UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
ÁREA DE LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

Adriano Roperó

Traduzindo a tradução de Brecht no Brasil

Estudo do caso brasileiro da recepção à obra de Brecht

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo, 2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
ÁREA DE LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

Adriano Roperó

TRADUZINDO A TRADUÇÃO DE BRECHT NO BRASIL

Estudo do caso brasileiro da recepção à obra de Brecht

VERSÃO CORRIGIDA

Tese apresentada ao programa de pós-
graduação em Língua e Literatura alemã do
Departamento de Letras Modernas da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de doutor em letras.

De acordo:

Orientador: Prof. Dr. João Azenha Jr

São Paulo, 2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
ÁREA DE LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

Adriano Roperó

TRADUZINDO A TRADUÇÃO DE BRECHT NO BRASIL

Estudo do caso brasileiro da recepção à obra de Brecht

VERSÃO CORRIGIDA

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Língua e Literatura alemã do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor em letras.

Estou de acordo com as alterações apresentadas nessa versão corrigida:

Orientador: Prof. Dr. João Azenha Jr

São Paulo, 2014

Autorizo a reprodução total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e de pesquisa, desde que citada a fonte. Para maiores informações, contato por e-mail adrianoropero@gmail.com

Nome: Adriano Roperio

Título: Traduzindo a tradução de Brecht no Brasil: Estudo do caso brasileiro da recepção à obra de Brecht.

Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Letras da Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de doutor em letras.

Área de concentração: Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. João Azenha Júnior (Presidente)

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. Tércio Redondo

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profª. Dra. Maria Silvia Betti

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profª. Dra. Wilma Patrícia Maas

Instituição: Universidade Estadual Paulista

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profª. Dra. Marlene Holzhausen

Instituição: Universidade Federal da Bahia

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Para meu pai, Luiz Tadei Roperro (1953-2013)

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a meu orientador, João Azenha Júnior, pelos ensinamentos nesses quatro anos de orientação, pela criteriosa e minuciosa correção a este trabalho e, por último, mas mais importante pela compreensão e carinho comigo através de momentos de muita tristeza e também aqueles de alegria.

Também devo muita gratidão à Isabela Oliveira Pereira da Silva, maior incentivadora para que este trabalho saísse da minha cabeça e entrasse para um programa de pós graduação, além de instigação intelectual e desafios que passamos juntos, até a correção e ajuda com redação, enfim, muito obrigado.

À Misaele Cristiane Fernanda de Almeida Padilha devo agradecer pela parceria que me proporcionou nos últimos anos e pelo suporte e apoio irrestrito durante a fase mais dura de confecção desta tese.

Resumo

Roper, Adriano. **Traduzindo a tradução de Brecht no Brasil**. 2014. Tese de doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

Esta pesquisa tem como objetivo descrever e analisar a recepção da obra de Bertolt Brecht no Brasil, tendo como guia o processo de tradução, que teve início no Brasil em 1948. A teoria que norteia essa pesquisa é fundamentada nos Estudos Descritivos da Tradução, mais precisamente na Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar, os conceitos de *reescritura* e *patronagem* de André Lefevere, as normas da tradução de Gideon Toury, somados à obra de Gérard Genette *Paratextos Editoriais*. Essa teoria é a base para que esta pesquisa faça a distinção entre quatro períodos de tradução observados no material que compõe o corpus dessa pesquisa. Além da fortuna crítica sobre Brecht no Brasil, faz parte dessa pesquisa notícias sobre o dramaturgo nos jornais do Grupo Folha (*Folha da Noite*, *Folha da Manhã* e *Folha de São Paulo*) e do jornal *O Estado de São Paulo*, disponíveis na internet nos acervos digitais dos respectivos veículos de comunicação. Através da análise da atitude tradutória em cada período são contrapostos os resultados obtidos pelo sistema teatral brasileiro dessa recepção com as teorias de Brecht para o teatro e para a tradução. Dessa maneira, faz-se um estudo minucioso de cada período: 1) 1948 a 1958 – quando há apenas a tradução cultural das ideias e dos aspectos do teatro de Brecht no Brasil abordando sua obra como clássica; 2) 1958 a 1968 – respeitando o modelo estabelecido no período anterior inicia a tradução de textos de Brecht como uma obra clássica, contradizendo a visão de teatro de Brecht e enfrentando muitos problemas de ordem técnica para encenar Brecht; 3) 1968 a 1998 – marcado fortemente pela experimentação teatral, encontra seu maior expoente no Grupo Oficina, que renova a linguagem teatral brasileira e dá novos rumos à tradução de Brecht, se aproximando muito da visão de teatro de Brecht; 4) depois de 1998 – contando com mais recursos técnicos e com menos grupos de repertório, o cenário teatral volta a buscar uma encenação mais fiel a Brecht se aproximando mais do segundo momento de recepção.

Palavras chave: Brecht, tradução, tradução para a cena, teatro, tradição.

Abstract

Ropero, Adriano. **Traduzindo a tradução de Brecht no Brasil**. 2014. Tese de doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

This research has the goal of describing and analyzing the history of the reception of Brecht's work in Brazil, having as a guideline the process of translation, which began in Brazil in 1948. The theory that helps us to accomplish this task is the Descriptive Translation Studies, more precisely the Polysystem Theory by Itamar Even-Zohar, the translation norms by Gideon Toury, and the concepts of rewriting and patronage by André Lefevere. In addition to this base theory, the work of Gérard Genette, Paratexts, supports the identification of distinct periods of reception, also the agents involved in each period and the turning points that led to new approaches to the work of Brecht in Brazil. Besides the bibliography about Brecht in Brazil, the corpus of this research is composed by news published in two major Brazilian newspapers, *Folha de São Paulo* (before 1960 it was called *Folha da Manhã* – morning edition – and *Folha da Noite* – evening edition) and *O Estado de São Paulo*, which have all editions in digital format available online. By analyzing the approach translators had towards Brecht's work in each period in Brazil, it is possible to analyze the productivity each different approach had in comparison to Brecht's own theory for theater and translation. Therefore, a thorough analysis is made of this material in each period: 1) 1948 to 1958 – period in which there is a cultural translation of Brecht's ideas, but there are no plays on stage and no texts published, in this period Brecht is considered a classic author; 2) 1958 to 1968 – the first plays by Brecht are taken to stage, and few texts are published, the agents involved face a lot of technical problems to accomplish this task but nonetheless they comply with the image established in the previous period, which contradicts Brecht's conception of theatre and translation; 3) 1968 to 1998 – there is a turning point to Brazilian theatre scene marked by extreme experimentation, the Oficina Theatre is the major exponent of this period, Brecht's work is no longer considered a classic, which cannot be tempered with, and this approach is the closest that Brazil gets to Brecht's ideal of theatre; 4) after 1998 – with more technical resources Brazilian theatre once more approaches Brecht as a classic and try to recreate his plays in Brazil.

Keywords: Brecht, translation, translation for stage, theatre, tradition.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo I – Perspectivas de análise: orientações teóricas	16
Capítulo II – Metodologia	31
2.1 Quadro Organizador do acervo digital	41
Capítulo III	61
3.1 Senhoras e senhores, Bertolt Brecht	61
3.1.1 Os comentadores de Brecht	67
3.2 A Estréia	106
3.3 A crítica do dia seguinte	128
Capítulo IV	142
4.1 Quadro 1	142
4.2 Quadro 2: Brecht e a tradução	164
4.3 Quadro 3: Brecht profanado	187
4.4 Quadro 4: Brecht de novo. Agora diferente	199
Considerações finais	225
Bibliografia	233
Obras de Brecht publicadas no Brasil	243
Peças de Brecht montadas por grupos profissionais no Brasil	247

Introdução – Por que traduzir?

Algumas coisas parecem óbvias, mas mesmo a maior das obviedades pode revelar ótimos desdobramentos para a compreensão de um objeto de estudo. Por isso mesmo muitas vezes é necessário externar essa obviedade. O óbvio, de tão óbvio que é, parece inútil por ser evidente para todos; por essa razão, muitas vezes é negligenciado numa pesquisa.

A mim demorou pelo menos três anos para enxergar o óbvio, do projeto à defesa do meu mestrado. Depois desse período trabalhando com a obra de Brecht, quis dar profundidade à pesquisa levando esse mesmo tema para meu doutorado, pois com mais experiência de pesquisa e com mais tempo para pesquisar, poderia dar uma contribuição ao campo de estudos do teatro e mais especificamente, àqueles que, no campo do teatro, se ocupam da obra de Brecht.

Foi então no anseio de querer aprofundar meu conhecimento sobre a obra de Brecht, especificamente a abordagem brasileira de sua obra, que notei a maior lacuna da minha pesquisa de mestrado: ela não contextualizava essa obra em seu tempo e em seu local e nem a relacionava com as pessoas que a desenvolveram no Brasil.

Um dos maiores problemas de se trabalhar com Brecht é justamente o fato de se tratar de um autor canônico. Não por causa da riqueza da crítica acadêmica, pois essa não esgota o tema, mas sim porque a inserção de uma obra num cânone, como lembra Genette (2009, p.22), implica tirar essa obra de seu contexto de produção e também do contexto de reescritura dessa obra em língua estrangeira, negligenciando dessa maneira toda a rede de influências que essa obra sofreu, primeiro ao ser escrita, e num segundo momento ao ser reescrita em língua e cultura estrangeira para uma outra cultura.

Em minha pesquisa de mestrado tratei da tradução de Brecht para o Brasil, especificamente da tradução de sua teoria, enfatizando as dificuldades de compreensão dos conceitos da teoria de Brecht por falta de uma contextualização interna. Dificuldades tais como definir o que é uma palavra e o que é um conceito, pois naturalmente é possível traduzir a mesma palavra de maneiras diferentes de acordo com seu contexto, mas em princípio, não se deveria traduzir de maneira diferente o mesmo conceito.

Essa discussão em meu mestrado foi realizada a partir da tradução do texto intitulado *O Pequeno Organon para o Teatro*. Para realizar a pesquisa sobre os conceitos de Brecht para o teatro tive de recorrer a seus textos teóricos e foi aí que me deparei com uma lacuna muito grande, pois quase nada de teoria de Brecht foi traduzido e publicado no Brasil.

É fácil notar essa lacuna ao tentar montar a história da recepção das obras de Brecht no Brasil, o que aconteceu quando já estava escrevendo a conclusão de minha dissertação. Apesar de praticamente todas as peças teatrais de Brecht terem sido publicadas no Brasil, suas poesias, as *Histórias do Sr. Keuner* e seus *Diários de Trabalho*, há apenas dois livros de teoria publicados no Brasil: um em 1967 e outro em 2005.

Há 37 obras de Bertolt Brecht publicadas no Brasil¹, sendo que muitas dessas publicações são reedições². Num resumo totalizante, são 62 obras em 23 livros; seu teatro completo em doze volumes (51 peças), um romance, três edições de sua poesia, três edições das *Histórias do Sr. Keuner*, os volumes 1 e 2 de seus diários de trabalho e dois livros de teoria: *Teatro Dialético*, de 1967, publicado pela editora Civilização Brasileira, e *Estudos sobre Teatro*, de 2005, pela editora Nova Fronteira.

A partir dessa discrepância entre a produção do Brecht escritor de ficção e do Brecht teórico do teatro, a ideia passou a ser contextualizar a obra do dramaturgo no Brasil, pois assim seria possível entender as conexões e os processos que levaram ao cânone uma obra considerada hoje em dia essencial para o teatro brasileiro e obra do maior homem do teatro do século XX³.

Para executar essa tarefa, ou seja, entender como se deu o processo tradutório de Brecht para o Brasil, preferi adotar os Estudos Descritivos da Tradução, pois analisando o entorno das traduções de Brecht publicadas no Brasil, penso ser possível delinear um ponto de vista sobre a história da recepção da obra do dramaturgo alemão entre nós. Saber como essas traduções foram realizadas, quais personagens participaram desse processo e o seu contexto de produção, tudo isso traz à luz os detalhes da história de Bertolt Brecht

¹ O mapeamento completo dessa pesquisa se encontra no Anexo I deste trabalho, onde também é possível encontrar o nome dos tradutores de todas as obras publicadas.

² Em nosso mapeamento, por exemplo, foram encontradas seis publicações da peça *A Exceção e a Regra*, com traduções de Luiz Francisco Rebello, Yvette Kace Centeno, e Geir Campos.

³ A título de esclarecimento cita-se Bornheim (1992), Bentley (1991), Willet (1967), Kesting (1959), Bader (1987), Costa (1996) que fazem essa afirmação.

no Brasil e por quais estágios essa obra passou até chegar a essa unanimidade acadêmica sobre sua importância para o teatro mundial e, conseqüentemente, também para o teatro brasileiro.

É notório o papel da tradução na formação de um campo, que pode ser político, religioso, econômico, artístico, ou todos eles entrelaçados (o que é mais comum) na história de vários países⁴. No Brasil, as traduções de Brecht exercem um papel fundamental no desenvolvimento e expansão do teatro brasileiro, que até a primeira metade do século XX não tinha grande relevância no cenário artístico, assim como, em termos de números, havia uma grande escassez de companhias e grupos profissionais e salas de apresentações, mesmo em grandes cidades⁵.

A descrição do campo das traduções e montagens de peças de Brecht no Brasil traz novos desdobramentos sobre o que se entende como sua obra em nosso país. Por isso, adotamos como metodologia de trabalho nessa pesquisa o levantamento de fontes primárias com consultas a acervos físicos e virtuais, que tratam da obra de Brecht. Entre os materiais coletados estão matérias de jornais, traduções, programas de peças, convites, fotos de montagens, entre outros.

O que se constata através dessa pesquisa documental é que a recepção de Brecht no Brasil é algo paradoxal: há muito material disponível para ser consultado, mas esse material é fragmentado e heterogêneo, ou seja, sente-se a falta de um fio condutor que atribua unidade ao material disponível e que também estabeleça um diálogo entre o material de acervos e a bibliografia acadêmica sobre Brecht.

A consulta a acervos gerou mais de quinze mil páginas de material para a análise. Parti, então, para um exame da atitude de tradução para as obras do dramaturgo, associado à ancoragem no tempo e no espaço da recepção, o que me permitiu reorganizar essa constelação de fatos. De todo o material consultado, os acervos dos jornais *O Estado de São Paulo* e do Grupo Folha revelaram-se mais completos e informativos para esse tipo de escrutínio proposto nesta pesquisa.

⁴ Lembremos aqui do papel da tradução na formação dos estados nacionais na Europa, como desenvolvido no trabalho **Tradutores na História** (BATH, 2003).

⁵ Em 1950, São Paulo contava com apenas um grupo profissional o Teatro Brasileiro de Comédia de acordo com Magaldi e Vargas (2001).

O levantamento desse material gera a possibilidade de inúmeras perspectivas de análise, em vários campos de estudo. A qualidade investigativa de uma pesquisa acadêmica que pretendesse dar conta de todas essas perspectivas ficaria seriamente comprometida, portanto é necessário escolher um ponto de vista que possibilite a compreensão histórica e implicações artísticas da obra de Brecht no Brasil. No caso dessa pesquisa o fio condutor que se demonstrou produtivo para essa compreensão é a tradução. Entretanto, isso não exclui várias outras hipóteses de pesquisa nessa mesma área ou em áreas similares.

Entendemos a história da recepção de Brecht no Brasil como uma narrativa contada por uma quantidade imensa de material de natureza fragmentária, escrita por várias pessoas ao mesmo tempo, ao longo de um grande período de tempo. É essa narrativa, contada por várias vozes, que essa pesquisa procura traduzir em uma nova narrativa que seja capaz de conectar os pormenores dessa história da tradução de Brecht para o teatro brasileiro.

Com base na análise das condições de produção das traduções de obras de Brecht separei a recepção de sua obra no Brasil em quatro períodos distintos: um primeiro momento entre 1948 e 1958, em que apenas a ideia do que seria (ou deveria ser) Brecht – notícias sobre encenações em outros países e análises de suas teorias e peças – chegam aos jornais brasileiros, mas não aos palcos, o que leva a um segundo momento entre os anos de 1958 e 1967, em que as ideias de Brecht ingressam no país pelo mão de especialistas, que buscam ser fiéis ao texto “brechtiano”, o que significa dizer que buscavam fazer no Brasil um teatro que imitava precisamente o que o dramaturgo havia feito em suas produções. Num terceiro momento, o contexto histórico e social brasileiro força outro tipo de abordagem, mais livre e menos colada na ideia de fidelidade, situação visível no período de 1968 a 1998. Por fim, num quarto momento verifica-se que tanto a necessidade de “redescobrir” o “verdadeiro” Brecht pela via de reaproximação com o texto, especialmente por haver mais condições técnicas no teatro brasileiro e também pela falta de companhias e grupos teatrais que se dedicam mais a trabalhos de pesquisa em teatro, esse período tem início em 1998 e continua até os dias atuais.

Nessa divisão aqui propostas algumas datas parecem ser coincidentes, o que é natural quando se propõe uma divisão por períodos de anuais. Para melhor entender essa divisão é necessário entender que os pontos de mudança identificados nessa pesquisa

acontecem em períodos intermediários de alguns anos, por isso alguns anos fazem parte de dois períodos. Em 1958 a divisão dos períodos acontecem em agosto quando há a estreia da primeira peça de Brecht no Brasil e em 1998 também em agosto há a celebração do centésimo aniversário de Brecht que traz uma série de novas abordagens à obra de Brecht.

O segundo momento é o mais frutífero da recepção da obra de Brecht no Brasil do ponto de vista da tradução, pois a atitude mais libertária de nossos grupos teatrais com forte pesquisa de novas maneiras de representar e sempre procurando um modo brasileiro de encenar coincide com o momento de expansão do teatro brasileiro e também com o que o próprio Brecht praticava como tradução e (re)escritura de textos para o teatro.

Dessa maneira, essa pesquisa busca construir uma leitura para a recepção da obra de Brecht no Brasil a partir da perspectiva dos Estudos da Tradução para identificar os movimentos de recepção e agentes envolvidos, de um lado, e procura qualificar esses dados a partir de considerações do próprio Brecht a respeito da atividade de traduzir e produzir teatro, do outro. As ideias de Brecht são importantes para discutir a noção de fidelidade ao seu teatro propagada no Brasil durante o início do processo de recepção, pois para o dramaturgo alemão o teatro não deveria se limitar a imitar obras clássicas, mas deveria trabalhar incessantemente para que essa obra pudesse ser renovada e assim estabelecesse uma nova relação com um novo contexto de tempo e de lugar.

A análise apresentada nessa tese procura demonstrar que, por mais que a introdução da obra de Brecht no Brasil fosse uma inovação, nos primeiros momentos da recepção brasileira, até 1968, procura-se imitar os aspectos formais do teatro de Brecht e com essa atitude se afasta de sua teoria para o teatro. No momento seguinte, a partir de 1968, há uma maior aproximação do teatro brasileiro com os ideais do dramaturgo alemão, quando o teatro brasileiro passa a encarar a obra de Brecht mais como inspiração poética e teórica e não como uma obra sagrada que deveria ser reproduzida da mesma maneira todas as vezes que fosse à cena.

A partir dessas duas linhas de descrição e análise essa tese apresenta primeiramente a linha teórica que norteou essa pesquisa desde o projeto de estudo apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã até a seleção do corpus e análise do material levantado.

Segue-se a metodologia de trabalho, onde se detalha a escolha por trabalhar com acervos de jornais disponibilizados na internet e a maneira como se dá a organização desse acervo. Aqui é preciso ressaltar ainda que esse tipo de pesquisa com material *online* é um campo novo para os Estudos da Tradução, que abre toda uma nova possibilidade de aquisição de material para análise.

Depois de apresentadas a teoria e a metodologia desse trabalho, o resultado prático da pesquisa, o material de acervo organizado e analisado, é exposto numa sequência cronológica. No período de 1948 a 1958, o foco é levado principalmente a textos críticos sobre a obra de Brecht, criando uma imagem “virtual” do que deveria ser o teatro de Brecht. Virtual porque nesse período não há nenhuma apresentação prática da teoria e do drama de Brecht no Brasil. Essa parte da pesquisa é chamada de “Senhoras e Senhores, Bertolt Brecht”.

A parte seguinte se intitula “A Estreia” e trata especificamente da recepção da primeira encenação feita pela companhia Teatro de Arte Popular de uma peça de Brecht no Brasil à luz do que fora proposto no período anterior. Essa parte da pesquisa resalta, além de textos críticos sobre a peça, notícias que falam das dificuldades técnicas, financeiras e de elenco que o grupo enfrentou nessa empreitada.

A parte seguinte, com o título de “A Crítica do Dia Seguinte”, trata especificamente da relação entre a encenação e os críticos. Para o desenvolvimento dessa seção são analisadas as resenhas críticas sobre as peças, levando em consideração também a bibliografia acadêmica sobre esse momento.

Segue-se o período no qual as peças de Brecht começam a ser apresentadas em palcos brasileiros sistematicamente. Nessa parte da pesquisa que traz o título de “Cena 1”, o foco é a divulgação de outras peças e o modo como a imprensa as aborda, tendo sempre em mente os critérios pré-estabelecidos para a recepção da obra de Brecht no Brasil no período anterior.

A “Cena 2” trata da visão de Brecht sobre a tradução. Essa parte da tese analisa o primeiro momento de recepção e os rendimentos das encenações realizadas até o momento quando confrontadas com as ideias e práticas tradutórias do autor. Para levar essa análise a cabo, utilizo também a teoria de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade da obra de arte.

Uma nova abordagem à obra do dramaturgo alemão começa a se delinear a partir de 1968 com a encenação de *Galileu Galilei* pelo teatro Oficina. Essa nova abordagem e a ideia de autoridade sobre a obra de Brecht é exposta e analisada na parte da pesquisa com o título de “cena 3”.

A última parte da pesquisa, “Cena 4”, trata do desdobramento de uma nova abordagem de tradução para o teatro de Brecht. Nessa parte é feita uma análise da encenação da peça *Na selva das cidades*, apresentada pelo teatro Oficina e também dos desdobramentos para o teatro brasileiro a partir de uma encenação que demonstra novas possibilidades de trabalho com a obra de Brecht e um modo brasileiro de encenação. A partir desse modelo novos trabalhos são desenvolvidos seguindo essa direção e enriquecendo o número e a qualidade das encenações de Brecht no Brasil.

Capítulo I – Perspectivas de análise: orientações teóricas

O objetivo dessa pesquisa é entender a recepção de Bertolt Brecht (1898-1956) no Brasil e responder à pergunta de como se deu a tradução de sua obra nos palcos brasileiros. A produção acadêmica sobre Brecht é prolífica e sua importância para o teatro mundial é uma unanimidade, assim como a importância para o teatro brasileiro.

Por se tratar de um autor alemão, para alcançar relevância além das fronteiras da Alemanha, toda sua produção tinha de ser traduzida. E ao se falar de tradução de obra de Brecht, qualquer pesquisa se encontra em frente a um material multifacetado, pois a atuação de Brecht não é simplesmente a de um escritor de teatro, mas também de diretor de teatro, teórico de teatro, poeta, escritor de prosa e contos e também tradutor.

Essa pesquisa teve início com a observação de algumas discrepâncias na abordagem a essa obra multifacetada. Há uma pressuposição que toda obra estrangeira deva ser traduzida para uma língua alvo, ou uma cultura alvo, para então ter impacto nessa cultura. Porém grande parte da obra de Brecht não foi traduzida no Brasil e ainda assim essa obra não publicada em terras brasileiras tem influência sobre o campo do teatro.

As primeiras traduções de peças teatrais de Bertolt Brecht (1898-1956) publicadas no Brasil datam do final da década de 1970, sendo a primeira publicada em 1976: a tradução feita por Antônio Bulhões de *Die Gewehre der Frau Carrar*. Trata-se de *Os fuzis da Senhora Carrar*, publicado na coleção *Teatro / Bertolt Brecht*. vol. 1 pela Civilização Brasileira. Pode-se assim dizer que as publicações brasileiras das peças de Brecht são tardias, se comparadas ao início da recepção de sua obra no Brasil, iniciada algumas décadas antes. Já nos anos de 1940, há na cidade de São Paulo a montagem do espetáculo teatral *Terror e miséria no Terceiro Reich* (BADER, 1987). E, a partir do final da década de 1950 se começa a encenar Brecht de modo sistemático no Brasil. Ainda de acordo com Bader (1987):

Até 1958, Brecht era assunto de alguns especialistas. A partir de 1958 começa a penetrar num espaço público mais amplo, devido a uma série de montagens coroadas de êxito. Em 1958, o diretor italiano Flaminio Bollini Cerri monta, no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo, *A alma boa de Setsuan*, peça que pelo seu impacto positivo sobre o público e a crítica vale como marco histórico do sucesso de Brecht no Brasil. Outras encenações, agora também em outras cidades, sucedem-se numa sequência rápida: *Aquele que diz sim* (São Paulo, 1960), *A*

ópera dos três tostões (Salvador, 1960), *Mãe coragem e seus filhos* (São Paulo, 1960, com apresentações em outras cidades), *Os fuzis da senhora Carrar* (Rio de Janeiro, 1961) etc. (p. 12).

Assim, as montagens de peças de Brecht ganham um grande fôlego, e entre 1958, ano da encenação da primeira peça do dramaturgo alemão por uma companhia profissional no país, e 1968, há dezenove diferentes montagens de suas peças em palcos brasileiros, número considerado expressivo para um autor estrangeiro de língua alemã, até então sem obras publicadas no Brasil.

Convém lembrar que as peças de Brecht são introduzidas no Brasil de maneira informal por traduções francesas e por imigrantes alemães que aqui buscaram refúgio do cenário da guerra que se instaurara na Europa (BADER, 1987) e que aqui faziam circular textos não publicados em editoras. Além dessas fontes também há as traduções para outras línguas como o francês e inglês.

Há também alguns especialistas e intelectuais que em suas incursões pela Europa tiveram contato com as montagens de Brecht, principalmente nas encenações realizadas em Paris pelo *Berliner Ensemble*, grupo teatral do qual o dramaturgo foi um dos fundadores, em 1949. Podemos lembrar também que nesse contexto de recepção de peças de Brecht no Brasil há algumas traduções feitas por brasileiros já na década de 1940, por exemplo, por Manuel Bandeira. Contudo, essas traduções são de circulação restrita, já que não são publicadas e não chegam a atingir um público mais amplo.

Conforme aponta Bader (*op. cit.*), as obras de Brecht parecem despertar um maior interesse para o público brasileiro a partir do contexto político em que se instaura no país o regime de ditadura militar e no período imediatamente anterior. É nesse contexto que tem início o debate sobre a implantação de um regime comunista no Brasil, posição fortalecida pela posse do presidente João Goulart e sua subsequente aproximação ao governo soviético, processo que culmina na implantação de um regime de extrema direita no país, em 1964.

Grupos teatrais tidos como de vanguarda, como o Teatro Oficina, Teatro de Arena, entre outros, passam a encenar Brecht como parte de um posicionamento político de crítica ao regime autoritário que se iniciava. Como comenta Costa (1996), nesse período os grupos teatrais parecem estar mais preocupados com o que representar do que em como representar. Ou seja, os grupos parecem estar dispostos a encenar os temas de Brecht sem, no entanto, se preocupar com as teorias teatrais propostas pelo dramaturgo.

Quando Costa (*idem*) aponta a existência de um descompasso entre a montagem dos textos teatrais de Brecht no Brasil durante o regime militar e suas teorias de dramaturgia – ou seja, o fato dos textos serem encenados como se estivessem à parte de um sistema de inovações e preceitos mais amplos da encenação proposto pelo dramaturgo⁶ – é importante notar que a autora faz uma ressalva ao Teatro Oficina, que parece mais afinado com as teorias artísticas de Brecht.

Para fins de nossa pesquisa, esta proposição de Costa nos instiga a aventar a seguinte questão: *Qual a relação entre as propostas propriamente teóricas de Brecht e seus textos teatrais, quando tratamos de sua recepção no Brasil?*

Em meu trabalho de mestrado (ROPERO, 2008), foi investigado como a tradução pode afetar a compreensão da obra de Brecht. Para tanto, foram analisadas duas traduções para a língua portuguesa do *Kleines Organon für das Theater*⁷ feita pela tradutora portuguesa Fiamma Pais Brandão, sendo que uma delas se trata de uma adaptação do texto de Brandão para o mercado editorial brasileiro feita por Flávio Moreira da Costa.

Para efetuar essa pesquisa o processo de tradução foi utilizado como elemento de análise literária para um estudo mais detido do texto de Brecht, atentando-se às estratégias de escritura utilizadas pelo dramaturgo e não observadas, ou não observáveis nas traduções citadas. A revisão da tradução desse texto nos trouxe como resultado uma obra negligenciada, como a maior parte do que Brecht escreveu especificamente sobre teoria, mas que, entretanto torna válida uma releitura de sua obra.

Sendo assim, os resultados da minha pesquisa de mestrado levaram à conclusão de que a obra de Brecht no Brasil sofreu uma divisão, se não total, ao menos parcial entre ficção e teoria. Dessa maneira, segundo nossas conclusões, ao nos referirmos à recepção de Brecht no Brasil, dois tipos de produção são identificados: de um lado, as peças de teatro aqui encenadas e traduções brasileiras dos textos teatrais, e, por outro, os textos teóricos de Brecht publicados no Brasil.

Para esta pesquisa de doutorado foi realizado um mapeamento das publicações de Brecht no Brasil. Entre seus resultados, chama a atenção o número escasso de textos que podemos definir como “teóricos”, contrastando com a obra de ficção teatral que está em

⁶ Costa assegura que as ferramentas teatrais constituem o maior problema do teatro no século XX.

⁷ Publicado originalmente em *Sinn und Form*. Leipzig: Peter und Loening, 1949.

sua totalidade traduzida para o português e publicada no Brasil, algumas obras tendo inclusive mais de uma tradução⁸.

Como já mencionado, o início das publicações de peças de teatro traduzidas sistematicamente no Brasil data de 1976⁹. Contudo, anterior a esse momento há uma primeira tradução de textos que podemos definir como “teoria” de Brecht. De acordo com o mapeamento, esta publicação data de 1967 e trata-se do livro *Teatro Dialético*, uma coletânea de textos de Brecht traduzidos em Portugal e adaptados para o mercado livreiro brasileiro. Além desta tradução, encontramos em nosso mapeamento uma única obra desta natureza com o título de *Estudos sobre Teatro*, publicada no ano de 2005¹⁰.

Ou seja, segundo nosso levantamento¹¹, salvo as duas exceções citadas acima, *Teatro Dialético* (1967) e *Estudos sobre Teatro* (2005), não foi encontrada nenhuma tradução no Brasil de quaisquer textos dos sete volumes de *Schriften zum Theater*, uma série de escritos teóricos de Brecht sobre dramaturgia e encenação.

Para investigar as questões aqui levantadas é necessário saber como e em que medida os textos teóricos foram também considerados no processo de tradução das obras de Brecht no Brasil. No mercado editorial brasileiro parece que eles não encontraram o devido espaço, mas, convém nos perguntarmos: *foram estes textos teóricos de alguma forma importantes para a tradução do conjunto da obra de Brecht no Brasil?*

É possível afirmar que, assim como as montagens das peças (COSTA, 1996), as traduções de Brecht no Brasil parecem ter sido orientadas mais sentido do “que fazer” e menos “como fazer”. Ou seja, o conteúdo, o aspecto político-social, também foi privilegiado nas traduções, em detrimento das teorias da encenação e dramaturgia propostas pelo autor.

Convém lembrar que, de acordo com nosso mapeamento, há um grande número de tradutores que se dedicaram ao trabalho do escritor alemão. Identificamos 65 peças de

⁸ Em nosso mapeamento, por exemplo, foram encontradas seis publicações da peça *A Exceção e a Regra*, com traduções de Luiz Francisco Rebello, Yvette Kace Centeno, e Geir Campos.

⁹ Em 1959 é publicado a tradução de *A boa alma de Setsuan* de Antônio Bulhões e Geir Campos pela editora Antunes e Cia. Ltda, de acordo com notícia do *Estado de São Paulo* na edição de 14 de outubro de 1959. Contudo durante a pesquisa, essa edição não foi encontrada em nenhuma biblioteca, acervo digital ou sebos literários.

¹⁰ A escassez de publicações de escritos teóricos somada a um grande lapso de tempo entre essas duas publicações sobre a dramaturgia do autor é significativa, pois embora a primeira publicação teórica anteceda em nove anos a primeira publicação de uma peça de teatro de Brecht no Brasil, essa obra parece não ter obtido sucesso no mercado editorial, haja vista que a segunda tentativa de publicação de teoria de Brecht só ocorreu trinta e oito anos mais tarde.

¹¹ Esse mapeamento encontra-se em anexo e seus resultados foram baseados na consulta à base de dados bibliográficas das bibliotecas públicas das universidades USP/ FFLCH, e UNESP/ FCL, e no acervo do Goethe Institut em São Paulo.

teatro traduzidas no Brasil por 22 diferentes tradutores. Entre eles, se destacam Fernando Peixoto, com 11 obras, Geir Campos com 9 e Ingrid Domien Koudela com 8 obras traduzidas.

Dentre esses nomes citados, é necessário lembrar que Fernando Peixoto inicia sua atuação no teatro junto ao grupo Teatro Oficina e, somente depois, passa a se dedicar aos estudos e publicações sobre teatro. Já Campos e Koudela, são pesquisadores do tema que se dedicaram também à tradução. Esta constatação parece sugerir que o meio acadêmico é um dos grandes responsáveis pela formação do campo de estudos e publicações sobre Brecht no Brasil.

É possível observar que as publicações de Brecht no Brasil têm sido cada vez mais escassas. Entre as mais recentes constam: uma última publicação da série Teatro Completo em 1995; e em 2005 a publicação do livro *Estudos sobre Teatro*, que, de acordo com as informações da própria publicação, é uma tradução do livro *Schriften zum Theater*, mas que na verdade é uma seleção de textos dos sete volumes da publicação alemã; ainda em 2005 a publicação dos *Diários de Brecht*, volumes 1 e 2, por último em 2006, a publicação de *Histórias do Sr. Keuner*;

Esse quadro inicial demonstra a complexidade do cenário brasileiro de recepção da obra de Brecht e a falta de um fio condutor para se entender esse processo. Fica claro que a influência de Brecht antecede suas publicações¹², portanto os livros de Brecht não são parâmetro para entender no detalhe a recepção dessa obra complexa.

O desenvolvimento dessa pesquisa se apoia, então, em uma descrição detalhada do movimento de inserção da obra de Brecht no Brasil. O fio condutor desse detalhamento é a atitude tradutória (envolvendo tradutores, agentes, produtores teatrais e diretores teatrais) em face à obra de Brecht, o que nos permite rever a obra do dramaturgo alemão em sua relação com o teatro brasileiro pelo ponto de vista da produção e dos conflitos teóricos e técnicos enfrentados pela classe teatral brasileira.

O campo de Estudos da Tradução há algum tempo se expande para fora do texto do livro propriamente dito, passando a entender que o processo tradutório envolve vários fatores que extrapolam a relação texto de origem → tradutor → texto alvo. Genette (2009) faz um levantamento detalhado dos elementos que compõem a tradução para além do texto propriamente dito, esses elementos são conceituados por Genette como paratextos, visto que sua função é paralela ao texto, e podem ser definidos como

¹² Cf. Costa 1996.

... produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo sua “recepção” e seu consumo sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. (GENETTE, 2009, p. 9. Grifos do autor. Tradução nossa).

Esse conceito expande as possibilidades de informação sobre o texto. Geralmente, essas informações têm cunho comercial, ou seja, são feitas com a intenção de melhor vender a obra. Em sua dissertação de mestrado, Castro (2013) comenta que ao se levar em consideração os paratextos conforme o lugar que ocupam em relação ao texto – os peritextos ficam em torno do texto, como títulos de capítulos, notas, prefácios, e os epitextos ficam na parte externa do texto como conversas, entrevistas, resenhas – percebe-se uma relação interdiscursiva que:

Desse modo chega-se ao hipertexto, cuja natureza de interconectar os diversos conjuntos de informação, estende ou complementa o texto principal, prolongando a obra a partir de seus invólucros, tornando-a presente, no sentido de apresentá-la; mas também de assegurar e promover sua recepção. Desta feita, qualquer informação que venha a complementar o sentido do texto não é, absolutamente, gratuita ou irrefletida... (CASTRO, 2013, p. 33)

Esse discurso hipertextual está a serviço do texto, que de acordo com Genette (idem, p. 17) é a razão de ser do paratexto. No caso dessa pesquisa de doutorado a busca por paratextos que informassem sobre Brecht no Brasil nesse primeiro momento de recepção levou à busca sobre esse assunto em jornais, visto que, como dito anteriormente, não há publicação de livros de Brecht no Brasil antes de 1967.

A partir dessa pesquisa dirigida foram encontrados em 1948 os primeiros textos que informam os brasileiros sobre Brecht, e a partir dessa data as informações sobre o dramaturgo passam a ser publicadas periodicamente nos jornais que compõem o acervo dessa pesquisa. Contudo há uma lacuna de 19 anos entre as informações sobre Brecht e o texto propriamente dito.

Apesar de o conceito de Genette não se aplicar em um sentido estrito ao acervo aqui analisado, especialmente nesse momento menos documentado por trabalhos

acadêmicos, o conceito de paratextos é muito útil para a compreensão e para o desenvolvimento da pesquisa sobre a recepção de Brecht no Brasil, pois são eles, os paratextos, mais especificamente os epitextos, que se tornam centrais no processo tradutório, porque, pelo menos nesse primeiro momento, eles não servem a um texto – sabemos que não há texto de Brecht traduzido no Brasil antes de 1958 –, eles são textos tradutórios.

A importância do conceito de Genette para esta pesquisa está na possibilidade de se ampliarem as bases do estudo, extrapolando o que seria apenas o texto de tradução e atingindo uma nova fonte de informação para se entender o processo tradutório que começa a acontecer no Brasil a partir de 1948.

Repassando a cronologia, a primeira matéria sobre Brecht aparece em 1948, a primeira encenação de uma peça de Brecht por uma companhia profissional acontece em 1958, a primeira publicação de um livro de poesia de Brecht no Brasil acontece em 1966, sobre teoria de teatro acontece em 1967, publicações trazendo seus textos de teatro só começam a aparecer em 1976¹³. Esse quadro básico de cronologia demonstra que o impacto que o teatro de Brecht teve no Brasil aconteceu à revelia do mercado editorial. A recepção acontece em âmbito público em um primeiro momento nos jornais e revistas, entre 1948 e 1958, e em um segundo momento com as encenações que começam a acontecer em 1958 e continuam tendo os jornais como um campo privilegiado para a discussão e normatização da obra de Brecht.

No caso dessa pesquisa há um fato interessante, pois há muitos epitextos sem texto, um ótimo exemplo é a coluna de Sábato Magaldi de 23 de fevereiro de 1957 que traz o título *Personagens de Brecht*, na qual o crítico analisa várias personagens da dramaturgia de Brecht. Se não há textos a quem os epitextos serviriam então? Serve antes de mais nada a um teatro brasileiro em formação, que tem em 1948 um marco no teatro nacional com a fundação da EAD (Escola de Artes Dramáticas) e do TBC (Teatro Brasileiro de

¹³ O quadro completo com as publicações dos livros de Brecht no Brasil se encontra no Anexo I desta tese.

Comédia), que logo depois de sua fundação se profissionaliza e estabelece uma estrutura de companhia comparada às companhias europeias:

O balanço que Décio de Almeida Prado fez, em janeiro de 1953, sobre o teatro paulista, atribui ao TBC uma posição, em São Paulo, comparável à de uma *Comédie* em Paris. O conjunto dispõe, no seu quadro fixo, de dezoito atores, quatro encenadores, (Celi, Ziembinski, Salce e Bollini), um cenógrafo (Bassano Vaccarini), onze auxiliares e treze funcionários. Está bem clara, a essa altura, a orientação do repertório: peças comerciais alternam-se com textos mais difíceis. (MAGALDI, 2001, p. 215)

Fernando Peixoto (1982) lembra que a EAD servia como escola de preparação de atores para o TBC, companhia que, liderada pelo empresário Franco Zampari, desenvolve uma dramaturgia TBC, ou seja, um regulamento de diretrizes e normas que servia de modelo aos atores do elenco¹⁴, além claro do tipo de peças e de quais temas deveriam ser representados.

Esses textos encontrados nos jornais *Folha da Manhã* e *O Estado de São Paulo* entre 1948 e 1958 podem ser considerados a primeira tradução pública de Brecht no Brasil. Não por acaso a maior parte dos escritores que escrevem sobre Brecht no Brasil são ou viriam a ser professores da EAD.

Nesse sentido, esta pesquisa se curva sobre essa história documental da relação Brecht e teatro brasileiro; uma história relatada desde a década de 1940 nos jornais brasileiros, *O Estado de São Paulo*, e os jornais do Grupo Folha. Esse esforço para descrever e analisar a recepção da obra de Brecht pelo teatro brasileiro foi guiado desde o projeto pelos Estudos Descritivos da Tradução, que são sistematizados por Theo Hermans em seu livro *Translation Systems* (1999), e também na teoria pela polissistemas, que Even-Zohar detalha em seu artigo *Polysystem Theory* (1979).

Em outra obra, *The Manipulation of Literature*, Hermans (1985) trata da posição marginal que a tradução literária ocupa no campo dos estudos literários. Essa posição de marginalização encobre, muitas vezes, as razões que levam à tradução e à publicação de algumas obras e ao esquecimento de outras. Essas escolhas, no entanto, têm um papel

¹⁴ Essas informações se encontram em entrevista da professora da PUC-RJ Alessandra Vannucci à Folha de São Paulo no dia 28 de maio de 2014, a propósito do lançamento de seu livro sobre os cinco diretores italianos que fizeram parte do TBC. *A Missão Italiana* (VANNUCCI, 2014).

fundamental no estabelecimento de um campo de estudo, ou um sistema cultural em torno de um determinado assunto.

Para melhor entender o panorama das traduções, publicações e encenações de Brecht nesse período a pesquisa recorre ao conceito de polissistemas teorizado por Itamar Even-Zohar, professor da universidade de Tel Aviv em seu artigo *Polysystem Theory* (1979). Para Even-Zohar um sistema não pode ser tomado como estático, pois sofre influência de vários atores em seu estabelecimento, bem como influência de outros sistemas.

Ao estudar um sistema baseando-se em uma abordagem descritiva sincrônica, a dinamicidade do sistema é negligenciada, assim como a influência dos atores sobre eles. Pois, de acordo com Even-Zohar, o sistema ao mesmo tempo em que influencia outros sistemas é por eles influenciado. Mas também o estudo descritivo não pode se ater somente à diacronia, pois nela estão contidos momentos sincrônicos que constituem uma historicidade. O que Even-Zohar propõe, então, é uma leitura “sincronística”, que ao mesmo tempo leva em consideração os momentos em que posições em um sistema são determinadas e os desdobramentos desse posicionamento.

Entende-se, assim, um sistema como um conjunto de forças em constante tensão, em que qualquer movimentação de um de seus elementos altera o posicionamento de outros. Quanto à estruturação de um sistema, leva-se em consideração que o mesmo possui um centro, mas que este não é fixo, o que faz com que quando algum elemento é levado à posição central, ou mais perto do centro, outros elementos sejam forçados a assumir uma posição periférica.

Assim sendo, identificar quais são essas forças atuantes e o momento de sua atuação permite uma descrição dinâmica da constituição de um sistema. Se essa opção de estudo tende a evidenciar o contexto, nesta pesquisa o que se procura investigar é o impacto na leitura e apreensão do que é considerado como central ou periférico na obra de Brecht.

Para Gideon Toury (1995) os Estudos Descritivos da Tradução (daqui por diante EDTs) deveriam fornecer dados que servissem como modelos para entender as relações inerentes de todas variantes encontradas e que são relevantes para a tradução, pois os processos tradutórios não são aleatórios:

A posição prospectiva (ou função) de uma tradução dentro de uma cultura que a recebe (ou precisamente uma parte em particular) deveria ser considerada um

forte fator determinante da construção do produto, em termos de modelos subjacentes, representação linguística, ou ambos. Afinal, traduções sempre são alocadas a um certo ambiente cultural e são projetadas para preencher certas necessidades dele, e/ou ocupar determinadas posições nele. (TOURY, 1995, p. 12. Tradução nossa)

Esse sistema de recepção é formado por vários atores que determinam quais autores e obras serão traduzidas de acordo com o que eles avaliam ser a necessidade de momento dessa cultura, ou de uma parte desse sistema de recepção. No caso específico desse estudo, o teatro. Esses atores ao mesmo tempo indicam a necessidade e a maneira como essa inserção deve ser feita. Embora haja uma vontade de introdução de uma obra estrangeira para suprir uma lacuna, ou ainda que ela seja considerada uma necessidade para o campo específico, essa recepção não é feita sem que seja guiada por determinadas normas. Tais normas, definidas a seguir, embora consideradas sociais manifestam-se através desses mesmos agentes envolvidos no processo tradutório.

Para definir o que entende por normas Toury (1995) recorre a conceitos psicológicos, definindo-as como uma “tradução de valores gerais compartilhados por uma comunidade em termos do que é certo ou errado, adequado ou inadequado” (p. 55). Como valores gerais essas normas ficam entre a subjetividade e o dogmatismo, operando em um meio termo que é a própria representação cultural da sociedade.

Essas normas são observáveis a partir do comportamento dos agentes envolvidos com a recepção, o que torna possível reconhecer regularidades nesse movimento. A descrição desse comportamento normatizado evidencia várias forças atuantes sobre o sistema: os agentes têm mais ou menos força de atuação sobre esse sistema quanto maior ou menor for sua autoridade sobre o mesmo.

Quanto maior for o interesse sobre algum assunto, maior será a força da norma atuante. No nosso caso, se Brecht se torna um assunto preponderante no cenário teatral brasileiro haverá cada vez mais textos sobre seu teatro e a maneira como esses textos abordam essa recepção revelam qual é a norma. De outra parte, se o assunto não despertar interesse e comentários, não haverá sistema ao redor desse objeto, o que torna a abordagem em torno da norma mais passível de desvios e do que chama Toury (*op. cit.* p. 64) de comportamento não normativo.

É possível identificar e analisar as normas da tradução a partir de fontes textuais ou extra textuais. De acordo com Toury (*op. cit.* p.65) as fontes textuais são os textos de tradução e as fontes extratextuais são formulações críticas, teorias de tradução prescritivas, declaração de tradutores, editores, etc. A primeira etapa dessa pesquisa trata de um período em que não há textos de Brecht; portanto, nossas fontes são extratextuais.

Toury ainda lembra do cuidado necessário quando o pesquisador lida com fontes extratextuais por serem essas fontes normalmente parciais e enviesadas. A grande extensão de tempo e de textos que compõem o corpus da pesquisa ajuda a evitar declarações enviesadas, mesmo porque essa norma encontrada em fontes extratextuais entra em contraste com fontes textuais, encenações, por exemplo, proporcionando uma perspectiva mais clara das normas apresentadas na tradução de Brecht.

Essa abordagem dos EDTs é fundamental para entender os movimentos tradutórios da obra de Brecht no Brasil, pois eles ajudam a identificar os momentos de recepção, as normas adotadas nessa recepção e também os agentes envolvidos nesse processo de criação do que aqui chamamos sistema Brecht brasileiro.

Assim, entende-se por sistema uma estrutura sócio-cultural em que, atuando dentro dela, estão os mantenedores do que deve ser produzido culturalmente, ou mesmo literariamente, fora desse sistema propriamente dito está a outra parte, mas que informa ao sistema os padrões a serem seguidos.

André Lefevere descreve assim esse fator de duplo controle sobre um sistema:

Um fator de controle pertence ao lado de dentro do sistema literário; o outro é encontrado do lado de fora desse sistema. O primeiro fator tenta controlar o sistema literário de dentro seguindo parâmetros estabelecidos pelo segundo grupo. (...) Dentro do sistema literário os profissionais são críticos, escritores de resenhas, professores e tradutores. Eles reprimirão ocasionalmente trabalhos de literatura que são evidentemente opostos ao conceito dominante do que a literatura deveria ser (permitida). (LEFEVERE, 1992, p. 14. Tradução nossa)

Esse grupo externo que exerce pressão sobre o sistema é definido por Lefevere como patronagem, que é a classe que proporciona as condições, financeiras principalmente, para que o grupo que está dentro do sistema possa existir. Além da

patronagem individual como os Médici, ou Mecenas, Lefevere lembra que grupos e instituições podem exercer esse papel:

Um corpo religioso, um partido político, classe social, corte real, editoras, e, por último mas não menos importante, a mídia, tanto jornais como revistas e grandes corporações de televisão. Patrões tentam regular a relação entre o sistema literário e outros sistemas, que, conjuntamente, constroem uma sociedade, uma cultura. De regra, eles operam por meio de configurações institucionais para regular, se não a produção literária, pelo menos sua distribuição: acadêmica, escritórios de censura, crítica de jornais, e, o mais importante de todos, o *establishment* educacional. (LEFEVERE, 1992, p. 15. Tradução nossa)

Adotando esse entendimento do que é patronagem e de como ela regula o sistema de recepção de uma obra, essa pesquisa tem como foco entender como esse sistema de patronagem se impõe sobre uma classe teatral. O corpus da pesquisa apresenta jornais como meio de patronagem. Esse tipo específico é definido por Lefevere como diferenciado, pois não controla todos os aspectos de produção, ou seja, quando o sucesso econômico é relativamente independente de fatores ideológicos, ou do status (*op. cit.* p.17).

Os jornais podem criar uma necessidade cultural, criar pressão pública para favorecer um certo tipo de arte, ou desfavorecer outro tipo, dar sobrevida a uma peça de teatro a partir de uma crítica positiva e determinar o fim da carreira de uma peça com uma crítica negativa. Claro que há várias idiosincrasias nesse processo, pois os jornais não atingem toda a população, mas sim um grupo circunscrito. No caso do teatro especificamente, os jornais têm mais influência por se tratar de uma modalidade cultural normalmente associada à elite intelectual, com acesso à mídia do jornal e ao teatro.

A patronagem está diretamente associada à ideia de cânone, pois as obras enquadradas nesse cânone têm mais possibilidades de ser publicadas, ou no caso do teatro de ser encenadas. Um cânone a serviço de uma patronagem tende sempre a se estabilizar, mesmo quando esse sistema sofre grande pressão de obras que a princípio são anti-institucionais ou de vanguarda, como lembra Lefevere usando Brecht como exemplo:

Escritores que alcançam um impacto notável ou mesmo potencialmente perturbadores com seus primeiros (poucos) trabalhos são gradualmente absorvidos pelo *mainstream*, paradoxalmente porque eles foram capazes de introduzir um novo elemento na poética dominante, ou porque eles foram capazes de propor uma função original para a literatura, ou ambos, como no caso de Bertolt Brecht. (LEFEVERE, 1992, p. 22. Tradução nossa)

Autores alocados a um cânone literário alcançam um alto prestígio nesse sistema e passam a se tornar um modelo a ser seguido. A recepção de um autor canônico, seguindo esse ponto de vista, tende a ser altamente normatizada pelo status que atinge em seu campo de atuação. Uma vez que um autor passa a ser a referência em um campo, como o teatro no caso de Brecht, pode-se dizer que ele se torna a autoridade máxima dessa poética, desse modelo de trabalho, pois ele promove uma renovação no meio teatral como não se via desde a Idade Média, trabalhando todos os aspectos do drama: língua, fábula, cenário, preparação do ator, iluminação, música, tempo e espaço, o que significa que ele cria todo um modelo de teatro, um modelo novo que difere do que vinha sendo praticado nos palcos europeus e do mundo todo até então.

Quando se trata desse modelo de teatro, de Brecht, não há outra pessoa no mundo que entenderá mais profundamente suas realizações e idealizações, que tenha mais autoridade do que o próprio Brecht. Em consequência disso, todo texto de Brecht para o teatro, tanto teórico quanto as próprias peças, passa a ser um texto “autoritário”, pois, se modificado, o modelo ideal sofrerá prejuízo.

Quanto maior o prestígio, mais “gramatical e lógica” a tradução tende ser, especialmente nos casos considerados “textos fundadores” de um certo tipo de sociedade: a bíblia, o corão, o *Manifesto comunista*. O tradutor usará “notas explicativas” para garantir que o leitor leia a tradução – interprete o texto fundador – da maneira correta. (LEFEVERE, 1992, p. 50. Tradução nossa)

A recepção brasileira de Brecht é tardia, a primeira encenação de uma de suas peças acontece depois da morte do autor, e as notícias e comentários sobre Brecht começam a ser replicadas a partir do grande sucesso alcançado por ele na Europa e EUA. Ou seja, ainda como novidade no Brasil Brecht, já faz parte de um cânone dos maiores escritores de teatro e também encenadores de teatro.

Como vimos, essa posição de texto “autoritário” acontece à revelia da postura do autor, mesmo que o escritor produza com uma atitude de renovação e vanguarda. A partir do momento em que sua obra é absorvida pelo *mainstream*, ela se torna icônica e bastante cristalizada, até para que o sistema possa manter seu equilíbrio. Brecht em algum momento quebrou esse equilíbrio ao inserir uma grande renovação de forma e conteúdo no teatro e essa atitude só foi possível pelo desrespeito ao cânone, ou seja, uma atitude inovadora, que não reverencia as obras já existentes, mas que, pelo contrário, entra em conflito com o cânone vigente e impõe-se nesse quadro.

No teatro, Brecht consegue controlar vários aspectos de sua produção, apoiado pelo sucesso de público e apoiando-se no sistema de patronagem. Também no fim de sua carreira, a partir de 1949, Brecht se apoia no sistema de patronagem, mas dessa vez quem lhe fornece os subsídios é o governo da Alemanha Oriental, que tem a obra de Brecht como uma das maiores propagandas da produção artística de esquerda.

O controle de sua produção permite a Brecht propor um teatro que cria um novo cânone, não só na Alemanha, pois seu sucesso atinge o teatro do mundo todo. Porém, essa autoridade conquistada por ele e sua obra, bem como sua consequente inserção em um cânone, coloca em risco em certa medida o tipo de teatro por ele proposto, um teatro intrinsecamente ligado ao seu contexto espacial, social, cultural e temporal.

Como lembra Lefevere (1992 p. 22. Tradução nossa):

A canonização aparece em sua forma mais óbvia e também mais poderosa com a expansão da educação superior. Ela encontrou seu mais impressionante – e mais lucrativo – monumento na publicação de uma cristalização híbrida da cooperação próxima e lucrativa entre editores e instituições de ensino superior: a antologia introdutória (para usar em poesia, drama, ou ficção básica) que oferece um recorte de textos canonizados prefaciados por uma exposição curta da poética que assegurou sua canonização. Trabalhos de literatura são retirados de seu contexto histórico e toda a genealogia de influências e reescrituras da qual eles são parte é silenciosamente obliterada. Como resultado, o que sobreviveu a esse processo parece ser atemporal, e o que é atemporal não deveria, obviamente, ser questionado.

Nessa chave de leitura, a sobrevivência do tipo de teatro proposto por Brecht depende da quebra desse paradigma canônico; do contrário, o teatro por ele desenvolvido, mais criativo do que canônico, graças à rapidez com que ele se torna teatro modelo, se tornaria

exatamente o tipo de teatro que ele combateu durante sua carreira, um teatro culinário e alienado em relação ao seu povo e a seu contexto histórico, em outras palavras um teatro canônico.

Com esse aporte teórico, a pesquisa se debruça sobre o corpus para analisar o caso brasileiro da recepção de Brecht, detalhando os primeiros momentos de recepção, os agentes envolvidos nesse processo, comentadores e encenadores. Associando os dados obtidos à teoria do próprio Brecht, a pesquisa revela pontos de virada que trazem o caso brasileiro mais próximo do modelo criativo proposto por Brecht e não de um modelo artificial baseado em um cânone, conforme veremos adiante.

Capítulo II

Metodologia

A fim de compreender toda esta gama de elementos e conceitos que são apreensíveis a partir da ideia de sistema literário da tradução, da compreensão das normas de Toury (1995), do que Genette (1992) conceitua como paratexto, a metodologia desse trabalho se baseia na investigação de arquivos. O que se pretende com o levantamento documental é investigar aspectos que possam revelar as condições de produção das traduções e montagens das peças de Brecht no Brasil no período de 1948 até a abordagem atual e quais os desdobramentos dessa inserção em diferentes momentos, com diferentes ideais artísticos e também com diferentes maneiras de se abordar o texto de partida.

O corpus dessa pesquisa é composto majoritariamente por matérias de jornais que tratam da teoria e montagens de Brecht no país e por material de divulgação de encenações e eventos. A pesquisa foi realizada em acervos físicos, como bibliotecas e centros de documentação institucionais, e também em acervos virtuais, baseados na internet.

Foi realizado o levantamento que se pretende completo das obras de Brecht traduzidas e publicadas no Brasil, material que se encontra no anexo I desta tese de doutorado. Esse levantamento foi feito primeiramente utilizando bases de dados de bibliotecas universitárias. O material levantado foi então reduzido a documentos não repetidos. Em seguida foram feitas visitas pessoais à biblioteca da Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, e também à biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, campus de Araraquara, a fim de coletar os dados bibliográficos das obras de Brecht publicadas e também para elencar o nome dos seus respectivos tradutores. A verificação desse mapeamento foi feita presencialmente através de consulta a outras bases de dados como a da biblioteca do Instituto Goethe de São Paulo e o acervo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

Ainda fizeram parte da pesquisa os levantamentos realizados em acervos bibliográficos virtuais e acervos de jornais, a fim de elucidar qualquer possível idiossincrasia na lista de publicações ao comparar os resultados dos acervos físicos com outras bases de dados nacionais e internacionais de bibliotecas. Foram consultados os

bancos de dados baseados na internet *WorldCat* e os acervos dos jornais *A Folha da Manhã*, *A Folha da Noite*, *A Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*.

As etapas da pesquisa em acervos foram as seguintes:

Etapas I

Primeiro levantamento bibliográfico das publicações da obra de Bertolt Brecht no Brasil nos catálogos das bibliotecas universitárias e especializadas em obras em alemão (Goethe Institut).

Etapas II

Realização de visita física às bibliotecas. A necessidade de se buscar esses livros publicados se deu em virtude da necessidade de identificar os tradutores de cada obra, informação não disponível nas buscas através do computador. Portanto, em cada visita foram elencados os dados bibliográficos de cada livro de Brecht, bem como o nome dos tradutores de cada obra.

Etapas III

Cruzamento dos dados do levantamento das publicações e o banco de dados online *WorldCat*, o que trouxe mais algumas obras que não haviam sido encontradas, felizmente já com o nome do tradutor. O último dado sobre publicações de Brecht foi encontrado em consulta a arquivos de jornais, uma publicação de 1959, da qual ainda nenhum exemplar foi encontrado no Brasil, mas que já indicava o nome dos tradutores.

Etapas IV

Realização de pesquisa de arquivo na busca por informações não apenas sobre as publicações de Brecht, mas também sobre as montagens de suas peças no Brasil. Nessa etapa da pesquisa documental a intenção foi detalhar a história da recepção da obra de Brecht no período estudado buscando o maior detalhamento possível destas informações. Como dito anteriormente, a base teórica dessa pesquisa são os EDTs; assim sendo, o trabalho no acervo procurou elencar o máximo possível de atores envolvidos no processo

de recepção. O primeiro arquivo pesquisado foi o Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo. Como o próprio nome diz, o acervo é composto por materiais muito diferentes, textos de traduções, anotações para montagens, fotos de espetáculos, vídeos, cartazes, matérias de jornais, convites, programas do espetáculo, anotações etc.

Etapa V

O último passo foi a pesquisa nos arquivos digitais dos jornais do Grupo Folha, e do jornal *O Estado de São Paulo*. É importante ressaltar que essa parte da pesquisa só foi possível devido à digitalização desses arquivos e à disponibilização online dos mesmos. Essa pesquisa nos acervos dos jornais poderia ter sido feita em arquivos físicos; contudo, haveria muitas restrições de tempo, visto que o resultado das ocorrências sobre Brecht, suas publicações e montagens de suas peças no Brasil somam mais de treze mil páginas de jornal.

É importante ressaltar que as etapas de pesquisa aqui descritas representam certas dificuldades a serem superadas, pois as ferramentas de busca ainda não são refinadas o suficiente para apresentar todas as ocorrências presentes nos acervos. Todas as pesquisas tiveram de ser repetidas com o nome completo do autor, nome mais popular – no caso Brecht – e também com o título das peças montadas no Brasil com grafias diferentes. Essa parte da pesquisa foi realizada entre o primeiro semestre de 2011 e o segundo semestre de 2012.

Infelizmente outros jornais de outros estados ainda não haviam disponibilizado seus arquivos digitalizados no período de levantamento do corpus, o que de certa maneira restringiu essa pesquisa ao estado de São Paulo, muito embora os jornais até aqui pesquisados tragam notícias de montagens e eventos em diversos outros estados. Mais uma vez, o que impossibilitou nosso trabalho a arquivos físicos de outros jornais foi o tempo para realizar as viagens e análise e seleção dos arquivos.

O Grupo Folha disponibilizou seu acervo em fevereiro de 2011, como é possível conferir em notícia veiculada em seu site no dia 19 de fevereiro¹⁵. Já o jornal *O Estado de São Paulo* disponibilizou seus acervos a partir de maio de 2012, informação disponível

¹⁵ Informação disponível no endereço: <http://www1.folha.uol.com.br/folha90anos/877730-folha-poe-na-internet-90-anos-de-historia-em-18-milhao-de-paginas.shtml>

online no dia 19 de maio de 2012¹⁶. Seguindo essa iniciativa, outros jornais começaram a disponibilizar seus acervos online, como *O Globo* faz no dia oito de agosto de 2013¹⁷, por fim a Biblioteca Nacional passou a disponibilizar um acervo digital como o nome de Hemeroteca Digital Brasileira¹⁸, que busca englobar vários periódicos brasileiros, como o *Jornal do Brasil* e a *Revista Klaxon*, contudo, esse acervo ainda está incompleto.

A pesquisa em acervos digitais abriu novas possibilidades, que permitem ao pesquisador acessar uma quantidade imensa de dados de maneira segura e organizada. Como será mais detalhado adiante, a pesquisa nos acervos disponíveis durante a produção desse trabalho de doutorado apresentou mais de 13 mil resultados.

A modalidade digital também permite ao pesquisador uma leitura muito mais dinâmica e precisa, pois o localizador traz o resultado da busca destacado em cor diferente, organizado por ano e meses, o que economiza muito tempo de leitura; além disso, as abas do navegador da internet permitem acesso imediato, evitando que o pesquisador perca tempo procurando em uma pilha de papéis a matéria que necessita.

O acervo digital também torna possível a manipulação desse material, não só quando se pensa nas dificuldades da pesquisa em acervos físicos, onde a manipulação de material antigo é delicada e traz o risco de danificar o acervo, mas também porque esse material pesquisado pode ser incorporado ao corpo da tese, ou em formato .pdf, ou em formato .jpg.

Para incorporar esse material ao corpo da tese também foram feitos vários testes. Os arquivos no formato .pdf apresentam uma dificuldade de leitura, portanto para que a leitura do material anexado à tese fosse possível, a escolha foi por arquivos com formato .jpg, pois são mais manipuláveis, inclusive com a possibilidade de serem recortados e remontados. Além disso, nesse formato também é possível melhorar a qualidade de imagem, configurando cores, brilho e contraste.

A análise desse material disponibilizado *online* revelou que essa fonte é confiável para descrever o processo de recepção de Brecht no Brasil. Nesses acervos são encontradas notícias sobre Brecht no Brasil e no mundo, comentários sobre sua teoria e peças, e análises de professores de teatro, críticos, entrevistas com diretores, críticas sobre encenações, resenhas sobre suas ideias filosóficas, políticas e teoria de teatro,

¹⁶ Informação disponível no endereço: <http://blogs.estadao.com.br/jt-cidades/o-estado-de-s-paulo-lanca-acervo-digital/>

¹⁷ Informação disponível no endereço: http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed760_acervo_digital_do_jornal_o_globo

¹⁸ Disponível no endereço: <http://hemerotecadigital.bn.br/>

informações sobre dados da encenação, cenografia, problemas técnicos, opinião de produtores teatrais, formação de elenco, projetos de encenação frustrados, projetos bem sucedidos, resenhas de livros sobre Brecht, fotos e publicidade de peças.

Esse material é especialmente valioso para se entender o primeiro período de recepção de Brecht no Brasil que, embora tenha sido ostensivamente documentado nos acervos que compõem o corpus dessa pesquisa, nunca foram sistematizados para formar um material coerente para que uma análise fosse possível.

Os períodos foram divididos de acordo com suas características específicas: o primeiro momento de recepção, entre 1948 e 1958, antecipa em dez anos o que a bibliografia sobre Brecht no Brasil acreditava ser o início da recepção de Brecht. Nesse período não há qualquer publicação ou encenação de peças de Brecht, a introdução de suas ideias acontece apenas em periódicos.

O segundo período, entre os anos de 1958 e 1968, é caudatário desse primeiro, marcado por uma recepção prescritiva de como Brecht deveria ser traduzido e encenado no país, o que gera um tipo de encenação que tenta imitar *ipsis literis* o que Brecht havia feito durante sua vida, também marcado por dificuldades técnicas e por não haver publicações relevantes do autor no país, salvo exceção de duas peças publicadas, um livro de poemas e um livro de teoria, mas também marcado pelo expressivo número de encenações. O corpus sobre esse período é composto majoritariamente por matérias de jornais, principalmente resenhas sobre encenações, e também por material acadêmico, visto que nesse período, diferente do primeiro, já há trabalhos acadêmicos que tratam do teatro de Brecht no Brasil.

O terceiro momento, entre 1968 e 1998, é marcado por peças que inovam na representação de Brecht no país propondo um novo tipo de leitura das peças e teoria de Brecht, marcado fortemente por peças fragmentárias, ou peças que pouco preservam do texto e encenação de Brecht. O corpus desse período conta com um número bem maior de trabalhos acadêmicos, principalmente porque nesse período desponta o grupo de teatro mais tradicional do Brasil, o Teatro Oficina, e também com resenhas sobre as encenações publicadas em jornais.

O último período é marcado por um movimento que resgata o sentido de fidelidade à imagem de Brecht encontrada no seu segundo momento de recepção,

motivado principalmente pela melhora dos recursos técnicos do teatro brasileiro. O corpus desse período é composto exclusivamente por matérias de jornais.

Como vimos na introdução, o intuito dessa pesquisa é primeiro traçar o percurso da obra de Brecht no Brasil e depois qualificar, analisando o impacto dessa obra no teatro brasileiro. Através das matérias jornalísticas é possível montar um quadro mais preciso das montagens das peças de Brecht no Brasil, principalmente nos anos de 1940, 1950, 1960 e 1970, que representam a inserção de sua obra em nosso país.

Como se trata de uma pesquisa documental realizada com um localizador virtual, a palavra chave da pesquisa precisou ser bem elaborada. Em nosso caso a primeira palavra chave utilizada foi Bertolt Brecht. Contudo, essa palavra chave trouxe muitos resultados que não eram relevantes para a pesquisa, principalmente por causa do primeiro nome: Bertolt. Os buscadores de ambos os jornais não funcionam como os buscadores clássicos utilizados na internet, ou seja, a busca entre aspas, que traria somente os resultados precisos do que foi digitado, não funciona.

Detectada esta dificuldade, a busca mais completa se mostrou ser apenas pelo nome Brecht. Essa busca traz alguns resultados não relacionados à pesquisa, como, por exemplo, quando na década de 1960 há um jogador de futebol na seleção argentina que se chama Albrecht, e, mesmo sendo coincidente apenas parte do seu nome, ele também aparece nos resultados da pesquisa; ou ainda, quando na década de 1940 o empresário Henrique Hillenbrecht declara falência, há muitos resultados coincidentes com seu nome.

No acervo digital do *Estado de São Paulo* a busca pelo termo Brecht trouxe 7.250 resultados, desde a década de 1890 até a década de 2010. Os resultados do século XIX e do começo do século XX eram irrelevantes para a pesquisa, a partir da década de 1920, entretanto, os resultados tiveram que ser conferidos para se ter certeza de que não se tratava do autor aqui estudado. Os resultados que trazem de fato matérias relacionadas a Brecht começam a aparecer na década de 1940, quando surgem três matérias que se referem ao dramaturgo.

A partir da década de 1950 aparecem resultados mais consistentes e em grande número. No total são 7.141 resultados, excluídos alguns que não se relacionam com a pesquisa, 269 na década de 1950, 930 na década de 1960, 611 na década de 1970, 952 na

década de 1980, 1421 na década de 1990, 2032 na década de 2.000, e 923 na década de 2010.

No acervo do grupo Folha é necessário fazer uma busca detalhada, pois nesse formato do buscador é possível fazer uma busca pela palavra, ou frase exata. O buscador comum traz 96 resultados começando em 1929 no jornal *A Folha da Manhã*, 13 páginas na *Folha da Noite* e 6596 resultados no jornal *A Folha de São Paulo*. Entretanto os resultados dessa busca geral não são confiáveis, porque excluem décadas inteiras: por exemplo, a busca na *Folha de São Paulo* não traz nenhum resultado da década de 1960, mas na busca detalhada há vários resultados. Usar a pesquisa por frase exata com o nome completo Bertolt Brecht reduz muito os resultados na busca detalhada, pois muitas matérias trazem apenas Brecht e esses resultados seriam excluídos.

Assim temos um corpus de 7.141 resultados no *Estado de São Paulo* e 6.705 resultados na acervo do grupo Folha, o que compõe um total de 13.846 resultados. Dentre eles estão artigos críticos sobre a filosofia de Brecht, sua teoria de teatro, as montagens feitas no Brasil e no exterior, publicidade de suas peças veiculadas nos jornais e serviços de utilidade pública indicando peças em cartaz.

É importante ressaltar que, a despeito dos desafios encontrados na busca digital, essa documentação da trajetória da obra de Bertolt Brecht no Brasil só foi possível graças à digitalização completa dos acervos desses jornais, o que permitiu o levantamento do material no período de 4 anos de um programa de doutorado.

No caso desta pesquisa, desde o anteprojeto inicial, passando pelas disciplinas obrigatórias, até a decisão de que esses arquivos comporiam o corpus da pesquisa já se tinha passado pelo menos um ano e meio do doutorado. Restava dois anos e meio, então, para o levantamento e análise desse material. Esse tempo foi reduzido depois a dois anos, pois no primeiro semestre dessa pesquisa também foram necessárias várias tentativas até que fossem estabelecidos parâmetros seguros para a obtenção do máximo de resultados dos acervos mencionados.

Uma busca presencial a algum acervo implicaria a leitura mínima de 14.000 edições de jornais, o que é um número muito otimista, visto que não se teria ideia de quais edições trariam alguma citação ao autor objeto de estudo dessa pesquisa. Se começássemos a partir da década de 1950 fazendo busca em dois jornais, seriam 365

edições anuais, o que precisaria ser multiplicado por 62 anos que é o intervalo de tempo analisado nessa pesquisa, o que daria um total de 22.995 edições a serem lidas completamente. Com mais uma conta otimista de 15 páginas por edição em média, haveria a necessidade de ler 344.925 páginas de jornal para que essa pesquisa fosse realizada.

Ou seja, ainda que a pesquisa feita com buscadores virtuais possa apresentar alguma falha eventual, ela é de longe a melhor maneira de se efetuar esse tipo de pesquisa. Além disso, a digitalização dos acervos e a pesquisa por buscadores são fatores decisivos para que esse tipo de pesquisa possa ser realizada dentro de um programa de pós-graduação hoje em dia, tendo em vista as restrições de tempo impostas pelos mesmos.

A fim de melhor organizar essa pesquisa os arquivos foram classificados pela sua relevância e foram excluídos resultados repetidos e bem como citações ao nome de Brecht em artigos que não tratam de sua obra em especificamente. Dessa maneira, a pesquisa conta com quatro divisões, estabelecidas a partir do tipo de texto estudado.

1 – Crítica geral (CRT): artigos que citam Brecht de maneira mais profunda, o pensamento político do autor e sua filosofia para o teatro. Quer dizer, matérias que tratam de suas obras como material literário e não como material cênico.

2 – Resenha teatral (RES): artigos que discutem as montagens de Brecht tanto no Brasil quanto no exterior.

3 – Notícias gerais (NOT): notícias de montagens que não discutem diretamente o assunto Brecht, mas que trazem informações relevantes sobre Brecht e o cenário teatral brasileiro.

4 – Publicidade e serviços de utilidade pública (PUB): propagandas de grupos e companhias de teatro na seção de classificados e também informativos na parte de cultura onde se indicam as peças em cartaz.

Esses resultados foram tabulados num quadro com o intuito de melhor organizar a apresentação do material, bem como orientar o leitor através desse mar de informação. Assim, o quadro foi separado primeiramente por ano; nessa separação inicial estão incluídos todos os resultados encontrados para determinado ano, em seguida é feita a identificação do texto encontrado naquele ano, primeiro identificando o tipo de texto que se trata, conforme descrição acima, qual o veículo de mídia o publicou, data, autor do texto e o título da matéria. Para o período, que começa em 1948, nem sempre havia o nome do autor da matéria. Quando o autor não é identificado utilizo NC para assinalar que não consta o nome do autor.

É importante notar que embora os acervos de jornais cubram todo o período da pesquisa, eles são particularmente eficientes para a descrição do campo nos dois primeiros momentos estudados por essa pesquisa, principalmente por não haver, que seja do meu conhecimento, nenhuma pesquisa que tenha organizado esse material. A partir do segundo momento de divisão proposto nessa tese de doutorado há um grande número de pesquisas acadêmicas que já trataram do assunto Brecht, mas não sob a ótica dos Estudos da Tradução.

Esta pesquisa tem um aspecto documental muito forte, pode-se supor que 50% desse trabalho encontra sua força no levantamento de documentos para ser possível criar uma linha narrativa de Brecht no Brasil. Mas esse tipo de pesquisa também apresenta a impossibilidade de tabular as mais de 13 mil entradas no corpo da pesquisa, por isso decidi apresentar no quadro organizador as matérias que abrangem o momento mais obscuro da recepção de Brecht no Brasil – do final da década de 1940 ao início da década de 1960.

A outra metade é o trabalho de análise, que, orientado pela teoria acima apresentada, identifica peças que marcam de alguma maneira um ponto de mudança na história de recepção. As matérias que tratam diretamente dessas peças, ou que discutem mais profundamente o assunto Brecht no Brasil foram inseridas no corpo da tese para facilitar o acesso do leitor à discussão.

Por causa do tamanho das páginas de jornais não seria possível reproduzir de maneira legível uma página toda. Tendo isso em mente, as matérias que estão no corpo

do texto foram recortadas e são identificadas por legendas com a data e o meio de comunicação que as veiculou. Entre parênteses há a indicação de que se trata de uma parte realçada do texto. Todas as figuras no corpo do texto tiveram sua legenda convertidas em hiperlinks, dessa maneira o leitor que optar pela leitura do arquivo digital em .pdf poderá acessar, através desses hiperlinks, as matérias citadas diretamente no acervo online.

Os hiperlinks levam diretamente à pesquisa sobre Brecht. No Acervo d'*O Estado de São Paulo*, os links abrem a página específica com a matéria citada. No Acervo do Grupo Folha o link abre a página da busca detalhada com todos os resultados para o ano em questão, dessa maneira o leitor deve depois de abrir a página localizar a data específica que procura.

Infelizmente é impossível apresentar todos os resultados obtidos na busca dos acervos na versão em papel desta tese, mas para os leitores que optarem pelo formato digital será possível acessar os anexos C e D, que contêm links para todos os resultados da pesquisa apresentados por ano.

O anexo A é uma organização sistemática de todos os livros com autoria de Brecht publicados no Brasil, apresentados por ordem cronológica. O anexo B é uma organização de todas as peças de Brecht apresentadas no Brasil por grupos e companhias profissionais, apresentadas em ordem cronológica.

Essa tese não se pretende um trabalho final sobre a história de Brecht no Brasil, portanto os resultados apresentados nos capítulos seguintes têm caráter exemplar, tanto a apresentação dos arquivos no quadro organizador, quanto as análises das peças selecionadas, pois o trabalho organizador da história da recepção de Brecht e também da história da tradução no Brasil ainda está em processo e espero que a direção aqui indicada gere bons frutos para esse campo.

2.1 – Quadro organizador do Acervo Digital				
1948				
Tipo de texto	Veículo	Data	Autor	Título
NOT	Estado de São Paulo	05 de maio	P. Tennan	Quem é comunista
NOT	Estado de São Paulo	16 de junho	François Sanson	Clube de cinema de São Paulo
1949				
NOT	O Estado de São Paulo	08 de março	Sergio Milliet	Palcos e Circos (ET-CETERA)
1950				
NOT	Folha da Manhã	13 de maio	NC	A Ronda dos Malandros
NOT	O Estado de São Paulo	17 de maio	NC	Palcos e Circos (A Ronda dos Malandros)
CRT	O Estado de São Paulo	06 de setembro	Washington S	O papel da Alemanha na defesa da Europa
1951				
NOT	O Estado de São Paulo	08 de setembro	Wilson Martins	Carta sobre os problemas do teatro brasileiro
PUB	Folha da Manhã	19 de outubro	NC	Teatro da Segunda Feira (encenação de a Exceção e a Regra)
CRT	Folha da Manhã	11 de novembro	N.G.	Uma peça de Bertolt Brecht proibida de ser apresentada na Bienal de Veneza (Ideias do escritor de A Ronda dos Malandros e A vida de Galileu)
NOT	Folha da Manhã	09 de dezembro	Maria de Lourdes Teixeira	Arte e Solidariedade
1954				
NOT	O Estado de São Paulo	02 de fevereiro	NC	O renascimento do teatro alemão
NOT	Folha da Manhã	23 de maio	NC	Festival de Lyon-Charbonnieres
1955				
NOT	O Estado de São Paulo	20 de janeiro	NC	Cavalcanti iniciou a filmagem de Puntila
CRT	O Estado de São Paulo	27 de fevereiro	Jules Klanfer	As Testemunhas do Passado (Um relance sobre as letras alemãs)
CRT	O Estado de São Paulo	22 de maio	Jules Klanfer	Antologia da Poesia Alemã

NOT	Folha da Manhã	3 de julho	NC	Noticiário artístico mundial
CRT	Folha da Manhã	10 de julho	NC	Noticiário artístico mundial
CRT	Folha da Manhã	24 de julho	NC	Noticiário artístico mundial
NOT	O Estado de São Paulo	11 de setembro	Jules Klanfer	O teatro na Alemanha
NOT	O Estado de São Paulo	18 de setembro	Marcos Romero	A temporada artística em Nova York
PUB	O Estado de São Paulo	29 de outubro	NC	Propaganda da revista Anhembi
PUB	O Estado de São Paulo	5 de novembro	NC	Propaganda da revista Anhembi
PUB	O Estado de São Paulo	8 de novembro	NC	Propaganda da revista Anhembi
PUB	O Estado de São Paulo	9 de novembro	NC	Propaganda da revista Anhembi
1956				
NOT	O Estado de São Paulo	08 de abril	NC	Publicação de livros de teatro
CRT	O Estado de São Paulo	15 de maio	Décio de Almeida Prado	A Rosa Tatuada (Palcos e Circos)
PUB	O Estado de São Paulo	26 de maio	NC	Revista teatro brasileiro
PUB	O Estado de São Paulo	16 de junho	NC	Revista teatro brasileiro
NOT	O Estado de São Paulo	29 de junho	NC	Peças brasileiras na Alemanha
NOT	O Estado de São Paulo	16 de agosto	AFP	Faleceu Berthold Brecht
NOT	Folha da Manhã	16 de agosto	NC	Morreu o escritor alemão Berthold Brecht
PUB	O Estado de São Paulo	26 de setembro	NC	Propaganda da Revista Anhembi
NOT	O Estado de São Paulo	26 de setembro	NC	Curso para monitores teatrais
NOT	O Estado de São Paulo	28 de setembro	NC	O teatro de Bertolt Brecht
PUB	O Estado de São Paulo	28 de setembro	NC	Propaganda da Revista Anhembi
PUB	O Estado de São Paulo	29 de setembro	NC	Propaganda da Revista Anhembi
PUB	O Estado de São Paulo	02 de outubro	NC	Propaganda da Revista Anhembi
PUB	O Estado de São Paulo	03 de outubro	NC	Propaganda da Revista Anhembi

PUB	O Estado de São Paulo	05 de outubro	NC	Propaganda da Revista Anhembi
PUB	O Estado de São Paulo	06 de outubro	NC	Propaganda da Revista Anhembi
RES	O Estado de São Paulo	06 de outubro	Sábato Magaldi	A concepção épica de Brecht
PUB	O Estado de São Paulo	26 de outubro	NC	Propaganda do Suplemento literário
RES	O Estado de São Paulo	27 de outubro	Anatol Rosenfeld	Brecht: a disciplina do coração
CRT	O Estado de São Paulo	10 de novembro	NC	Como seria o novo Godot?
NOT	O Estado de São Paulo	16 de dezembro	NC	Notícias e comentários
RES	O Estado de São Paulo	30 de dezembro	NC	Perdeu o mundo artístico três figuras: Bert Brecht, Grace Kelly e Papini
1957				
CRT	O Estado de São Paulo	12 de janeiro	Sábato Magaldi	Heresia sobre o público
CRT	O Estado de São Paulo	16 de fevereiro	Sábato Magaldi	Da vertigem à consciência
CRT	O Estado de São Paulo	23 de fevereiro, página 43	Sábato Magaldi	Personagens de Brecht
RES	O Estado de São Paulo	08 de março	Antonio Dacosta	Medo e misérias
NOT	O Estado de São Paulo	09 de março	NC	Programa de amanhã
NOT	O Estado de São Paulo	10 de março	NC	Teatro para estudantes
NOT	O Estado de São Paulo	06 de abril	AFP	Homenagem à memória de Brecht em Paris
NOT	O Estado de São Paulo	27 de abril	Anatol Rosenfeld	Automóvel e casa de Campo (nota sobre a publicação das obras de Brecht pelo Suhrkamp)
CRT	O Estado de São Paulo	04 de maio	Paulo Emilio Salles Gomes	As decepções de Brecht
NOT	O Estado de São Paulo	10 de maio	NC	Noticiário
NOT	O Estado de São Paulo	11 de maio	Sábato Magaldi	Personagens de Martins Pena
RES	Folha da Manhã	01 de junho	B. J. Duarte	Senhor Puntilla e seu criado...
NOT	O Estado de São Paulo	08 de junho	P. E. Sales Gomes	O cinema na bienal

CRT	O Estado de São Paulo	16 de junho	Frederico Branco	Quando Marx Sorri
NOT	O Estado de São Paulo	03 de agosto	Anatol Rosenfeld	Resenha bibliográfica (theater der gegenwart)
NOT	O Estado de São Paulo	29 de setembro	NC	Peça infantil no Bela Vista
RES	O Estado de São Paulo	26 de outubro	Mario da Silva	Informações sobre Carl Zukmeyer
NOT	O Estado de São Paulo	03 de novembro	NC	Programa e elenco do TBC
NOT	O Estado de São Paulo	03 de dezembro	NC	Chegou a S. Paulo o elenco do TMDC; Brecht no ano vindouro
NOT	O Estado de São Paulo	07 de dezembro	Sábato Magaldi	Brecht e Cavalcanti
NOT	O Estado de São Paulo	07 de dezembro	NC	“Mãe Coragem” no TMDC
NOT	O Estado de São Paulo	08 de dezembro	G.P.	Teatro Universitario da Bahia
1958				
NOT	Folha da Manhã	01 de janeiro	NC	Notícias teatrais
RES	O Estado de São Paulo	05 de janeiro	J.K.	“Cesar” de Brecht
NOT	O Estado de São Paulo	07 de janeiro	NC	A Boa Alma de Setzuan
NOT	Folha da Manhã	08 de janeiro	NC	Temporada do T.P.A. no Rio
NOT	O Estado de São Paulo	11 de janeiro	NC	Montagem das novas peças
NOT	O Estado de São Paulo	14 de janeiro	NC	Programa da escola de teatro da UB durante o corrente ano (A boa alma de se-suan)
NOT	O Estado de São Paulo	16 de janeiro	NC	Bolini dirigirá fita na Itália
CRT	O Estado de São Paulo	25 de janeiro	Anatol Rosenfeld	Razões do teatro épico
CRT	O Estado de São Paulo	08 de fevereiro	NC	Moscou contra Brecht
RES	Folha da Manhã	09 de fevereiro	José Geraldo Vieira	O estilo de Brecht
RES	Folha da Manhã	11 de fevereiro	NC	Santo de casa...
NOT	O Estado de São Paulo	21 de fevereiro	NC	Peça de Brecht no centro Dom Vital
NOT	O Estado de São Paulo	22 de fevereiro	NC	Peça de Brecht no centro Dom Vital
NOT	O Estado de São Paulo	23 de fevereiro	NC	Peça de Brecht no centro Dom Vital
CRT	O Estado de São Paulo	01 de março	Anatol Rosenfeld	Inícios do teatro épico

NOT	Folha da Manhã	07 de março	NC	A Exceção e a Regra
CRT	O Estado de São Paulo	29 de março	Anatol Rosenfeld	O Teatro de Piscator
NOT	O Estado de São Paulo	30 de março	D.A.P.	Broadway e Off Broadway
NOT	O Estado de São Paulo	09 de abril	NC	Voltou ao Brasil o encenador Bolini para dirigir Brecht
CRT	O Estado de São Paulo	12 de abril	Anatol Rosenfeld	A teoria de Brecht
NOT	O Estado de São Paulo	23 de abril	NC	Bollini em São Paulo
NOT	O Estado de São Paulo	04 de maio	NC	Décimo aniversário da EAD
NOT	O Estado de São Paulo	12 de maio	NC	Diretor alemão para o TMDC (Ensaio de “A boa Criatura de Setzuan”)
NOT	O Estado de São Paulo	31 de maio	NC	Pedido de empréstimo do TMDC
CRT	O Estado de São Paulo	13 de junho	Ritta Mariancic	“A Condenação de Luculo” no T. das Nações
NOT	O Estado de São Paulo	17 de junho	NC	Repertório do TMDC
CRT	O Estado de São Paulo	21 de junho	Anatol Rosenfeld	B. Brecht: teoria e prática
NOT	O Estado de São Paulo	04 de julho	NC	Ensaio de “A Boa Alma de Set-Suan”
CRT	O Estado de São Paulo	12 de julho	Anatol Rosenfeld	Conexões Grotescas
NOT	O Estado de São Paulo	13 de julho	NC	Alterado o programa do TMDC
NOT	Folha da Manhã	15 de julho	NC	Notícias teatrais
NOT	O Estado de São Paulo	15 de julho	NC	“A Respeitosa” até domingo
PUB	O Estado de São Paulo	17 de julho	TMDC	Propaganda de “A Prostituta Respeitosa”
PUB	O Estado de São Paulo	18 de julho	TMDC	Propaganda de “A Prostituta Respeitosa”
NOT	Folha da Manhã	24 de julho	NC	Notícias teatrais
NOT	Folha da Manhã	06 de agosto	NC	Notícias teatrais
NOT	O Estado de São Paulo	09 de agosto	Sábato Magaldi	Sempre Shakespeare
NOT	O Estado de São Paulo	10 de agosto	NC	Último dia no TMDC
NOT	O Estado de São Paulo	13 de agosto	NC	A próxima estreia no TMDC
NOT	Folha da Manhã	14 de agosto	NC	Notícias teatrais

RES	Folha da Manhã	17 de agosto	Flamínio Bollini	Dos aborrecimentos que traz a prática da caridade
NOT	O Estado de São Paulo	17 de agosto	NC	A estreia de “A Alma Boa de Setsuan”
NOT	Folha da Manhã	20 de agosto	NC	Notícias teatrais
PUB	Folha da Manhã	24 de agosto	NC	Seção de peças em cartaz
NOT	O Estado de São Paulo	24 de agosto	NC	“A Alma Boa de Setsuan” no TMDC
PUB	O Estado de São Paulo	24 de agosto	NC	Prisma (publicidade da revista prisma)
NOT	O Estado de São Paulo	26 de agosto	NC	A estreia de “A Alma Boa de Se-Tsuan”
NOT	O Estado de São Paulo	27 de agosto	NC	Sexta-feira a estreia no TMDC
NOT	Folha da Manhã	27 de agosto	NC	Notícias teatrais
NOT	O Estado de São Paulo	28 de agosto	NC	Amanhã a estreia do TMDC
NOT	O Estado de São Paulo	29 de agosto	NC	Peça de Brecht no TMDC
RES	Folha da Manhã	29 de agosto	Delmiro Gonçalves	Brecht no TMDC
NOT	Folha da Manhã	30 de agosto	NC	Notícias teatrais
RES	O Estado de São Paulo	31 de agosto	Décio de Almeida Prado	As ideias de Brecht
CRT	Folha da Manhã	02 de setembro	Delmiro Gonçalves	“A alma boa de Se-Tchuã” e as teorias de Brecht
CRT	O Estado de São Paulo	03 de setembro	Décio de Almeida Prado	“A alma boa de Se-Tsuan”
CRT	Folha da Manhã	03 de setembro	Delmiro Gonçalves	Um diretor inteligente e bons interpretes de Brecht
RES	O Estado de São Paulo	06 de setembro	Sábato Magaldi	Quase demagogia
PUB	Folha da Manhã	07 de setembro	NC	Espectáculos teatrais (nota sobre a peça A Boa Alma)
NOT	Folha da Manhã	10 de setembro	NC	Notícias teatrais
PUB	Folha da Manhã	12 de setembro	NC	Espectáculos teatrais (nota sobre a peça A Boa Alma)
NOT	Folha da Manhã	14 de setembro	NC	Brecht no Maria Della Costa (coluna social)
NOT	Folha da Manhã	16 de setembro	NC	Notícias teatrais
RES	O Estado de São Paulo	20 de setembro	Sábato Magaldi	Impressão sobre o autor turco Nazim Hikmet

PUB	Folha da Manhã	23 de setembro	NC	Espectáculos teatrais (nota sobre a peça A Boa Alma)
PUB	Folha da Manhã	24 de setembro	NC	Espectáculos teatrais (nota sobre a peça A Boa Alma)
PUB	Folha da Manhã	02 de outubro	NC	Espectáculos teatrais (nota sobre a peça A Boa Alma)
NOT	Folha da Manhã	02 de outubro	NC	Notícias teatrais
PUB	Folha da Manhã	05 de outubro	NC	Espectáculos teatrais (nota sobre a peça A Boa Alma)
NOT	O Estado de São Paulo	07 de outubro	NC	Temporada popular no TMDC
PUB	Folha da Manhã	09 de outubro	NC	Espectáculos teatrais (nota sobre a peça A Boa Alma)
NOT	Folha da Manhã	10 de outubro	NC	Notícias teatrais
PUB	Folha da Manhã	11 de outubro	NC	Espectáculos teatrais (nota sobre a peça A Boa Alma)
NOT	Folha da Manhã	18 de outubro	NC	Notícias teatrais
NOT	O Estado de São Paulo	22 de outubro	NC	A A.P.C.T. promoverá debates sobre espectáculos em cartaz
NOT	O Estado de São Paulo	23 de outubro	NC	O elenco do TMDC no Rio
NOT	O Estado de São Paulo	26 de outubro	NC	Participantes da quinzena teatral
NOT	O Estado de São Paulo	31 de outubro	NC	Brecht no dia 7
NOT	Folha da Manhã	01 de novembro	NC	Notícias teatrais
NOT	O Estado de São Paulo	02 de novembro	NC	“A Alma Boa de Se-Tsuan”
NOT	O Estado de São Paulo	06 de novembro	NC	Debate sobre problemas do teatro no Arena e no TMDC
NOT	O Estado de São Paulo	07 de novembro	NC	Reabre-se hoje no TMDC
NOT	O Estado de São Paulo	08 de novembro	NC	Debate público no teatro de Arena (debate sobre Brecht)
NOT	O Estado de São Paulo	12 de novembro	NC	Debates públicos na APCT
NOT	O Estado de São Paulo	21 de novembro	NC	Continua a temporada popular no TMDC

NOT	O Estado de São Paulo	22 de novembro	Mário da Silva Brito	Desafio aos ratos
NOT	O Estado de São Paulo	28 de novembro	NC	Ionesco no dia 4
RES	O Estado de São Paulo	29 de novembro	Sábato Magaldi	Ionesco no TMDC
NOT	O Estado de São Paulo	30 de novembro	NC	Termina “A Boa Ama de Se-Tsuan”
PUB	Folha da Manhã	02 de dezembro	NC	Espectáculos teatrais (nota sobre a peça A Boa Alma)
CRT	O Estado de São Paulo	06 de dezembro	NC	Ionesco estreou no TMDC
NOT	O Estado de São Paulo	20 de dezembro	Sábato Magaldi	A aplicação de um plano
NOT	Folha da Manhã	23 de dezembro	NC	“Pirandello não dá dinheiro, mas o Abílio todo mundo vai ver”
NOT	O Estado de São Paulo	27 de dezembro	NC	TMDC: temporada popular; debate público sobre Ionesco
1959				
NOT	O Estado de São Paulo	08 de janeiro	NC	A APCT outorgou os prêmios para os melhores de 1958
NOT	O Estado de São Paulo	30 de janeiro	NC	Semana da cultura cinematográfica
NOT	O Estado de São Paulo	31 de janeiro	NC	Semana da cultura cinematográfica
PUB	Folha da Manhã	21 de fevereiro	NC	Cadernos de teatro
NOT	Folha da Manhã	15 de março	NC	Giulietta Masina na Alemanha
NOT	O Estado de São Paulo	25 de março	NC	Eu e você no teatro S. Paulo
NOT	O Estado de São Paulo	01 de abril	NC	Outorgados os prêmios Governador do Estado de teatro do ano findo
NOT	O Estado de São Paulo	02 de abril	NC	Espectáculo dos alunos do EAD
NOT	O Estado de São Paulo	11 de abril	NC	Espectáculo dos alunos do EAD
NOT	O Estado de São Paulo	12 de abril	NC	Espectáculo da escola de arte dramática
NOT	O Estado de São Paulo	28 de abril	NC	“Saci” de teatro
NOT	O Estado de São Paulo	30 de abril	NC	O melhor coadjuvante do teatro
NOT	O Estado de São Paulo	01 de maio	NC	Na capa

NOT	O Estado de São Paulo	09 de maio	NC	No programa do TMDC “Senhora” e “O Círculo de Giz Caucasiano”
NOT	Folha da Manhã	13 de maio	NC	Notícias teatrais
RES	O Estado de São Paulo	17 de maio	Bruna Becherucci	Mais Brecht, menos Brecht
NOT	O Estado de São Paulo	21 de maio	NC	Grupo tentativa de Barretos
RES	O Estado de São Paulo	04 de junho	R.T. M.C.	Roger Planchon e o novo T.N.P.
NOT	O Estado de São Paulo	16 de junho	NC	Na Itália
NOT	O Estado de São Paulo	20 de junho	NC	Programa do Teatro de Arena
NOT	O Estado de São Paulo	24 de junho	NC	Maria Fernanda em Salvador
NOT	O Estado de São Paulo	01 de julho	NC	Peças estrangeiras
NOT	O Estado de São Paulo	07 de julho	NC	Repertório
NOT	O Estado de São Paulo	09 de julho	NC	Os prêmios de teatro
NOT	O Estado de São Paulo	17 de julho	NC	Geografia da palavra
NOT	Folha da Manhã	19 de julho	NC	800 atores-estudantes “invadirão” São Paulo
NOT	O Estado de São Paulo	02 de agosto	NC	Espectáculos e seminário internacional na Bahia
NOT	O Estado de São Paulo	08 de setembro	NC	Viaja amanhã para Lisboa a Cia. Maria Della Costa
NOT	Folha da Manhã	09 de setembro	NC	Segue hoje para Lisboa a companhia (45 figuras) de Maria Della Costa
NOT	O Estado de São Paulo	09 de setembro	NC	Cenografia checoslovaca de 1914 a 1959 na Bienal
NOT	O Estado de São Paulo	24 de setembro	NC	Organizados os primeiros programas para o Teatro O’Neil na Bienal
RES	O Estado de São Paulo	26 de setembro	Ruggero Jacobi	À marge de Strindberg
NOT	O Estado de São Paulo	10 de outubro	NC	Morineau dirigirá o TBC do Rio durante um ano

NOT	O Estado de São Paulo	14 de outubro	NC	A Alma boa de Setsuan (publicação do livro)
RES	O Estado de São Paulo	31 de outubro	Sábato Magaldi	O Sonho de Calabar
NOT	O Estado de São Paulo	01 de novembro	NC	A Alma boa de Setsuan (venda de livros)
RES	O Estado de São Paulo	14 de novembro	João Bethencourt	Resenha bibliográfica
RES	O Estado de São Paulo	14 de novembro	Sábato Magaldi	Nacionalismo e teatro
PUB	Folha da Manhã	15 de novembro	NC	Livros novos (propaganda de a boa alma)
NOT	O Estado de São Paulo	04 de dezembro	NC	Museu Brecht
RES	O Estado de São Paulo	24 de dezembro	Ruggero Jacobi	Sobre um texto de Brecht
1960				
NOT	O Estado de São Paulo	19 de janeiro	NC	Panorama da temporada teatral em Nova Iorque
NOT	O Estado de São Paulo	21 de janeiro	NC	Nova companhia
RES	O Estado de São Paulo	23 de janeiro	Otto Maria Carpeaux	Cesar, em versão de Brecht
NOT	O Estado de São Paulo	23 de janeiro	NC	O Prêmio Schiller
NOT	O Estado de São Paulo	29 de janeiro	NC	D'Aversa forma o elenco de "Mãe Coragem"
RES	O Estado de São Paulo	03 de fevereiro	NC	Woyzeck de Buchner
NOT	O Estado de São Paulo	11 de fevereiro	NC	Iniciados os ensaios de Mãe Coragem de Brecht
RES	O Estado de São Paulo	21 de fevereiro	Sábato Magaldi	Beckett, Brecht, dos Passos e outros "off Broadway"
NOT	O Estado de São Paulo	25 de fevereiro	NC	Sergio Viotti fará teste para "Mãe Coragem"
NOT	O Estado de São Paulo	05 de março	NC	"Mãe Coragem estreia em maio
RES	O Estado de São Paulo	05 de março	Bernardo Gersen	Sobre a noção de engagement
NOT	O Estado de São Paulo	16 de março	NC	Conferência sobre Brecht, hoje, no Arena
RES	O Estado de São Paulo	20 de março	João Alves das Neves	Cultura e fascismo

NOT	O Estado de São Paulo	20 de março	NC	Artes na Semana
NOT	Folha de São Paulo	22 de março	NC	Brecht e Mãe Coragem
NOT	O Estado de São Paulo	22 de março	NC	Suspensos espetáculos do PTP, em Portugal
NOT	O Estado de São Paulo	25 de março	NC	Ensaaios de “Mãe Coragem”
NOT	O Estado de São Paulo	10 de abril	NC	TPA e TBV
NOT	O Estado de São Paulo	27 de abril	NC	Atividades de Koellreutter
NOT	O Estado de São Paulo	29 de abril	NC	“Der Jasager” no Municipal
PUB	O Estado de São Paulo	01 de maio	NC	Propaganda paga da peça em cartaz Mãe Coragem
NOT	O Estado de São Paulo	07 de maio	NC	Mãe coragem no grande auditório
NOT	O Estado de São Paulo	08 de maio	NC	“Mãe Coragem” no TCA
NOT	O Estado de São Paulo	15 de maio	NC	Edmundo Lopes em Mãe Coragem
NOT	O Estado de São Paulo	21 de maio	NC	Helene Weigel no Brasil
NOT	Folha de São Paulo	21 de maio	NC	Helene Weigel
NOT	O Estado de São Paulo	25 de maio	NC	Escolas de arte dramática nos EUA
NOT	O Estado de São Paulo	27 de maio	NC	Estreias, próximas estreias, linhas etéreas
CRT	O Estado de São Paulo	29 de maio	NC	“Mãe Coragem” para tornar Brecht um autor cotidiano
RES	Folha de São Paulo	29 de maio	J.J de Barros Bella	“Mãe Coragem”: um libelo contra a guerra
NOT	O Estado de São Paulo	01 de junho	NC	“Mãe Coragem” no TCA
NOT	O Estado de São Paulo	04 de junho	Erwin Theodor	Resenha bibliográfica
NOT	O Estado de São Paulo	10 de junho	NC	“Mãe Coragem” no TCA
NOT	O Estado de São Paulo	14 de junho	NC	Debate sobre Mãe Coragem
PUB	O Estado de São Paulo	15 de junho	NC	Propaganda paga da peça em cartaz Mãe Coragem
NOT	O Estado de São Paulo	17 de junho	NC	Auxílio à montagem de “Mãe Coragem”
NOT	O Estado de São Paulo	19 de junho	NC	O Teatro de Brecht que vi na Alemanha

NOT	O Estado de São Paulo	21 de junho	NC	O Teatro de Brecht que vi na Alemanha
NOT	O Estado de São Paulo	23 de junho	NC	I Festival Brasileiro de Teatro
NOT	Folha de São Paulo	23 de junho	NC	“Mãe Coragem” de Brecht no TCA
CRT	O Estado de São Paulo	26 de junho	Bruna Becherucci	O destino de Mãe Coragem
NOT	O Estado de São Paulo	01 de julho	NC	Teatro em Santos aproveitando as férias de julho
PUB	O Estado de São Paulo	02 de julho	NC	Propaganda paga da peça em cartaz Mãe Coragem
NOT	O Estado de São Paulo	05 de julho	NC	Novos elementos no elenco do Novo Teatro
PUB	O Estado de São Paulo	05 de julho	NC	Propaganda paga da peça em cartaz Mãe Coragem
NOT	O Estado de São Paulo	06 de julho	NC	I Festival Brasileiro de Teatro em Santos
PUB	O Estado de São Paulo	07 de julho	NC	Propaganda paga da peça em cartaz Mãe Coragem
NOT	O Estado de São Paulo	08 de julho	NC	“Mãe Coragem” no Festival de Santos
NOT	O Estado de São Paulo	08 de julho	NC	Esta semana (Antunes Filho comenta BB)
NOT	Folha de São Paulo	10 de julho	NC	Reestruturação do Pequeno Teatro de Comédia
NOT	O Estado de São Paulo	10 de julho	NC	Debate sobre o teatro de Brecht no I.C.I.B.
PUB	O Estado de São Paulo	13 de julho	NC	Propaganda paga da peça em cartaz Mãe Coragem
NOT	O Estado de São Paulo	14 de julho	NC	Interrompida ontem a montagem de Brecht
NOT	O Estado de São Paulo	14 de julho	NC	“Mãe Coragem” no Municipal do Rio
NOT	O Estado de São Paulo	15 de julho	NC	“Mãe Coragem” até domingo
RES	Folha de São Paulo	17 de julho	NC	Peça de Brecht, levada a Paris, encarna Hitler e os “gangsters”
NOT	O Estado de São Paulo	17 de julho	NC	Despede-se hoje “Mãe Coragem”
NOT	Folha de São Paulo	22 de julho	NC	“Mãe Coragem” no Rio de Janeiro

NOT	O Estado de São Paulo	23 de julho	NC	“A opera dos três centavos” incluída no programa do PTC
RES	O Estado de São Paulo	30 de julho	NC	O “Stabile” de Turim une a tradição italiana a Brecht
NOT	O Estado de São Paulo	04 de agosto	NC	Laboratório para atores profissionais
NOT	O Estado de São Paulo	07 de agosto	NC	No programa do T.C.B. peças sobre o pensamento moderno
NOT	O Estado de São Paulo	03 de setembro	P. Mc.	Festival B. Brecht
RES	O Estado de São Paulo	10 de setembro	NC	Sartre filia-se à corrente de teatro dramático
RES	O Estado de São Paulo	11 de setembro	NC	Sartre: a verdade do teatro é a instauração do escândalo
RES	O Estado de São Paulo	18 de setembro	NC	Temporada de teatro italiano – Antonello Capobrigante
RES	O Estado de São Paulo	24 de setembro	Sábato Magaldi	O Teatro de Turim
NOT	O Estado de São Paulo	28 de setembro	NC	Virá a S. Paulo o conjunto da Escola Teatral da Bahia (ópera dos três vinténs)
NOT	Folha de São Paulo	02 de outubro	NC	Teatro da Bahia em São
NOT	Folha de São Paulo	07 de outubro	NC	O “Novo Teatro” fará excursão de 40 dias no sul do país
NOT	O Estado de São Paulo	07 de outubro	NC	Repertório do Novo Teatro na excursão a Porto Alegre
NOT	O Estado de São Paulo	07 de outubro	NC	Eugenio Kusnet na Ópera de Brecht
NOT	O Estado de São Paulo	12 de outubro	NC	Repertório e elenco do Teatro dos Sete
RES	O Estado de São Paulo	15 de outubro	Sábato Magaldi	Significado de “Revolução” (Boal)
NOT	O Estado de São Paulo	16 de outubro	NC	Elencos paulistas no Teatro da “Casa de França” no Rio
RES	O Estado de São Paulo	22 de outubro	Carlos von Schmidt	Sartre e Brecht
NOT	O Estado de São Paulo	25 de outubro	NC	Estréia do Novo Teatro hoje em Porto Alegre

NOT	O Estado de São Paulo	06 de novembro	NC	A Escola da Bahia no Ópera de Brecht
RES	O Estado de São Paulo	19 de novembro	Sergio Milliet	Realismo Socialista
NOT	O Estado de São Paulo	23 de novembro	NC	Os dez mais
NOT	O Estado de São Paulo	07 de dezembro	NC	Jovens Cias. no Teatro da “Maison de France” do Rio
CRT	O Estado de São Paulo	10 de dezembro	Sábato Magaldi	A Ópera dos três tostões
RES	O Estado de São Paulo	10 de dezembro	NC	Críticas à ascensão nazista numa montagem do T.N.P.
NOT	O Estado de São Paulo	15 de dezembro	NC	Repertório do Teatro dos Sete em 1961
NOT	O Estado de São Paulo	18 de dezembro	NC	Maria Della Costa e Sandro na Alemanha
RES	O Estado de São Paulo	24 de dezembro	RT. MC.	“Arturo Ui” de Brecht encenada pelo T.N.P.
NOT	O Estado de São Paulo	25 de dezembro	NC	Escolha dos melhores do ano pela associação de Críticos
CRT	O Estado de São Paulo	31 de dezembro	Sábato Magaldi	Considerações de fim de ano
NOT	Folha de São Paulo	31 de dezembro	NC	Críticos de teatro escolheram os melhores de 1960
1961				
NOT	O Estado de São Paulo	01 de janeiro	NC	Pequeno Teatro de Comédia
NOT	O Estado de São Paulo	08 de janeiro	NC	O concurso “Eldorado” constitui o mais importante acontecimento de 60
NOT	Folha de São Paulo	12 de janeiro	NC	4 peças em 61
RES	O Estado de São Paulo	14 de janeiro	Anatol Rosenfeld	Do perigo de se usar Brecht
CRT	O Estado de São Paulo	21 de janeiro	João Bethencourt	Ideias para uma ação federal
NOT	O Estado de São Paulo	21 de janeiro	João Bethencourt	Brecht na Alemanha Ocidental
NOT	O Estado de São Paulo	24 de janeiro	NC	A próxima estreia no Teatro de Arena
RES	O Estado de São Paulo	28 de janeiro	Otto Maria Carpeux	Colcha de Retalhos
NOT	Folha de São Paulo	05 de fevereiro	NC	Teatro Gil Vicente

NOT	O Estado de São Paulo	17 de fevereiro	NC	Cogita o Arena realizar excursão a vários Estados
NOT	Folha de São Paulo	04 de março	NC	Repertório do Novo Teatro
RES	O Estado de São Paulo	07 de março	Rt. Mc.	Novas Láureas para Vilar no T.N.P.
NOT	O Estado de São Paulo	10 de março	NC	Participação da França na III Bienal de teatro
NOT	Folha de São Paulo	15 de março	NC	Livros sobre teatro
RES	Folha de São Paulo	17 de março	B. J. Duarte	A direção em “Bahia de Todos os Santos”
RES	Folha de São Paulo	18 de março	B. J. Duarte	A interpretação em “Bahia de Todos os Santos”
NOT	Folha de São Paulo	29 de março	NC	Proclamado os vencedores do prêmio Governador do Estado
RES	O Estado de São Paulo	09 de abril	NC	Preliminares da crise
RES	O Estado de São Paulo	15 de abril	Erwin Theodor	Renascimento de Gerhart Hauptmann
RES	O Estado de São Paulo	06 de maio	Livio Xavier	Constantes do teatro poético inglês (Cahiers du Sud)
NOT	O Estado de São Paulo	13 de maio	NC	Leitura de “Galileo Galilei” em alemão
NOT	O Estado de São Paulo	16 de maio	NC	Leitura hoje de peça de Brecht
RES	O Estado de São Paulo	20 de maio	Jean-Claude Bernardet	Bahia distante
RES	O Estado de São Paulo	26 de maio	NC	Barrault: “teatro é amor, sensualidade e comunhão”
RES	O Estado de São Paulo	03 de junho	João Bethencourt	Comentários a Sartre
RES	O Estado de São Paulo	03 de junho	Paulo Hecker Filho	“A semente”, um equívoco mas sacudido
RES	O Estado de São Paulo	10 de junho	Erwin Theodor	Max Frisch
NOT	O Estado de São Paulo	21 de junho	NC	Melhor espetáculo de 1958
NOT	O Estado de São Paulo	09 de julho	NC	Teatro da nações: vitória da Alemanha ocidental
NOT	O Estado de São Paulo	13 de julho	Novais Teixeira	Viria ao Brasil o “Berliner Ensemble”
NOT	Folha de São Paulo	18 de julho	NC	Melhores do cinema e teatro saem na segunda

NOT	O Estado de São Paulo	25 de julho	NC	Cinema e teatro: entregue o prêmio Governador do Estado
NOT	O Estado de São Paulo	26 de julho	NC	José Renato dirige no Rio
NOT	Foha de São Paulo	27 de julho	NC	“Ópera dos três tostões” no Municipal
NOT	O Estado de São Paulo	27 de julho	NC	“Ópera” de Brecht no Municipal pelo elenco de “Barca”
RES	O Estado de São Paulo	29 de julho	Erwin Theodor	Resenhas Bibliográficas
RES	O Estado de São Paulo	30 de julho	NC	O uso da fábula na crítica social (O Testamento do Cangaceiro)
NOT	O Estado de São Paulo	30 de julho	NC	Repertório do TPA
NOT	Folha de São Paulo	30 de julho	Carlos Moura	Encerrou-se o Festival do Teatro das Nações
NOT	Folha de São Paulo	03 de agosto	NC	Três tostões
NOT	Folha de São Paulo	04 de agosto	Carlos Moura	Brecht no Rio
NOT	Folha de São Paulo	05 de agosto	Diogo Pacheco	Transferência
CIT	O Estado de São Paulo	05 de agosto	Ruggero Jacobbi	A Escola de Milão
NOT	Folha de São Paulo	07 de agosto	Carlos Moura	Teatro da praça estreará “Os Fuzis da Senhora Carrar”
NOT	O Estado de São Paulo	09 de agosto	Novais Teixeira	“Mãe Coragem” pelo Berliner Ensemble
NOT	O Estado de São Paulo	10 de agosto	NC	Homenagem a Bertolt Brecht
NOT	O Estado de São Paulo	13 de agosto	NC	5º aniversário da morte de Brecht
NOT	Folha de São Paulo	15 de agosto	Carlos Moura	Brecht no Teatro Popular de Arte
NOT	Folha de São Paulo	17 de agosto	Diogo Pacheco	Ópera
NOT	O Estado de São Paulo	17 de agosto	NC	“A Barca” suspendeu a vinda a São Paulo
RES	O Estado de São Paulo	19 de agosto	Sábato Magaldi	Presença do “Método”
NOT	O Estado de São Paulo	27 de agosto	NC	Inaugura-se em setembro, no Museu de Arte Moderna, a VI Bienal de Artes Plásticas
RES	O Estado de São Paulo	02 de setembro	João Marschner	Arena: alguns equívocos

RES	O Estado de São Paulo	02 de setembro	João Marschner	Brecht e a crítica Russa
NOT	O Estado de São Paulo	07 de setembro	NC	“Os Fuzis da Sra. Carrar” no Rio
NOT	O Estado de São Paulo	10 de setembro	NC	Drama Eletrônico
NOT	Folha de São Paulo	10 de setembro	Carlos Moura	Em ensaios
NOT	O Estado de São Paulo	12 de setembro	NC	O Teatro da Praça em Santo André
NOT	Folha de São Paulo	13 de setembro	Carlos Moura	O Brasil na Bienal de Teatro
NOT	Folha de São Paulo	14 de setembro	Carlos Moura	Teatro
NOT	Folha de São Paulo	15 de setembro	Carlos Moura	Brecht no teatro paulista
NOT	O Estado de São Paulo	16 de setembro	NC	Próximas estreias da Cia. Nydia Licia
NOT	Folha de São Paulo	17 de setembro	Carlos Moura	Brecht no México
NOT	O Estado de São Paulo	19 de setembro	NC	“Os Fuzis da Sra. Carrar” em Santo André
NOT	Folha de São Paulo	20 de setembro	Carlos Moura	Notas breves
NOT	Folha de São Paulo	21 de setembro	NC	Dois brasileiros entre os grandes premiados na III Bienal de Teatro
NOT	O Estado de São Paulo	21 de setembro	NC	O melhor cenógrafo brasileiro
NOT	O Estado de São Paulo	23 de setembro	NC	Balanço da última temporada do Teatro das Nações
NOT	O Estado de São Paulo	24 de setembro	NC	O Teatro da Praça em Santo André
RES	Folha de São Paulo	24 de setembro	A. Carvalhaes	A crise no teatro vem de Molière
CRT	O Estado de São Paulo	26 de setembro	NC	Em Santo André hoje o elenco do Teatro da Praça
NOT	O Estado de São Paulo	30 de setembro	Sábato Magaldi	Bienal de teatro: prêmios
NOT	Folha de São Paulo	06 de outubro	A. Carvalhaes	Atualidades do teatro carioca (Fuzis)
RES	O Estado de São Paulo	15 de outubro	NC	A posição da CET e os empresários
NOT	O Estado de São Paulo	21 de outubro	Sábato Magaldi	Brecht em inglês
NOT	Folha de São Paulo	12 de dezembro	A. Carvalhaes	Brecht
NOT	Folha de São Paulo	16 de dezembro	A. Carvalhaes	Próximas
RES	O Estado de São Paulo	24 de dezembro	NC	Situações e limites de Roger Planchon

NOT	O Estado de São Paulo	29 de dezembro	NC	Em P. Alegre com 500 estudantes
NOT	O Estado de São Paulo	30 de dezembro	NC	Martha Schlamme in Concert (gravação de Surubaya Johnny)
1962				
NOT	O Estado de São Paulo	06 de janeiro	NC	O Teatro Oficina estabelece seu programa de 1962
NOT	O Estado de São Paulo	07 de janeiro	NC	Grupos paulistas no IV Festival de Porto Alegre
NOT	O Estado de São Paulo	10 de janeiro	NC	10º aniversário do Arena com texto de Brecht
NOT	Folha de São Paulo	11 de janeiro	A. Carvalhaes	“Skindô nº 2” ainda este ano
NOT	O Estado de São Paulo	11 de janeiro	NC	Participantes da temporada oficial de verão da CET
NOT	O Estado de São Paulo	12 de janeiro	NC	Elenco no novo espetáculo do Teatro de Arena
NOT	O Estado de São Paulo	13 de janeiro	Paulo Hecker Filho	O Riso de Brecht
NOT	O Estado de São Paulo	13 de janeiro	Paulo Hecher Filho	Ionesco e Brecht
NOT	O Estado de São Paulo	13 de janeiro	NC	Convite ao Arena para visitar a capital uruguaia
RES	O Estado de São Paulo	28 de janeiro	Décio de A. Prado	O uso errôneo de teorias teatrais
PUB	O Estado de São Paulo	02 de fevereiro	NC	10º aniversário do Arena (Fuzis da Sra. Carrar)
NOT	Folha de São Paulo	02 de fevereiro	Diogo Pacheco	Bailado
PUB	O Estado de São Paulo	03 de fevereiro	NC	10º aniversário do Arena (Fuzis da Sra. Carrar)
NOT	O Estado de São Paulo	04 de fevereiro	NC	Nova peça no Teatro de Arena
NOT	O Estado de São Paulo	06 de fevereiro	NC	Estreia amanhã peça de Brecht
NOT	O Estado de São Paulo	07 de fevereiro	NC	Peça de Brecht estreia hoje no Teatro de Arena
NOT	Folha de São Paulo	07 de fevereiro	A. Carvalhaes	Peça de “Poeta do Diabo”

RES	O Estado de São Paulo	13 de fevereiro	NC	Os Fuzis da Mãe Carrar no Arena
RES	Folha de São Paulo	13 de fevereiro	Carlos von Schmidt	A guerra da Espanha e os fuzis de Brecht
RES	O Estado de São Paulo	14 de fevereiro	NC	O espetáculo do Teatro de Arena
NOT	O Estado de São Paulo	15 de fevereiro	NC	Êxito de “Os Fuzis da Sra. Carrar”
RES	Folha de São Paulo	15 de fevereiro	Carlos von Schmidt	“Os Fuzis da Srz. Carrar”
NOT	Folha de São Paulo	27 de fevereiro	NC	Teatro de Arena nos EUA
NOT	O Estado de São Paulo	28 de fevereiro	NC	Recita beneficente no Teatro de Arena
NOT	Folha de São Paulo	01 de março	NC	Últimas
NOT	O Estado de São Paulo	02 de março	NC	“Os fuzis” no domingo
NOT	Folha de São Paulo	06 de março	A. Carvalhaes	Remonte de Brecht
NOT	Folha de São Paulo	14 de março	NC	Últimas
NOT	O Estado de São Paulo	16 de março	NC	Récita para os sócios do ICIB
NOT	O Estado de São Paulo	21 de março	NC	“Os fuzis” em São José dos Campos
NOT	Folha de São Paulo	28 de março	NC	Últimas
NOT	O Estado de São Paulo	04 de abril	NC	Versão brasileira de “Antigone” estreia no TAIB
NOT	Folha de São Paulo	12 de abril	NC	Últimas
PUB	O Estado de São Paulo	04 de maio	NC	Os Fuzis da Sra. Carrar
NOT	O Estado de São Paulo	13 de julho	NC	Texto de Brecht será levado no Bela Vista
NOT	O Estado de São Paulo	14 de julho	NC	Atores para “As visões”
NOT	Folha de São Paulo	30 de julho	NC	Últimas
NOT	Folha de São Paulo	31 de julho	NC	Os preferidos
NOT	Folha de São Paulo	02 de agosto	NC	Bertolt Brecht foi premiado em campinas
NOT	O Estado de São Paulo	28 de agosto	NC	“As visões” dia 13
CRT	O Estado de São Paulo	NC	NC	A peça “As visões
PUB	O Estado de São Paulo	09 de setembro	Grupo Nydia Lícia	As Visões de Simone Marchard
NOT	O Estado de São Paulo	12 de setembro	NC	“As visões amanhã
NOT	O Estado de São Paulo	13 de setembro	NC	Texto de Brecht no TBV sem moralidade direta para o público

NOT	O Estado de São Paulo	15 de setembro	NC	Anunciado pelo Teatro de Arena textos clássicos
NOT	Folha de São Paulo	16 de Setembro	NC	NC
PUB	O Estado de São Paulo	21 de setembro	Utilidade pública	“As visões de Simone Marchard”
NOT	O Estado de São Paulo	26 de setembro	NC	“As visões” para estudantes
NOT	O Estado de São Paulo	28 de setembro	NC	“As visões de Simone Marchard”
NOT	Folha de São Paulo	06 de outubro	NC	Sucesso
NOT	Folha de São Paulo	07 de outubro	NC	Laércio: “Não estamos preparados para o teatro político”
NOT	O Estado de São Paulo	20 de outubro	NC	Despedida de “As visões”
NOT	O Estado de São Paulo	01 de novembro	NC	Poemas e gravuras
NOT	O Estado de São Paulo	06 de novembro	NC	Abre-se hoje Salão Paulista, gravuras e leituras de poemas
NOT	O Estado de São Paulo	22 de novembro	NC	O ilustrador de Brecht
NOT	Folha de São Paulo	02 de dezembro	A. Carvalhaes	O que devine pensa
NOT	O Estado de São Paulo	17 de novembro	NC	Brecht censurado
NOT	Folha de São Paulo	05 de dezembro	NC	Só 22% para Brecht e Sartre
NOT	Folha de São Paulo	12 de dezembro	NC	Brecht
RES	O Estado de São Paulo	22 de dezembro	Delmiro Gonçalves	Teatro moderno no Japão

Capítulo III – O início da recepção

3.1 Senhoras e senhores, Bertolt Brecht

O ponto de vista escolhido para a leitura do material coletado é a tradução, ou mais especificamente todo o processo tradutório envolvendo o dramaturgo alemão em terras brasileiras. O que entendemos por processo tradutório engloba várias áreas que nos informam de nosso autor, como resenhas sobre sua teoria, resenhas sobre suas posições políticas, encenações no Brasil e no exterior, críticas sobre encenações no Brasil e no exterior, publicações sobre o autor, material de publicidade, livros do autor publicados no Brasil e no exterior, notícias sobre o autor e suas peças e citações do nome de Brecht em artigos jornalísticos em geral.

As leituras, os comentários, prêmios, resenhas, festivais, tudo isso influencia a tradução. Uma obra começa a ser traduzida a partir do primeiro contato com determinado autor e continua a ser traduzida ao longo do tempo em seu contexto, no qual se também se insere, por isso mesmo uma mesma obra pode apresentar diferentes facetas em diferentes traduções em um mesmo país. Um dos motivos que levam um tradutor a trabalhar com determinada obra é o contexto intelectual e a força política e social que a obra ou autor implicam.

Brecht e seu teatro são uma grande novidade no Brasil nos de 1940, 1950 e mesmo ainda nos anos de 1960. Mas como sua maneira de escrever e fazer teatro não tem precedentes na história, ele foi por muito tempo uma grande novidade no mundo todo. E muito se escreveu sobre suas teorias e peças no intuito de melhor explicá-las ao grande público.

No Brasil esse assunto surge nos periódicos ainda nos anos de 1940, com muitos comentadores tentando explicar e ao mesmo tempo entender o fenômeno conhecido como

teatro épico. A primeira citação a Brecht encontrada nessa pesquisa acontece em cinco de maio de 1948:

Figura 1: O Estado de São Paulo 5 de maio de 1948 recorte da primeira matéria sobre Brecht no Brasil

cular, perante os tribunais.
Berthold Brecht, poeta, autor de
varios livros e peças teatrais, refu-
giado anti-nazista, deve explicar
que seus poemas acusados do révo-
lucionarios foram escritos na Ale-
manha dominada por Hitler, e seus
apelos aos operarios destinavam-se
e levanta-los contra o fascismo.
Confessa ser amigo de artistas e es-
critores comunistas, com os quais
conversava, ouvia musica e jogava
xadrez; reconhece até mesmo que
conhece pessoas de nacionalidade
russa.
Albert Maltz, autor de livros de

Figura 2: O Estado de São Paulo 5 de maio de 1948, realçada a parte da matéria sobre Brecht

Esse artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo* é assinado pelas iniciais A. P. d'H, que não foi ainda possível identificar. Trata-se de um artigo sobre uma resenha publicada na revista *Le Temps Moderne* em janeiro de 1948 e escrito por P. Tenan com o

título de “Que é um Comunista?”, onde descreve e faz uma severa crítica ao “Comitê de Investigação de Atividades Anti-Americanas”.

Pela passagem recortada e realçada acima temos a apresentação de Brecht ao Brasil: refugiado anti-nazista investigado por um comitê e que não nega no interrogatório ser comunista, mas também não o afirma.

Entre essa apresentação e a primeira encenação profissional de Brecht no Brasil decorrem dez anos. Ainda em 1961 temos a informação de que apenas três peças haviam sido encenadas entre elas apenas duas por companhias profissionais.

Figura 3: O Estado de São Paulo 13 de agosto de 1961 (Realce)

Embora esse texto venha sem assinatura, é muito provável que ele tenha sido escrito por Décio de Almeida Prado, então o responsável pela editoria de teatro do jornal *O Estado de São Paulo*. Note-se em especial nesse texto a afirmação: “Enquanto se divulga nos palcos a obra brechtiana, sua dramaturgia e suas teorias influenciam também autores e os encenadores brasileiros, Brecht é, provavelmente, o autor mais discutido do mundo, hoje em dia”.

Essa recepção das teorias e da dramaturgia de Brecht acontece no Brasil de maneira muito peculiar, pois nessa época não há sequer uma obra teórica do dramaturgo

alemão publicada no Brasil. A primeira data de 1967¹⁹ e ainda hoje além desse livro há apenas mais um de 2005²⁰, que traz especificamente sua teoria. Através dos epitextos também vamos entender mais adiante como se dá esse processo de recepção sem texto no Brasil. Apesar de se tratar de um processo tradutório é um caso bem particular para os Estudos da Tradução, pois tem a ver mais com os agentes do que com os textos em si.

A Escola de Arte Dramática encena *A Exceção e a Regra* em 1950 (sem referência ao tradutor), como parte de seu programa de aula, em 1958 a companhia Teatro Popular encena no teatro Maria Della Costa *A Alma Boa de Se-Tsuan*, com tradução de Geir Campos e Antônio Bulhões e em 1960 o grupo Novo Teatro encena *Mãe Coragem* com tradução de Daniel Rocha.

Devemos também adicionar a essa lista, de acordo com Bader (1987), a encenação de *Terror e Miséria do Terceiro Reich*²¹ feita em 1945 na cidade de São Paulo, com a direção de Walter Casamayer e Henrique Bertelli e tradução de Antônio Bulhões. Ainda de acordo com Bader, essa encenação teve como público a colônia alemã na capital paulista. Talvez por ser a peça dirigida a uma comunidade, ela não tenha tido qualquer repercussão na imprensa e também não é citada por nenhum especialista de Brecht antes de Bader.

De todas essas montagens a primeira que tem relevância de público e de repercussão na imprensa é *A Boa Alma de Se-Tsuan*, montada em 1958, o que quer dizer que há 10 anos de epitextos que não correspondem a nenhum texto, mas que, contudo, tem influência direta em como essa peça seria traduzida para o palco brasileiro e também qual deveria ser o padrão a ser seguido.

O que existe claramente é um esforço enorme para entender do que se trata tudo o que Brecht havia feito no teatro e todo o furor que acontecia na Europa por causa de suas peças. Podemos dizer dessa maneira que antes de traduzir os textos de Brecht para o Brasil, seus comentadores se preocuparam em traduzir a pessoa Brecht, o político Brecht, o poeta Brecht, o refugiado Brecht, o dramaturgo Brecht, o teórico Brecht e só depois de tudo isso foram se aventurar a traduzir seus textos, o que significa dizer que a tradução

¹⁹ Brecht, B. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. (Trad. Flávio Moreira da Costa)

²⁰ Brecht, B. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro Nova Fronteira, 2005. (trad. Fiama Pais Brandão)

²¹ No Brasil a peça só é publicada em 1978 em **Bertolt Brecht: Teatro V5**, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, com a tradução de Gilda Osvaldo Cruz.

de Brecht no Brasil foi realizada primeiro em um sentido mais amplo até atingir o mais específico que é o texto, a encenação.

Os comentadores de Brecht nesse período (de 1948 a 1958) são por ordem de aparição na imprensa: Jules Klanfer, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Anatol Rosenfeld, Antônio Dacosta, João Bethencourt, Paulo Emílio Sales Gomes, Frederico Branco, Benedito Junqueira Duarte, Mario da Silva, José Geraldo Vieira e Ritta Mariancic.

A partir desse período explode o número de citações ao nome de Brecht. Em ambos os jornais pesquisados entre 1948 e 1955 há 26 publicações que de alguma forma tocam no nome de Brecht; em 1956, ano de sua morte, mais 26, sendo que dessas 26, duas são propaganda da Revista Teatro Brasileiro que lança então a tradução de uma entrevista de Brecht, e sete propagandas da Revista Anhembi, onde Paulo Mendonça escreve um artigo sobre Brecht. Em 1957 são 44 publicações, das quais 18 são citações ao seu nome; já em 1958, quando estreia a primeira peça encenada por uma companhia teatral, há 116 publicações que trazem o nome de Brecht, sendo 21 citações ao seu nome 60 são notícias sobre a encenação da peça, 14 resenhas, 11 ligadas diretamente à peça e o restante é publicidade do grupo ou serviço de utilidade do jornal informando as peças em cartaz.

Há 96 textos sobre Brecht em nosso arquivo que datam da fase em que ainda não havia um texto de Brecht traduzido ou encenado no Brasil, e no ano em que seu primeiro texto é lançado são mais 116 textos. Dessas 96 publicações iniciais 20 são críticas ou resenhas discutindo o pensamento teórico e político do dramaturgo e várias notícias sobre o autor e suas peças na Europa e EUA, e mesmo o anúncio de um curso oferecido por Sábato Magaldi para monitores teatrais.

Nesse trabalho, entendo ser tradução todo o processo envolvendo o nome do autor, mesmo antes da publicação de uma obra sua, pois esse material é de vital importância na formação do que entendemos por aura do autor. No caso dessa pesquisa a aura que se forma no Brasil.

Também em *A Farmácia de Platão*, Derrida lembra que todo processo de introdução de um novo assunto em uma cultura é um processo tradutório. Assim, a proposta defendida aqui é a de considerar uma tradução todo material produzido na imprensa brasileira a respeito de Brecht. No caso da tradução para o teatro, ou melhor, tradução para a cena, o texto, material privilegiado nos Estudos da Tradução, é, ou pode

ser sempre mutante, no caso específico dessa pesquisa é muito difícil o acesso ao texto levado à cena, pois o período tratado não conta com gravações das encenações.

Tradicionalmente, esse texto levado à cena seria considerado a tradução em si, contudo, as traduções para a cena não acontecem, no caso de nosso estudo, antes que haja uma tradução cultural, ou seja, antes que Brecht seja traduzido culturalmente por comentadores especializados em teatro, política e literatura, estudantes e professores de teatro até chegar aos palcos. Desse modo a encenação é entendida, então, como devedora dos entendimentos prévios dos especialistas. Por essa razão escolhemos como fio condutor dessa história a tradução, pois ela nos conta de uma perspectiva única a formação e mutação da ideia do que é nosso autor

Passemos agora a tratar dessa primeira parte da tradução de Brecht no Brasil, os 96 artigos que citam seu nome antes da encenação de sua primeira peça, com especial ênfase para os textos críticos.

3.1.1 Comentadores de Brecht

Em 1948, além do artigo já citado, há ainda mais uma referência ao nome de Brecht:

Figura 4: O Estado de São Paulo 16 de junho de 1948 (Realce)

As duas referências a Brecht nesse ano não nos informam muito sobre o autor e sua obra, apenas que ele também realizava trabalhos como cenógrafo, que estivera exilado nos EUA por conta da II Guerra Mundial e lá fora acusado de ser comunista por ter escrito peças de teatro para o proletariado, fato que ele não confirma, mas também não nega. Esses dois artigos o retratam como um artista conhecido: o primeiro por se tratar de artigo publicado numa revista francesa, país no qual ele já era bem conhecido, e resenhado para o jornal brasileiro; o segundo por trazer seu nome como cenógrafo em parceria com Fritz Lang.

No ano seguinte há apenas uma citação ao nome de Brecht em um artigo do jornal *O Estado de São Paulo* escrito na seção *Palcos e Circos*, na coluna *Et Cetera*, sobre um jovem, Helmut Kindler, que dedicara sua vida a reunir as obras queimadas no evento de 10 de maio de 1933. Naquele dia estudantes da Universidade Wilhelm Humboldt

queimaram centenas de livros de escritores considerados inimigos do regime, dentre os quais estavam os de Brecht. O artigo dava conta de que, em 1949, os livros reunidos por Helmut Kindler seriam publicados por uma editora em Bruxelas.

Em 1950 há duas ocorrências maiores, que nos apresentam Brecht mais no detalhe. No dia 17 de maio é lançada uma resenha sobre a peça de Ruggero Jacobi:

Figura 5: O Estado de São Paulo 17 de maio de 1950 (realce parte 1)

Em 1728, John Gay escreveu a peça que ia inscrever seu nome na história do teatro: "The Beggar's Opera", ou seja, "A Ópera dos Mendigos". Tudo na peça era surpresa, agradável surpresa. A trama, que se desenrolava entre ladrões, mendigos e prostitutas; a forma musical, sátira à concepção tradicionalmente nobre da ópera; e o fato de conter a peça uma amarga e alegre crítica social. Em Macheath, herói da peça e rei dos ladrões, não poucos viram a figura do primeiro ministro inglês de então, Horace Walpole.

"The Beggar's Opera" foi revivida na Inglaterra em 1920, quando teve quase mil e quinhentas representações consecutivas e daí para cá tem aparecido nos palcos de Londres com frequência superior à da qualquer outra peça, com exceção, talvez, de "A tia de Carlitos".

Em 1928, Bertolt Brecht reescreveu o enredo de Gay sob o título de "Dreigroschenoper", com música de Kurt Weill. Tratava-se, na verdade, de uma nova peça que, tomando a idéia central da comédia inglesa, refletia de maneira admirável o ambiente de cinismo e desilusão da Alemanha dos anos que se seguiram à primeira Grande Guerra. "Dreigroschenoper" foi cinematografada por Pabst, tendo recebido na versão francesa o nome de "L'Opera de Quai'Sous".

A obra que o "Teatro Brasileiro de Comédia" vai apresentar hoje à noite inspirou-se nessas duas ilustres precedessoras, mas é uma adaptação nova, feita por Carla Ciavelli e Mauricio Barroso. A esse propósito, Ruggero Jacobbi, o encenador, escreveu para o programa do espetáculo as seguintes palavras:

"Dizem que eu tenho uma paixão exagerada — morbida, até — pelo século XVIII. Contudo, detesto crinolinas, minuetos, rococó e Monsieur Beaucaire. Madame Pompadour se me afigura menos como mulher do que como colchão; extremamente favorável às pulgas. E minhas paixões infantis pela melancolia de Gilles e das "partidas para Cithera" já se apagaram há muito tempo. Não, para mim já está morta a era da poesia sacá-bonbons.

Mas a inteligência lírica de Mozart e a grave insurreição racional e profética dos Iluministas definem ainda um ideal sério, o mais sério da romântica Europa. Figo-ro fala alto, lucidamente descreve a linguagem dos nossos protestos e abre caminho aos símbolos da Esperança. A revolução francesa ensina, mais do que qualquer outra coisa, a inevitabilidade da história: o que foi pensado, já é fato. Os fatos caminham. Robespierre parece-me mais concreto, mais "mozartiano", que todas as revoltas idealistas, prestes a engendrar — mais cedo ou mais tarde — as novas misticas do Irracional: as várias justificações do crime. Babeuf espara Robespierre às portas do futuro.

John Gay é contemporâneo disso tudo, e ao mesmo tempo um estranho. Um inglês, meu Deus! Naquela linha histórica que se processa sem sobressaltos aparentes, e que se realiza pelas tranquilas contradições da "liberdade" econômica, ele vem testemunhar a forma mais clara, a menos adulterada, da dignidade liberal. Faz o seu protesto na margem azeda e patética do "sense of humour". E sabe ser terrível como Cecco Angiolieri ou Villon.

"Beggar's Opera" é um clássico do socialismo romântico. Nisso, está mais à frente do que os salteadores de Schiller e já pode rir das florestas encantadas de Bernardin de Saint-Pierre. A passagem do socialismo da utopia para a ciência será sensível em Büchner, alemão e homem de ciência, dramaturgo menos romântico e "fatalista" do que parece ao bestificado existencialismo contemporâneo. O pai do realismo.

O expressionismo do outro após-guerra desenterrou "Beggar's Opera" assim como desenterrou "Woyzeck". Não entendeu este, foi feliz com aquele. Claro; porque as revoltas de Piscator e Brecht eram, elas também, substancialmente românticas. Büchner resiste a essas solicitações; Mr. Gay as favorece. Também porque a história do soldado raso Johann Christopher Sebastian Woyzeck é — para sempre — um texto, ao passo que a lenda do bandido Mac Heath e de seu "Patio dos Milagres" continua sendo apenas um pretexto.

Sim, a "Beggar's Opera" não é uma peça: é um canovaccio, de quem cabe a cada nova geração preparar uma edição diferente, em palavras novas e novos gestos (Menagem parecida nos deixou Mayakovsky no prefácio do "Misterio Rídiculo"; mas ficou apenas uma aspiração ingenua do autor). A Dreigroschenoper de Brecht é o Mr. Gay alemão de 1920. Já a fita de Pabst vai para outro rumo. Vito Pandolfi, em Roma, apresentou em 1943, às vésperas de sangrentas soluções da crise italiana, uma "Beggar's Opera" totalmente inspirada na revolta intelectualista da jovem geração italiana daquele momento. Em Brecht, não sobrou nada do texto de Gay. Em Pandolfi, tampouco. Na nossa adaptação, o caso é mais ou menos o mesmo.

Acredito — religiosamente, mesmo — no texto literário, na inevitabilidade central da literatura dramática, no espetáculo como interpretação. Para mim é, então, um salto no escuro a encenação de um "pretexto". Mas juro que não quis brincar de orindor ou de mágico. Não acredito nisso. Não quis fazer o espetáculo puro (Também não acredito em poesia pura, música pura, pintura absoluta etc.: sou alérgico a metafísicas). Então, a

Figura 6: O Estado de São Paulo 17 de maio de 1950 (realce parte 2)

Figura 7: O Estado de São Paulo 17 de maio de 1950 (realce parte 3)

"Ronda dos Malandros" será, ela também, interpretação de um texto. Só que se trata, desta vez, menos de um texto literário que de um texto psicológico, um "libreto" de sentimentos populares, universalizados pela sua própria ingenuidade histórica. Sim, preciso de um público ingenuo. Sejam candidos, por favor. Se não, que fim levará esse gosto de feira-livre e de Luna Park, esta filosofia de analfabetos, esta moral de pequeno materialismo acritico, esta vulgaridade grossa e simplória dos corpos soltos no palco?

Gostaria de devolver à peça do velho Gay o sentido mais simples denunciado pelo título inglês: Um melodrama escrito por um esfarrapado. Sim, o "beggar" é mais autor que protagonista da peça. Sua comica e patética mentalidade é quem manda. Precisamos entregar o mundo — e o teatro — através das lentes deformadoras (ou apenas, triunfalmente, simplificadoras?) do seu olhar.

Para demonstrar uma radical ausência de demagogia, não quis nem ao menos as baladas de Villon, "béguin" literário de Brecht. Fui buscar em Cruz e Souza a mística e dolorosa "Litania dos pobres". São pobres sem solução, eu sei, e perigosamente metafísicos. Mas todo socialismo romantico é sem solução. Mr. Gay teve o que queria.

I'm sorry, Mr. Gay — Peço desculpas de não apresentar a sua peça, assim como o senhor a escreveu. Também peço desculpas pelas muitas besteiras que serão às vezes atribuídas ao sr. e que pertencem de direito à Carla, ao Mauricio e um pouco também ao Ruggero Jacobbi".

Figura 8: O Estado de São Paulo 17 de maio de 1950 (realce parte 4)

Esse artigo apresentado na coluna *Palcos e Circos*, a cargo de Décio de Almeida Prado traz o programa da peça escrito por Ruggero Jacobbi, diretor italiano que aportara então no Brasil por conta da II Guerra Mundial e por aqui faz carreira acadêmica e no teatro. Apesar da menção ao nome de Brecht, para Jacobbi o texto de *Ronda* deriva diretamente do texto de John Gay, e Jacobbi se coloca na posição de autor, assim como Brecht ou Pabst quando diz: "Em Brecht não sobrou nada de Gay. Em Pandolfi tampouco. Em nossa adaptação, o caso é mais ou menos o mesmo."

O que mais chama atenção na argumentação de Jacobbi é a parte em que ele diz:

O expressionismo do outro após-guerra desenterrou “Beggar’s Opera” assim como desenterrou “Woyzeck”. Não entendeu este, foi feliz com aquela. Claro; porque as revoltas de Piscator e Brecht eram, elas também, substancialmente românticas. Büchner resiste a essas solicitações; Mr. Gay nos favorece. Também porque a história do soldado Johann Cristopher Sebastian Woyzeck é – para sempre – um texto, ao passo que a lenda do bandido Mac Heath e do seu “Patio dos Milagres” continua sendo apenas um pretexto. Sim, a “Beggar’s Opera” não é uma peça: é um canovaccio, de quem cabe a cada nova geração preparar uma edição diferente em palavras novas e novos gestos (mensagem parecida nos deixou Mayakovski no prefácio do “Mistério Ridículo”, mas ficou apenas uma aspiração ingênua do autor)...

Aqui Brecht é tratado com muita intimidade, há bastante confiança e segurança nas informações prestadas sobre Brecht, nesse ponto ele um estranho no Brasil, mas não na Itália de Jacobbi. Como veremos à frente, os diretores estrangeiros, sobretudo, os italianos, são os grandes introdutores da dramaturgia e da teoria de Brecht no Brasil. Alguns comentários da matéria estão em sintonia com o que o próprio Brecht pensa sobre o teatro, mas o articulista ele não chama atenção para isso. Em “*O Pequeno Organon para o Teatro*”²² Brecht escreve no fragmento 23: “É, sobretudo, o desejo de desenvolver a nossa arte em diapasão com a época em que ela se insere que nos impele, desde já, a deslocar no nosso teatro, o teatro próprio de uma época científica, para os subúrbios das cidades...” E complementa mais a frente, no fragmento 25²³: “O teatro pode, assim, levar seus espectadores a fruir a moral específica da sua época...”

Também a palavra gesto usada por Jacobbi nos remete a mais um termo de Brecht, o qual ele define no fragmento 61 do *Organon*:

Chamamos esfera do gesto aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um *gesto* social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente etc.²⁴

²² In: Brecht, B. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. Trad. de Fiana Pais Brandão. P. 136.

²³ *Idem* p. 137.

²⁴ *Idem* p. 155.

A coluna sobre *A ronda dos malandros* é apresentada por Décio de Almeida Prado e depois traz o texto de Jacobbi. Para Prado se trata de uma adaptação feita por Carla Civelli e Maurício Barroso de dois textos: de John Gay, de 1728, e de Brecht, dos anos de 1920. Contudo, o encenador Jacobbi em seu texto considera que *Ronda dos Malandros* é uma renovação do texto de Gay, à maneira de Brecht, mas também à maneira de outros encenadores.

No dia 13 de maio de 1950, o jornal *A Folha da Manhã* também traz um artigo não assinado sobre a mesma peça. Esse texto contraria menos o dramaturgo Jacobbi ao dizer que o texto é uma adaptação da obra de John Gay, não fazendo menção ao texto de Brecht, a não ser para contar a história da peça, quando Brecht é citado por também ter adaptado a mesma peça.

Seria essa a primeira montagem da dramaturgia de Brecht por uma companhia profissional no Brasil, mas nem o Jacobbi e nem a bibliografia sobre Brecht atribui essa autoria ao dramaturgo alemão. O que podemos afirmar é que a teoria de Brecht é usada na apropriação do texto, mas não em sua encenação. Essa obra chega ao Brasil exatamente como Brecht o fez com várias peças durante sua carreira, citando o autor, mas clamando ser uma peça original. Veremos mais adiante, como essa atitude tradutória é produtiva na dramaturgia de Brecht na Alemanha e no Brasil.

No ano de 1951, o jornal *O Estado de São Paulo* traz apenas uma citação ao nome de Brecht em artigo escrito por Wilson Martins que versava sobre os problemas do teatro brasileiro. Nesse artigo, Martins diz que a Escola de Arte Dramática fez uma temporada teatral em Curitiba e que entre as peças apresentadas está uma peça de Brecht, contudo, ele não diz qual peça.

Comparando as notícias desse ano, conseguimos saber que a peça apresentada em Curitiba é *A Exceção e a Regra*, peça listada por Bader (1987) com direção de Alfredo Mesquita e sem menção ao tradutor. Essa notícia também é confirmada pela *Folha da Manhã* na edição de 19 de outubro de 1951 na seção de publicidade:

Figura 9: Folha da Manhã 19 de outubro de 1951 (realçado)

Embora a peça de Brecht seja considerada por especialistas como de alta qualidade, conforme o artigo de Wilson Martins acima citado, e embora Alfredo Mesquita, que havia estudado na França na década de 1930²⁵, já fosse considerado um nome forte no teatro brasileiro, essa encenação ainda não alcança grande expressividade no cenário teatral brasileiro. Mas se não há um grande impacto na imprensa, sabemos pelo menos que a peça faz uma excursão, tendo sido encenada pelo menos em São Paulo e Curitiba.

Até esse momento, Brecht ainda transita no Brasil como um familiar desconhecido. Familiar para alguns especialistas: estrangeiros e profissionais de teatro que foram estudar na Europa, desconhecido para muitos. Assim, ele é apresentado na imprensa muitas vezes como um personagem conhecido e algumas vezes como desconhecido, às vezes os dois ao mesmo tempo, como sugere a matéria publicada na *Folha da Manhã* no dia 11 de novembro de 1951 (figuras 11- página 75 – e 12 – página 77):

²⁵ Dados encontrados no site: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=692 . Consulta feita em 01 de março de 2014.

UMA PEÇA DE BERTOLT BRECHT PROIBIDA DE SER APRESENTADA NA BIENAL DE VENEZA

Idéias do escritor de
"A Ronda dos Malandros"
e "A Vida de Galileu"

Figura 10: Folha da Manhã 11 de novembro de 1951 (realçado)

Trata-se de um artigo bastante extenso assinado por N. G. (não foi possível identificar a quem essas iniciais pertencem) explicando o caso da censura em um dos maiores festivais de teatro do mundo, que ocorreu por se tratar de uma peça política. Na ocasião, Brecht e seu grupo apresentariam *Mãe Coragem e seus Filhos* na Itália. É a primeira vez que o nome de Brecht aparece em uma manchete no Brasil, de acordo com essa pesquisa. Essa é apenas a sétima matéria sobre Brecht no Brasil.

Para contextualizar o leitor da matéria, o subtítulo explica que se trata do autor de *A Ronda dos Malandros* que, como vimos acima é um texto de Carla Civelli e Maurício Barroso adaptado da obra de John Gay, é compreensível que essa seja a obra com mais alcance de público e que mais se aproxima de Brecht. Mais adiante nesse artigo, depois de explicar o caso da censura, são apresentados o autor e sua obra. Esse é o primeiro de muitos artigos no Brasil que explicam a teoria e dramaturgia do dramaturgo alemão no Brasil.

Esse texto em nossa pesquisa é classificado como crítica, pois trata tanto das teorias teatrais de Brecht, quanto de sua posição política e também traz um pouco de sua biografia. Bem detalhado, o texto trata de vários aspectos de sua teoria, traz fotos de montagens de *A Vida de Galileu* e de *Mãe coragem* e cita de passagem a posição política de Brecht, mas marca definitivamente o autor como um autor de esquerda, ou esquerdista, como traz o texto.

O que aprendemos nesse artigo é que Brecht é um autor de sucesso na Alemanha, ganhador do prêmio Kleist, convidado por Max Reinhardt a trabalhar no Deutsches Theater de Berlin, que é escritor de *Dreigroschenoper*, apresentada no Brasil por Ruggero Jacobbi como *A Ronda dos Malandros* (contradizendo a notícia do mesmo jornal do dia

de 13 de maio de 1950). Aprendemos, ainda, que Brecht teve que sair da Alemanha por causa da ascensão do nazismo, que em sua fuga passou pela Suíça, Noruega, Finlândia, Rússia e parou nos Estados Unidos, onde o presidente Rossevelt o recebeu com calorosas saudações por ser fã de seu teatro.

O texto também ensina que o teatro de Brecht é político, que por isso mesmo foi censurado no festival de Veneza, que o tipo de teatro que ele pratica é chamado de épico e que esse nome vem de sua colaboração com Piscator. O escritor do artigo lembra ainda que Brecht já é, naquela época, um dos maiores autores e diretores de teatro do mundo.

O texto é bem benevolente com Brecht, destacando aspectos pontuais de seu caráter quando diz, por exemplo, que ele é uma figura bem modesta, mas trabalhador exaustivo, que sempre altera suas peças, pois assim as deixa mais adequadas, entre outros. O fato de ser de esquerda é de certa maneira amenizado no texto brasileiro, pois o articulista descreve Brecht como esquerdista e não como comunista, e ainda o defende da acusação de ser propagandista ao enfatizar em três partes do texto que Brecht deixa sempre aberta a conclusão da peça, trazendo inclusive uma citação indireta de Brecht:

O aspecto curioso de Brecht é que em nenhum de seus dramas ele oferece a conclusão ao público. Esta deve nascer do debate que se desenvolve em cena e do qual o público é chamado a participar racionalmente, pois ele não apresenta “dogmas e nem verdades pré-estabelecidas”, como sempre afirma Brecht.

Em resumo, o artigo do jornal traz uma visão ampla sobre a pessoa, o pensador e o dramaturgo Brecht para que seu leitor se familiarize com uma obra de expressão mundial e com uma tendência que vinha ganhando visibilidade no Brasil.

Apesar dessa extensa apresentação de Brecht, a partir desse momento seu nome cessa de aparecer por algum tempo na imprensa brasileira. Há ainda uma notícia em 1951 que faz referência ao caso da Bienal de Veneza. Depois disso, em 1954, há apenas duas notícias que trazem o nome de Brecht: uma na *Folha da Manhã*, trazendo a notícia que no festival de Lyon-Charbonnieres seria encenada a peça *A Boa Alma de Se-Tchuan*, e uma citação ao seu nome no jornal *O Estado de São Paulo*.

"A Ronda dos Malandros" e "A Vida de Galileu"

Texto de N. G.

TEVE a mais intensa repercussão, não somente na Itália mas em todos os círculos artísticos da Europa, o incidente surgido entre a direção oficial do Festival Teatral de Veneza, iniciado em outubro, e o autor lírico Bertolt Brecht, uma das grandes figuras do teatro no mundo. Incidente, entretanto, não teria, provavelmente, assumido proporções grandes se nele não tivesse tomado parte, colocando-se decididamente lado de Brecht, diretor de teatro e cinema da Itália, Luchino Visconti, a atitude foi, por assim dizer, a falsa que acendeu a tremenda fogueira de protestos surgidos particularmente nos meios teatrais da península.

AS CAUSAS DO INCIDENTE

A Biênal de Veneza programou, no seu Festival de Teatro de Prosa, duas das suas mais altas valor artísticas: "Mutter Courage und ihre Kinder", de Bertolt Brecht, apresentada pelo "Berliner Ensemble" sob sua própria direção e a interpretação de sua esposa e "A Morte do Comissário Viagante" (La Mort del Commesso Viaggiatore), de Arthur Miller, sob a direção de Luchino Visconti e uma de suas grandes criações.

Brecht chegou à Itália em princípios de setembro, pois sua peça iria ser apresentada a 26 do mesmo mês. Todavia, ao comparecer a essa, para a inscrição e para as diligências necessárias à apresentação de sua obra, foi notificado, direção da Biênal, de que a mesma não poderia ser apresentada, tratando-se de uma peça de conteúdo político. Abria-se assim, primeira vez nos famosos festivais de Veneza, um precedente contra a liberdade de criação artística. Imediatamente Luchino Visconti, a maior figura do teatro e da grande direção, comunicou à direção da mesma que, em virtude de tal decisão tomada

e outras mais. Além disso, Brecht adaptou numerosos clássicos alemães, para o teatro.

Um dos aspectos mais interessantes de Brecht é sua preocupação em dirigir suas próprias peças. E quando não pode fazê-lo, como aconteceu, por exemplo, com "A Vida de Galileu", exige que se siga o "modelo" e quando esse modelo não existe, isto é, quando a peça ainda não foi montada por ele, Brecht proíbe sua apresentação. Não se trata, como pode parecer, de um capricho de artista, pois Brecht é, ao contrário, a personificação da modestia e são notáveis sua humildade e sua simplicidade. Tal orientação deriva do

Charles Laughton, representando "Galileu", de Brecht

em virtude de um acesso tomado contra um seu colega e por "tratar-se de um atentado à liberdade e à própria finalidade do Festival", não mais apresentaria seu "Morte del Commesso Viaggiatore", consignando que esse seu gesto significava o seu mais alto protesto contra a orientação parcial e falsa da Biênal e do XII Festival Internacional do Teatro de Prosa. Ao protesto de Luchino Visconti seguiram-se outros, de famosos artistas e diretores do teatro italiano, num movimento a que se solidarizaram pintores, atores, escritores, astros de cinema, associações científicas.

"MUTTER COURAGE"

A última peça de Brecht, tem, sem dúvida — como todas as suas obras anteriores — um profundo conteúdo político e social. "Mutter Courage und ihre Kinder" (Mãe Coragem e seus filhos) focaliza o tema da guerra e da paz como nenhum outro alemão o fez até agora: o dever de uma mãe de dar a vida de seus filhos pela "causa" (trata-se da Guerra dos Trinta Anos) é apresentado como um sacrifício falso e injusto; a guerra subverte tudo, espalha a ruína e o luto, esmaga recordações e afetos com sua realidade feroz, terrível, inevitável. Esse o tema. E como sempre, Brecht lança o tema para o público, que é quem deve tirar conclusões, quem deve discutí-lo, interpretá-lo.

A OBRA DE BERTOLT BRECHT

Bertolt Brecht é, sem favor, um dos maiores autores e diretores teatrais do mundo de hoje, autor de poemas e peças que marcaram época. No seu na Baviera, em 1898 e seu primeiro sucesso teatral ele o obteve aos 25 anos de idade com o drama "Trommeln in der Nacht", que venceu o prêmio Kleist. Logo em seguida, convidado por Max Re-

Cena de "Mutter Courage und ihre Kinder", a peça proibida

fato de que durante a encenação de qualquer de suas peças ele altera sempre, no curso dos ensaios, os diálogos, a marcação, os movimentos, o ritmo. Chega a suprimir cenas inteiras, substituí-las e até a suprimir personagens. Em menor proporção isso acontece quando Brecht dirige pela segunda e até pela terceira vez suas peças, tanto assim que existem duas edições de seu "Puntilla" e três de "A Vida de Galileu". Esta última peça é uma notável obra teatral que retrata a

determinada local, de modo a "falar" os espectadores de que aquela cena seria "verdadeira". O palco-cenário deve sempre ser um palco-cenário e a ação que ali é narrada deve ser apenas "passível". Essa sua técnica, que aliada ao estilo épico, faz do seu teatro um dos mais discutidos e admirados do mundo.

Em todas as suas obras há uma constante preocupação em revelar a sociedade atual, suas injustiças, a inconsistência de suas ideias, como a nutrição da religião, o direito

COUPONS Acervo.folha

Figura 12: Folha da Manhã 11 de novembro de 1951. (Realce)

No ano seguinte, em 1955, o nome de Brecht aparece 13 vezes nos dois jornais pesquisados, quatro delas em propaganda da *Revista Anhembi*, que traz então uma tradução de uma entrevista de Brecht. Uma notícia dá conta de que Alberto Cavalcanti iniciava na Alemanha a filmagem de Puntilla de Brecht. Três matérias trazidas pela *Folha*

da Manhã se referem ao Festival Internacional de Teatro em Paris, duas são citações rápidas ao nome de Brecht e a última traz uma crítica um pouco mais aprofundada, como veremos mais abaixo. Aparecem também nesse ano as primeiras matérias assinadas por Jules Klanfer no *Estado de São Paulo*: são quatro, três delas críticas.

No artigo de Klanfer que é publicado no dia 27 de fevereiro de 1955 o assunto tratado é Anna Seghers e o nome de Brecht é apenas citado como exemplo de artistas que se alinharam totalmente à esquerda, o que já é bem mais decisivo do que a matéria trazida pela *Folha da Manhã*. Já no dia 17 de abril de 1955 é publicado um artigo de Klanfer que traz mais informações sobre Brecht: trata-se de uma coluna com o título *A guerra vista pelo teatro alemão*.

Nessa coluna Klanfer escreve, como promete no título, sobre três peças que retratam passagens da II Guerra Mundial, ou que de alguma maneira versam sobre temas antinazistas e que estavam sendo encenadas no momento de redação da coluna. Uma peça de Ferdinand Bruckner chamada *Napoleão Primeiro*, uma paródia sobre Napoleão Bonaparte que procurava atingir Hitler, escrita em 1936; outra peça de Gert Weymann, chamada *Generationen* (As Gerações), tendo como tema a nova geração, então com menos de 40 anos e a velha geração de soldados que retornavam da guerra; e, por fim, uma peça escrita pelo então ministro da cultura da Alemanha Oriental Johannes P. Becher chamada *Winterschlacht* (Batalha de Inverno), que ele escreveu durante seu exílio na extinta URSS. A peça tem como tema as primeiras derrotas alemãs na Rússia durante o inverno de 1941/42 e foi escrita no exato momento em que os fatos aconteciam. Essa última peça que estava em cartaz então no *Theater am Schiffbauerdamm*, sede do *Berliner Ensemble* grupo dirigido por Brecht, é um drama socialista e, como diz o crítico teatral, de um “simplismo grotesco”, mas, ainda nas palavras de Klanfer, “constitui um espetáculo muito aceitável graças à incomparável encenação de Bertolt Brecht”.

É de se notar a diferença que há nos comentários sobre as três peças. Nas duas primeiras não há qualquer referência à encenação ou ao diretor do espetáculo: o comentário se restringe ao texto. De outra parte, na terceira, o articulista começa dizendo que tratará do teatro de Brecht, ainda que a peça encenada não tenha sido escrita por ele e ainda tece grandes elogios à técnica de encenação do dramaturgo a despeito da qualidade duvidosa do texto.

O que chama a atenção nessa nota é a familiaridade com que o autor se refere a Brecht, a seu teatro e sua técnica, como se seus leitores soubessem muito bem de quem se tratava. A pesquisa sobre esse crítico de literatura alemã não revelou muitos resultados; o próprio jornal não traz nenhuma informação sobre o colunista. Contudo, a pesquisa feita na internet sugere que Jules Klanfer é francês e que as colunas publicadas no jornal *O Estado de São Paulo* são traduções publicadas ocasionalmente, ou seja, sem nenhuma regularidade. Em 1954, por exemplo, há uma nota escrita por ele em março, mais uma em julho, duas em agosto, uma em outubro e outra em dezembro e, como vimos acima, quatro delas mencionavam de alguma forma o nome de Brecht.

A constatação de que se trata de um crítico francês explica a naturalidade do articulista ao tratar o teatro de Brecht. No mesmo ano de 1955, causavam furor em Paris as apresentações do *Berliner Ensemble* no Festival Internacional de Teatro com *O Círculo de Giz Caucasiano*²⁶, como visto nas notícias trazidas pela *Folha da Manhã* (figura 13, página 81) desse mesmo ano. Nas matérias lê-se que o grupo alemão *Berliner Ensemble* dirigido por Brecht foi o grande destaque do festival ao lado da companhia do Teatro de Pequim.

Essa série de notícias nos insere no Festival Internacional de Paris e nos conta sobre o sucesso de Brecht na Europa. O último artigo em específico traz um pouco mais de informação, caracterizando-o como vanguarda do teatro mundial, grande escritor, dramaturgo e encenador e, ainda, como dramaturgo reconhecido mundialmente. Contudo, ainda assim faz uma ressalva: “A peça alemã pode ser política, ter algo de propaganda e insinuar uma dialética organizada. Mas não há dúvida que Bertolt Brecht é o assunto do dia nas rodas teatrais do mundo...”

Infelizmente o escritor dessa série de artigos ainda não pode ser identificado. Mas podemos traçar até aqui um paralelo na apresentação (ou na tradução, como a entendemos aqui) de Brecht ao Brasil: os articulistas sempre ressaltam a grandiosidade de seu teatro, mas não podem se esquivar das posições políticas de Brecht, contudo, eles trazem essa

²⁶ Primeira publicação no Brasil sai em 1992 em **Teatro Completo em 12 volumes V9**, com tradução de Geir Campos.

informação em uma parte pequena da matéria e a tratam como algo de negativo, o que contrasta com a qualidade artística de sua obra.

TEATRO

FRANÇA

FESTIVAL DE PARIS — É lógico que o assunto principal nas rodas teatrais e que tem despertado interesse maciço por parte do público é o Festival Internacional de Paris, que já vinhamos anunciando desde vários domingos e no qual o idioma português estaria representado pela "Barca do Inferno", de Gil Vicente e pela peça "O Mar", de Alfredo Cortez.

Por enquanto, o êxito artístico principiou com o conjunto do Teatro Dona Maria II, de Lisboa, representando as citadas peças no Sarah-Bernardt; ascendeu logo ao "Círculo de Giz Caucasiano", de Bertolt Brecht, pelo conjunto do Berliner Ensemble, e culminou com as representações da Ópera de Pequim, que, aliás, prosseguem no Palais de Chaillot. É unânime a crítica local e a convidada em se manifestar quanto a este conjunto chinês, asseverando que se trata do maior sucesso de teatro do mundo desde o caso histórico dos ballados russos de Diaghilev em 1912! Centenas de milhares de procuras de lugares obrigaram à transferência para o palco do Chaillot a fim de não haver interrupção nos programas já articulados nos palcos do Hébertot e do Sarah-Bernardt. Parece que o conjunto pior, ou pelo menos o que decepcionou até agora, foi o do Teatro de Cracovia, com material no estilo do

FRANÇA

FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE DRAMÁTICA

— Talvez muita gente cuidasse que este Festival de Arte Dramática Internacional viesse provar a limitação do teatro em face da limitação do cinema e mostrar apenas, no máximo, alguns expoentes da encenação e da dicção. Autores clássicos e modernos foram aproveitados por diversos países, suas peças constituindo uma espécie de tablado e pretexto para níveis diferentes de rotina caprichada. Na verdade, porém, há algo novo no teatro atual, como nas peças de Bertolt Brecht, e uma possibilidade de interpretar de maneira nova os clássicos, conforme provaram as equipes do Canadá com Molière, de França com Shakespeare, e de Portugal com Gil Vicente. Mas o grande efeito deste festival foi provar saturante e brilhantemente a perpetuidade específica do teatro real, puro, sem influxos de cinema, de ubiquidade, etc. E isso coube de maneira arrasadora aos elementos da Ópera de Pequim, já se comentou levemente que nada apareceu numa grande cidade europeia de grandioso como espetáculo depois dos ballados russos de Diaghilev em 1912, comparável às representações da Ópera de Pequim no Teatro Sarah Bernhardt primeiro, e, depois, no Palais de Chaillot. Afirmações levianas, sim, pois o excelente conjunto provou que a tradição fidedigna do grande teatro é que devia ter servido de base a quaisquer comparações, inclusive submetendo a genialidade de Diaghilev ao padrão existente já de uma grande arte contínua.

De fato, os chineses "abafaram" literalmente o Festival. Há filias semanais aguardando uma vaga e os demais espetáculos entram de interesse. A grande arte severa, puramente típica, de palco, de mimica, de representação, deixou boquiabertos personagens da responsabili-

TEATRO

OBRIGATORIAMENTE AINDA O FESTIVAL INTERNACIONAL — É lógico que nesta temporada todas as notícias têm que promana do conjunto internacional que está realizando excelente competição em Paris. Dessa competição, aliás, se houve certo equilíbrio geral, dois grupos, porém, se destacaram de maneira espetacular e já agora histórica: as companhias do Teatro de Pequim e do Berliner Ensemble.

BERTOLT BRECHT

Para se avaliar a grandeza de Bertolt Brecht basta dizer que o grande encenador norte-americano Alan Schneider, em entrevista o compara a Shakespeare. Depois, analisando a peça "O Círculo de Giz Caucasiano", acha maior ainda "Mère Courage", peça que pretende encenar nos Estados Unidos, desde que pelo menos para o teatro não existe "cortina de ferro".

Pela que observa a crítica, o êxito da última peça de Brecht não só o coloca firmemente na vanguarda e no apice do teatro contemporâneo, como lhe empresta ainda qualidades de grande diretor e encenador. De fato, o cenário da peça alemã alvoreceu Paris inteiro como aproveitamento máximo de três dimensões e como real complemento às cenas, obtendo um efeito de síntese e de dialética jamais visto antes em teatro algum do mundo.

A peça gira em torno de uma criança, sua nutriz e sua mãe, estabelecendo a necessidade de um julgamento como o de Salomão.

Parece que na escala atual de valores do teatro moderno, só Thornton Wilder se aproxima da mentalidade absoluta e polivalente de Brecht.

A peça alemã pode ser política, ter algo de propaganda e insinuar uma dialética organizada. Mas não resta dúvida de que Bertolt Brecht é o assunto do dia nas rodas teatrais do mundo, como já o fora antes com "A Ópera de Quatro Vinténs" e com "Mãe Coragem". Esquece-se o grande poeta que ele foi e é para só admitir-se a sua primazia incontestável no teatro contemporâneo. Agora que já terminou a temporada "abafadora" do Teatro de Pequim, só se fala e se adquire entrada para a peça "O Círculo de Giz Caucasiano", e a crítica só escreve sobre as qualidades espantosas desse dramaturgo extraordinário.

Figura 13: Folha da Manhã — da esquerda para direita - 03 de julho, 10 de julho e 24 de julho de 1955 (realce)

Definitivamente, depois de um período errático, o assunto Brecht entra no Brasil a partir de 1955. Ainda mais que o ano seguinte coincide com o ano da morte do dramaturgo. Com isso e com o constante aumento de interesse por sua obra, os periódicos pesquisados trazem em 1956 vinte e seis artigos que, de alguma maneira, trazem o nome

de Brecht. É nesse ano inclusive que saem as primeiras resenhas sobre Brecht e seu teatro, sem vínculo com alguma outra notícia, como a censura no Festival de Veneza e o sucesso no Festival de Paris.

Quase todas as matérias que incluem o nome de Bertolt Brecht em 1956 são publicadas no *Estado de São Paulo*. A única matéria da *Folha da Manhã* é do dia 16 de agosto e traz uma breve nota sobre a morte de Brecht. Das notícias trazidas no Estadão, a primeira é de 8 de abril e versa sobre a intenção de “uma editora” de publicar todo mês um livro sobre teatro; o tema Brecht sairia em uma coletânea organizada por Augusto Boal e traria o título *Bertolt Brecht: uma nova técnica de representação*. Contudo, esse título nunca saiu, mas é de se destacar o interesse pela teoria do autor alemão.

Numa época sem textos dramáticos de Brecht, o que chama a atenção é o interesse por sua teoria. É o que vemos em uma resenha crítica de Décio de Almeida Prado sobre a encenação de Flaminio Bolinni de *A Rosa Tatuada*, de Tennessee Williams, publicada no dia 15 de maio daquele ano. Nessa coluna, Prado se opõe à visão de Bolinni na montagem da peça, pois de acordo com o colunista: “não discutimos a realização, mas os próprios objetivos de Bolinni, a maneira como ele viu e compreendeu a peça de Tennessee Williams.”

Bolinni havia dado uma entrevista à Revista Teatro Brasileiro, na qual Prado se embasa para fazer a crítica ao diretor italiano que trabalhava no Teatro Maria Della Costa.

Figura 14: O Estado de São Paulo 15 de maio de 1956. (Realce)

O diretor italiano procurou encenar a peça de Williams usando a preparação de atores proposta por Brecht. Para Prado, entretanto, essa técnica é totalmente inapropriada para se encenar Tennessee Williams. É importante sublinhar o fato de que o pensamento de Brecht sobre o teatro nesse momento já havia lançado raízes e sido absorvido, pelo menos em parte, pela crítica especializada. Até esse momento no Brasil, o material pesquisado mostra que a teoria de Brecht é muito valorizada. Sabe-se que sua dramaturgia é de alta qualidade, entretanto não há essa dramaturgia no Brasil. Desse modo, todos comentários sobre o autor resumem-se às suas teorias e, mais discretamente, sobre sua posição política.

As próximas aparições do nome de Brecht em 1956 são em publicidade da *Revista Teatro Brasileiro*, à qual nos referimos acima. Em 29 de junho, encontramos a notícia de que Brecht tem interesse nas peças de Martins Pena e Antônio José e mais algumas não nomeadas, peças essas que são levadas à Alemanha pelo jornalista Antônio Bulhões.

Teatro

Peças Brasileiras na Alemanha

O jornalista Antônio Bulhões enviou para a Alemanha peças de Martins Penna e Antônio José, para serem apresentadas aos espectadores daquele país. O teatro de Antônio José lhe foi pedido pelo dramaturgo Bertolt Brecht, autor de "Mãe Coragem", "O círculo de giz caucasiano", "Galileu Galilei", "Ronda dos malandros" ("A ópera dos três vinténs") e algumas outras peças, consideradas das mais importantes do teatro contemporâneo. Além de autor, Bertolt Brecht é também o diretor do "Berliner Ensemble", que adota um novo estilo de representar, baseado em suas teorias.

As comédias em um ato de Martins Penna devem ser encenadas na televisão alemã pelo cineasta Alberto Cavalcanti.

projeto de Lei de Incentivo ao Teatro até o fim do mês de julho vindouro. Segundo divulgamos, esse projeto, preparado pela CMT, trata de numerosas medidas em benefício da arte cênica, em São Paulo.

AQUISIÇÃO DE ESPETACULOS NO BELA VISTA

Embora se alegasse dificuldade de verbas, o secretário da Educação afirmou na CMT que resolveria, nos próximos dias, o problema da aquisição de espetáculos do "Hamlet", no Teatro Bela Vista. A Comissão havia sugerido a medida, como ajuda da Municipalidade à Cia. Nydia Lícia-Sergio Cardoso, que dotou a cidade de um novo e excelente Teatro.

PROBLEMAS DA MUNICIPALIDADE

Figura 15: O Estado de São Paulo, 29 de junho de 1956.

Qualquer que fosse o interesse de Brecht pelo teatro brasileiro, ele não pôde se concretizar, pois pouco mais de um mês depois dessa notícia, vem a notícia da morte do dramaturgo alemão.

[*Figura 16: O Estado de São Paulo 16 de agosto de 1956*](#)

[*Figura 17: Folha da Manhã, 16 de agosto de 1956.*](#)

Infelizmente a nota do jornal *A Folha da Manhã* está ilegível, não é possível identificar nada além do título anunciando a morte de Brecht. Já a nota do *Estado de São Paulo* é mais completa, trazendo inclusive dados biográficos do falecido. O que chama atenção nessa nota é fato de o título das obras serem escritos em francês, o que mostra

uma tendência cultural da época, quando intelectuais da época buscam suas referências na França.

Outro destaque do artigo é que mesmo sendo a notícia sobre sua morte, a matéria fala não apenas da relevância de sua obra, mas também lembra de sua contribuição formal para o teatro, nomeando-o como fundador do teatro épico contemporâneo. Além disso, o texto ainda versa mais detidamente sobre suas tendências políticas: “Embora de tendências esquerdistas, Berthold²⁷ Brecht manteve-se independente em relação ao Partido Socialista Comunista da Alemanha (SED) ao qual nunca se filiou.”

No mês seguinte temos uma publicidade publicada na *Revista Anhembi* que aparece várias vezes no *Estado de São Paulo*. Trata-se de um artigo que o professor da USP Paulo Mendonça escreve sobre Brecht. Aliás, assim como Paulo Mendonça, outras figuras importantes dessa primeira parte da história de Brecht no Brasil eram professores da USP, lecionando (ou viriam a lecionar) na EAD de arte, como Décio de Almeida Prado, Alfredo Mesquita, Sábato Magaldi e Anatol Rosenfeld.

As três próximas menções a Brecht estão relacionadas a Sábato Magaldi, nos dias 26 e 28 de setembro. O *Estado de São Paulo* traz a notícia de que o professor da USP ministraria um curso sobre Bertolt Brecht inaugurando o “curso de monitores teatrais”. Pouco depois, no dia 06 de outubro, Magaldi publica em sua coluna no *Estado de São Paulo* uma resenha sobre Brecht, provavelmente extraída do conteúdo do curso que ele tinha ministrado.

²⁷ O nome de registro de Brecht é Berthold Eugen Brecht, mas é mais comum que a imprensa e a crítica especializada grafem apenas de Bertolt Brecht, algumas vezes usam ainda Bert Brecht.

A concepção épica de Brecht

SÁBATO MAGALDI

Há poucos anos que o teatro de Bertolt Brecht começa a adquirir cidadania universal e, já hoje, ao menos para um círculo de críticos e espectadores, situa-se ele como o mais representativo de nosso tempo. A uma insatisfação generalizada contra uma dramaturgia que se confinava entre quatro paredes, que se consumia num psicologismo deliquesciente ou num verbalismo estéril — o autor de "O círculo de giz caucasiano" respondeu com uma obra larga, aberta, generosa, épica. Os problemas de suas peças transcendem o deleite de um público restrito e instauram o verdadeiro teatro popular.

Essa verificação pode prestar-se a equívocos, porque o conceito de teatro popular ora se vincula a ideologias políticas, ora é utilizado pejorativamente para sugerir abdições estéticas. No caso de Brecht, porém, o popular deve ser entendido na mesma dimensão em que são populares Esquilo, Shakespeare, Lope de Vega e a Commedia dell'Arte. Embora informado pelas teorias marxistas, o teatro de Brecht não se contém nos esquemas às vezes primários que ele se tracou e pode falar aos adversários de doutrina pela impressionante evidência artística. A genialidade do criador supera deficiências da paixão polemica do teórico.

É certo que poucos artistas revelam a mesma lucidez crítica demonstrada por Brecht nas formulações estéticas. Os escritos doutrinários "explicam" a obra, assim como esta comprova a validade prática deles. O que transborda nas peças das idéias aqui rígidas e próprio da afirmação do talento, insubmisso a canones.

Tanto nas peças como nas teorias sobre a técnica do ator, Brecht propõe uma renovação completa da arte teatral. Os dois aspectos acham-se, aliás, intimamente ligados, e não se compreende-

BERTOLT BRECHT

ria uma dramaturgia revolucionária sem a correspondente modificação dos meios pelos quais ela deve atuar no público. Simplificando as inovações de Brecht, dir-se-ia que ele lançou as bases definitivas do teatro épico, que se opõe à forma dramática tradicional, inspirada na "poética" aristotélica. Do ponto de vista do intérprete, a técnica brechtiana resume-se em criar um "afastamento" do texto, bem como em impedir a adesão "ilusória" do espectador, a fim de que este possa conservar a lucidez crítica. Do ponto de vista do texto, mergulha ele nos problemas sociais, denunciando, através da preocupação didática, os erros que impossibilitam uma vida feliz na organização do mundo burguês. O extraordinário mérito da obra de Brecht — preciso esclarecer bem — está em que a intenção clara de proselitismo político, a qual, em outras circunstâncias, amesquinha o resultado artístico, aqui não atua negativamente e até se deixa apagar pela beleza literária.

No prólogo de "Mahagonny", obra encenada em 1927, Brecht apresentou um primeiro quadro comparativo das formas dramática e épica de teatro. A título *ilustrativo*, eis reproduzidos os contrastes: Forma dramática — Forma épica; o espetáculo "encarna" a ação — narra a ação; faz participar o espectador da ação — faz do espectador um observador crítico; consome sua atividade — desperta-a; provoca nele sentimentos — obriga-o a decisões. O espectador se imiscui na ação — opõe-se a ela. O teatro age por meio da sugestão — por meio de argumentos. Os sentimentos são conservados — traduzem-se por juízos. Supõe-se o homem conhecido — O homem é objeto de estudo. O homem é imutável, imutável — O homem muda e é mutável. Tensão no desfecho — Tensão desde o início. Cada cena está em função da outra — justifica-se por si mesma. Os acontecimentos são lineares — apresentam-se em curvas. "Natura non facit saltus" — "Facit saltus". O mundo tal como é — O mundo se transformando. O homem estático — O homem dinâmico. Seus instintos — Seus motivos. O pensamento condiciona o ser — O ser social condiciona o pensamento.

Como plataforma do teatro épico, esse quadro indica todo um programa. Pode-se perceber a vitalidade da proposição, que torna maleáveis o mundo e a matéria do teatro. As teorias de Brecht são entretanto insatisfatórias, aí como no "Organon", quando criticam o sistema aristotélico, julgado tradicional. Acreditando na função pedagógica da tragédia, tão bem ressaltada por Werner Jaeger na "Paideia", lembra Geneviève Serreau que, "ao lado da catarse, Aristóteles fala da anagnosis, que significa reconhecimento ou mais exalta-

mente passagem da ignorância à consciência por meio do drama. E a própria catarse não é absolutamente uma operação "mágica" para Aristóteles; ele não a toma como benéfica senão se está acompanhada de consciência".

A oposição verdadeira das duas formas se conteria em alguns dados essenciais, que se desdobram em outros, secundários. Inicialmente, o teatro dramático adotaria a ação, enquanto o épico a narração. Na "Poética", essa diferença serve para distinguir a tragédia da epopéia. Os agentes, na primeira, adquirem a consistência do herói, enquanto, na segunda, relata-se o que se passa com ele. As peças de Brecht, contudo, poder-se-ia aplicar, embora num senso mais lato, o conceito aristotélico de drama. Suas personagens assumem um caráter, ficando a parte narrativa a cargo de um "recitante". Haveria fusão das formas dramática e épica. Nesse sentido, porém, a própria tragédia grega realiza essa fusão, já que o côro muitas vezes tem o encargo de "comentar" a ação e o próprio consciente ou o fato de pertencerem às histórias à lenda mitológica evita o efeito "ilusório" e o envolvimento da surpresa. Adotando a forma épica, Brecht quis de fato usufruir as vantagens da epopéia — a falta de limite de tempo e a extensão — e quebrou alguns condicionamentos empobrecedores do teatro, expressos sobretudo pelos princípios das "unidades" aristotélicas. Sabe-se que a aplicação restritiva desses princípios é até o suporte da nossa comédia de sala de visitas. Com a valorização da narrativa, venceu Brecht um dos complexos de inferioridade do teatro, acrescentando, aos seus valores próprios, os do romance. Por outros caminhos, na tentativa de forçar as fronteiras do palco, foi que O'Neill concebeu o "Estranho interlúdio".

Deve-se recusar, também, a crítica brechtiana pela qual a forma dramática pinta o homem estático e imutável. Remontando a Esquilo, o mais antigo tragico grego, pode-se verificar como o seu herói é mutável e "modificador". Nas "Coéforas", Orestes assassina a mãe Clitemnestra e seu amante Egisto para obedecer ao mandado de Apolo. Seria, dessa forma, instrumento da vontade divina, mero joquete em mãos superiores. Quando, porém, nas "Eumênidas", as Erinias, divindades antigas, o perseguem para vingar a morte de Clitemnestra, Apolo se torna seu advogado — apelam ambos para Atena, que institui o Tribunal do Aerópago e acaba por absolver Orestes. Os deuses abdicam de prerrogativas, resolvem suas contradições pondo-se a serviço dos homens. Orestes, "fatalizado" por culpas ancestrais, poderá agora cumprir novo destino, em liberdade.

O que realmente Brecht aprimora é a técnica da composição por cenas isoladas. Não há, em sua dramaturgia, apresentação, desenvolvimento e desfecho, como na forma tradicional. Ainda aqui, ele estaria levando às últimas consequências os processos elizabetanos e dos clássicos espanhóis. Em "Terror e Miséria do Terceiro Reich", não se vê uma só história tratada mas uma série de flagrantes que se bastam, constituindo alguns excelentes peças em um ato. A técnica diferente de um "Galileu Galilei", "Mãe Coragem" e "Círculo de Giz", ao lado da utilização das formas do teatro oriental, em numerosas outras obras, conduz a uma nova unidade arquitetônica, pela justa posição das cenas aparentemente soltas.

Abstraindo a crítica de Eric Bentley, segundo a qual, na arte de Brecht, "há ilusão, 'suspense', simpatia, identificação", chega-se a concluir que as suas teorias aparecem mais originais na técnica do ator. Lê-se, no "Organon", que o intérprete "não deve identificar-se totalmente com a personagem. Uma crítica do gênero: ele não representa Lear, ele é Lear, seria para ele o pior dos descreditos". Com a estética do "afastamento", pretende Brecht isolar o "gestus social". "MostRANDO" e não "vivendo" a personagem, o ator deixa de estabelecer uma fusão ilusória com o público. O objetivo dessa técnica — como se pode facilmente compreender — é o de evitar o compromisso do espectador com a ordem capitalista ou feudal, em cujo espírito foi a obra concebida. Por considerar que a nossa dramaturgia reflete a opinião da classe dominante, acredita Brecht que exigir do público o impulso adesista seria envolver nas malhas enganosas de um mundo caduco. No caso de suas próprias peças, que são de denúncia, o aguçamento da observação do espectador vem favorecer o objetivo crítico da montagem.

A ruptura, ainda uma vez, não invalida as demais concepções, igualmente preocupadas em tornar atuante o teatro. Basta afirmar que o sistema de Stanislavski, oposto ao de Brecht, pôde servir de autor do passado, pelo seu conteúdo próprio, será também uma mensagem eficaz para o público de hoje, embora interpretada na técnica tradicional. Que essas observações não sejam tomadas, porém, como se se quisesse contestar a força renovadora da obra de Brecht. Há, em suas teorias como em suas peças, um sopro de vitalidade que projeta o teatro em novos caminhos. Morto em agosto, o grande dramaturgo alemão inicia a conquista do mundo — e certamente incluirá o Brasil em seu itinerário.

Magaldi, professor de história do teatro na Escola de Artes Dramáticas (EAD) da USP desde 1953 com formação na universidade francesa de Sorbonne, parece bem familiarizado com a obra dramaturgica e teórica de Brecht, bem como com a crítica à obra do dramaturgo alemão feita por Eric Bentley. Afinal, sua postura na coluna é idêntica a de Bentley, publicada em seu livro *The Playwright as Thinker*²⁸ de 1946. Na resenha de Magaldi (figura 18, página 87), bem como no livro de Bentley, são feitas críticas à teoria de Brecht, principalmente quando comparada com sua dramaturgia, que nunca é criticada. Contudo, o articulista faz algumas concessões à teoria do dramaturgo alemão, principalmente no que concerne à teoria de formação do ator. Essa coluna de Magaldi traz uma síntese do capítulo *De Strindberg a Bertolt Brecht* do livro citado de Bentley.

Essa é a primeira resenha escrita exclusivamente sobre Brecht e é feita em um tom bem professoral. Percebe-se claramente um excesso de informação resultante da condensação de um capítulo de um livro em uma coluna de jornal. Assim, são apresentados vários termos da teoria e da prática de Brecht, que, contudo, não são explicados; mesmo assim mas é possível entender que o autor alemão propõe uma oposição à teoria aristotélica e mesmo a Stanislavski, trazendo inclusive, pela primeira vez, o que futuramente seria o famoso quadro comparativo entre drama aristotélico e drama não aristotélico retirado do posfácio da ópera *Mahagony*.

Apesar de o colunista destacar a inconsistência da teoria de Brecht, toda sua coluna se dedica a explicar exatamente a contestada teoria, que trata do diferencial desse tipo de teatro: o próprio colunista comenta a técnica do ator, o efeito de afastamento (atualmente mais conhecido como efeito de estranhamento), que não se restringe apenas à técnica de atuação, mas também deve ser aplicada ao texto, ao cenário, às canções e à direção.

Nesse ano de 1956, 26 textos, dos quais dez são publicidades, quatro são citações ao nome de Brecht, seis são notícias sobre Brecht, dois são críticas que de alguma maneira tocam no nome de Brecht e três são resenhas. Como dissemos anteriormente, todos os textos que informam sobre Brecht, são sua “tradução, por assim dizer. Quanto às resenhas específicas, estas trazem informações mais precisas e mostram as tendências de compreensão da obra do dramaturgo.

²⁸ Publicado no Brasil como: BENTLEY, E. **O dramaturgo como pensador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

Brecht: a disciplina do coração

Nos fins do século passado nota-se, na literatura alemã, como que um esgotamento do discurso poético, o qual, na sua essência, era herança da época goetiana. É característico que o primeiro a dar expressão nítida a esse sufocamento tenha sido um austríaco. Ao peso do legado linguístico, Hugo von Hofmannsthal escreve, aos 17 anos, alguns poemas, dos mais belos da poesia alemã. A língua parecia fazer os versos por ele; era como se se interpusse entre o poeta e a realidade. As palavras tornavam-se estranhas, já não exprimiam as mais profundas intenções do poeta. Numa carta fictícia — cuja importância iria ser realçada por F. Kafka — escreveu: "as palavras isoladas nadavam em torno de mim, coagulavam-se, transformadas em olhos que me fitavam e nos quais eu, por minha vez, cravava fixamente os olhos; sentia vertigens ao olhar dentro desses redemoinhos através dos quais eu caía no vazio..."

O termo "alienação", hoje muito em uso para caracterizar esse fenômeno de solidificação, provém de Hegel: os produtos do homem (língua, cultura, técnica etc.) adquirem realidade própria, tornam-se seres estranhos; a sua objetividade — dizem os existencialistas — ameaça sufocar a autenticidade subjetiva.

Contra essa inércia dos padrões linguísticos, empenhando-se pela sua atualização, lutaram, nos fins do século passado e nas primeiras décadas deste século, numerosos poetas em vários países; na Alemanha, principalmente Rilke (na sua fase madura), Georg Heym,

Georg Trakl e Gottfried Benn. O último dos renovadores alemães é Bertolt Brecht (1898-1956), cerca de 11 anos mais moço do que os três mencionados e, como estes, pelo menos inicialmente, expressionista. Dissolvendo e revolvendo a estrutura do discurso poético até os fundamentos, os expressionistas tornaram possível a ulterior experiência construtiva. Brecht veio a ser, de fato, um dos mais audazes experimentadores, não só do teatro universal, mas ainda de uma nova expressão poética.

Embora o expressionismo seja um movimento iniciado antes da primeira guerra mundial, esta marcou-o profundamente. O artista sentia-se angustiado em face do inóspito de um mundo que se afigurava cada vez mais insondável. A guerra parecia demonstrar a vivo como as forças criadas pelo homem se emancipam, voltando-se contra ele. Esmagado pelo seu próprio equipamento, o homem também se transforma em coisa, realidade estranha a si mesmo. O homem, para falar com Rilke, "está exposto nas montanhas do coração", "desabrigado" no mundo.

Mas, enquanto a maioria dos expressionistas procura vencer a angústia e o sentimento de solidão por uma nova fé na sociedade (melhor se diria "comunidade"), esta apenas por negação comparece na obra do jovem Brecht, pois ela se lhe afigura precisamente como a

ANATOL ROSENFELD

matriz desse fenômeno de alienação. Assim, Brecht, impellido por um vemente "elan" anárquico, se refugia no mundo dos "marginais", dos vagabundos, prostitutas, rufiões e infanticidas. É como se aquele jovem bem nascido, filho de um industrial, negando uma sociedade, cuja aparente normalidade produzia a guerra, se evadisse no exotismo romântico dos esgotos, em busca da inocência dos assassinos e dos aventureiros. Inspirado em Villon, Baudelaire e Rimbaud, no "song" de Kipling e na balada de Wedekind, entrega-se a uma espécie de misticismo do lodo, no anseio paradoxal de uma pureza absoluta. É um cinismo no sentido original do termo, a negação anárquica de todos os valores culturais e a redução do mundo humano à vida vegetativa, que o estudante de medicina, numa obsessão voluptuosa pela decomposição, enaltece nos seus aspectos de mortandade e metabolismo universal. A sua poesia é a afirmação triunfal da vida elementar, haurindo a sua beleza selvagem na divinição da natureza, a cuja força criadora o indivíduo, "atirado nas cidades de asfalto", se entrega, num hedonismo de dissolução, avido de "unio mystica" e aconchego ("Por que não dormir com as plantas?"). O grande inspirador dessa poesia é Nietzsche, clamando — "Deus morreu". A derrocada de todos os valores "coagulados" é uma libertação. Se Deus é morto, tudo é permitido. Assim os heróis de Brecht recuperam a completa inocência:

Louvai o frio, as trevas, a des-sagração!

Olhai para o alto:
Nada depende de vós,
Podeis morrer despreocupadamente

Esse sentimento de vida manifesta-se na forma das baladas populares, que, narrando casos escabrosos ou aventuras de "desabrigados", imitam, por vezes com toque de paródia, o estilo de feira e o canto das empregadas domésticas, com entonações de realce e jazz, de mistura com a enfiada profética da linguagem bíblica:

Estávamos sentados, uma geração frívola,
Em casas que julgávamos indestrutíveis...
Dessas cidades restará somente
O vento que as atravessa!

O "pathos" de paisagens e aventuras românticas, violentamente iluminadas por cores rimbaudianas, é freado por uma linguagem rude e brutal que se move em saltos desconexos e alogicos. O fascínio dessa obra decorre precisamente da tensão entre o sentimento elegiaco do jovem burguês e a linguagem dura das metrópoles, linguagem cada vez mais fria e concisa, espartilho que sufoca e intensifica o bater do coração. Semelhante estilo aproximado, de certa forma, do movimento de oposição ao expressionismo, chamado "Neue Sachlichkeit", espécie de novo realismo proclamado por volta de 1922. Deve-se tomar a expressão ao pé da letra: tratava-se de uma volta às coisas, depois da explosão expressionista.

O curioso é que o calor poético ou a melancolia elegiaca de Brecht (a busca de dissolução na natureza, depois substituída pela integração no ativismo marxista) não cederam ao novo realismo; este apenas se superpôs àquela vibração expressionista, cobriu-a, por assim dizer, com a língua metálica da época. Essa espécie paradoxal de "omelette à surprise" — brasa envolvida em gelo — é, de resto, um fenômeno universal. A desconfiança nas palavras, o pudor de empregá-las assumem tais aspectos que no palco já não é possível dizer: "Eu te amo". Hoje a declaração de amor se faz às avessas.

Eis as raízes profundas do famoso "Verfremdungseffekt" ("efeito de alienação"), isto é, o que se poderia denominar de técnica desilusionista do teatro. A desconfiança à palavra emotiva e à emoção em geral (contaminada pela sociedade capitalista, como mais tarde diria ele), leva-o a impedir a identificação do público com o mundo poético do palco. São, até certo ponto, semelhantes os processos de Kafka e dos pintores surrealistas que, recorrendo a uma precisão quase desumana, criaram efeitos de distância onírica. Tratar-se-ia, disse Brecht, "de uma técnica que aliena o familiar". Mais tarde, sob influência de teorias marxistas, essa técnica haveria de servir para tornar os leitores e espectadores conscientes da alienação em que vivem em face do poder social, que se lhes apresentaria como força externa, alheia e opressiva.

São numerosos os recursos empregados por Brecht para exprimir o seu grande impulso poético, reprimindo o numa autolagelação constante e, ainda assim, dando-lhe vazão através de um sistema de válvulas: o ritmo dos versos violento o metro adotado; o frequente "enjambement", em vez de dar fluidez aos versos deve ser recitado de modo a romper a estrutura da frase, fazendo-se um intervalo depois da última sílaba do verso; expressões e construções arcaicas ou não-germanicas sugerem distância e a linguagem, às vezes coloquial em excesso, bem como a variação dos níveis de estilo, provoca pequenos e constantes choques. O estribilho não nasce, em geral, como prolongamento da estrofe, com intuito apenas encantatório, representando uma espécie de quebra-mar contra a ondulação rítmica dos versos, traçando um horizonte remoto que deforma as perspectivas e a dimensão natural da palavra. Tão importante como o "gesto socializado" — força motriz do verso brechtiano — é a música que, no entanto, não tem função embaladora. O "song" deve ser cantado "contra" a música, de modo aspero e mesmo errado (Brecht: "Meu saber político era então vergonhosamente pequeno; contudo, tive consciência das grandes discordâncias na vida social do homem e não supunha ser minha tarefa neutralizar formalmente as desarmonias e interferências que sentia com tanta força").

Um escritor que vivia tão intencionalmente o problema da discrepância entre forma e conteúdo (admitindo-se essa divisão esquemática), havia de ter uma decidida inclinação pela paródia, que visa precisamente desmascarar, através do contraste entre forma e conteúdo, a precariedade, verdadeira ou suposta, dos valores tradicionais ou revolucionários, representando assim uma arma de choque. Para obter tais efeitos, Brecht precisava apenas inverter o processo, superpondo ao vazio íntimo a palavra sonante e à falta de emoção a plenitude calada da linguagem: fazendo falar, por exemplo, os grandes capitalistas em versos rimados e as suas vítimas em simples prosa; ou colocando na boca da corrupção palavras e ritmos de Goethe, ou proclamando a queda dos metros de que Hölderlin se servira para cantar o destino humano, lançado, qual queda de água, de rocha em rocha. A intenção dessa paródia não se dirige, contudo, contra os poetas imitados, aos quais Brecht tributava a máxima admiração. O seu objetivo era a crítica social, o desmascaramento da vacuidade da palavra, legada embora pelos maiores espíritos da nação, mas transformada em "tesouro cultural", estratificada, empregada mecanicamente por uma "geração frívola" que a utiliza sem sentir-lhe o verdadeiro significado.

De certa maneira Brecht exprimiu o seu próprio conflito na sua melhor "peça didática" da fase marxista, "A decisão". Quatro agitadores comunistas decidem matar o quinto porque este (que aliás consente) impellido pela emoção do seu idealismo revolucionário, põe em perigo a realização dos planos cientificamente preparados pelos seus camaradas. Brecht matou necessariamente dentro de si mesmo o camarada insubordinado, o anarquista juvenil que encontrara abrigo na disciplina rígida de uma linguagem e de uma doutrina.

Figura 19: O Estado de São Paulo, 27 de outubro de 1956.

Além dessa resenha de Magaldi, temos publicada no mesmo jornal no dia 27 de outubro mais uma resenha de um professor da USP. Dessa vez Anatol Rosenfeld, alemão radicado no Brasil desde 1937 depois de sair da Alemanha para fugir da perseguição nazista. Rosenfeld que havia estudado filosofia, teoria literária e história na Universidade Humbolt de Berlin entre 1930 e 1934, também fala sobre Bertolt Brecht. Ele viria a ser professor de estética da EAD entre 1962 e 1967. Nessa resenha, Rosenfeld versa mais profundamente sobre o aspecto literário de Brecht, da maneira que só um especializado em línguas germânicas poderia fazer. O fato de ele ser nativo e ter especialização em letras germânicas o torna uma referência importante para o público e especialistas brasileiros. Por essa razão, suas considerações sobre a linguagem de Brecht são respeitadas e mais que isso, suas impressões sobre a importância do dramaturgo e de sua inovação definem uma tendência na recepção brasileira.

Anatol inicia sua coluna discutindo a poesia de Brecht, assunto ainda inédito no Brasil daquela época. Aprofundando o trato linguístico ele amplia a discussão para a própria linguagem teatral usada pelo dramaturgo e para como essa abordagem pode ajudar a compreender um importante conceito da teoria de Brecht que é o *Verfremdungseffekt*, traduzido por Rosenfeld como efeito de alienação²⁹.

Mais uma vez a teoria de Brecht é o assunto de uma coluna; dessa vez, porém, há o acréscimo do traço literário, do modo como a teoria está a serviço do traço literário. E de como os ideais artísticos dão forma ao pensamento teórico. Dessa maneira, soma-se mais uma vertente da recepção de Brecht no Brasil: seu traço literário renovador.

A última referência a Brecht em 1956 é uma resenha, que faz um resumo do que aconteceu no mundo artístico em 1956 e traz alguns traços de Brecht relevantes para esta pesquisa. Nela o escritor alemão é retratado como inovador do teatro mundial que procurava se dirigir diretamente ao povo. Desta vez o traço popular de Brecht é ressaltado.

No ano de 1957 há um aumento exponencial de matérias que trazem o nome de Brecht: são 43 referências ao seu nome. Parece inevitável mencionar Brecht quando se fala de literatura alemã: é o caso de Klanfer em 16 de março, Ulisse no dia 13 de abril, Anatol Rosenfeld no dia 18 de maio, Adalmir da Cunha Miranda no dia 28 de setembro

²⁹ Essa tradução de *Verfremdungseffekt* como efeito de alienação é um tanto controversa, pois parece contraditória à própria teoria de Brecht, que pretende engajar o espectador e não aliená-lo. Para uma discussão mais aprofundada consultar Roper, A. **Pequeno Organon para um grande Ideal**. Dissertação de mestrado, Unesp, 2008. Páginas 28 – 33.

no *Estado de São Paulo*. Também é o caso na mesmo acontece na *Folha da Manhã* no dia 6 de janeiro.

Também ou quando se fala do teatro alemão Brecht parece ser inevitável: como no caso de Mariancic no dia 23 de fevereiro, João Bethencourt no dia 16 de março, Sabato Magaldi nos dias 24 de agosto, 7, 13 e 14 de setembro falando sobre Jean Villar no Brasil, ou no dia 17 de setembro, na notícia sobre o Piccolo Teatro de Milão, todos no *Estado*. Também há citações na biografia de atores: no *Estado* nos dias 28 de abril, 9 e 10 de maio, e ainda Augusto Boal resenhando o livro *What is Theatre* de Eric Bentley no *Estado de São Paulo* no dia 28 de setembro, além de outra resenha sobre o livro *Form and Idea in the Modern Theatre*, de John Gassner.

Há ainda nesse ano 16 matérias, aqui classificadas como notícias gerais, que fazem referência a Brecht. A primeira delas, de 9 de março, e que se repete no dia 10 no *Estado de São Paulo*, traz a informação de que Nelson Xavier dirige na EAD a peça de um ato de Brecht *À procura do direito*, uma das cenas de *Terror e miséria no III Reich*.

Já no dia 6 de abril é publicada a notícia de uma homenagem à memória de Brecht em Paris. Essa notícia chama a atenção pelo grande número de autoridades no meio teatral que fazem reverência a Brecht. Mais uma vez essa matéria, cujo redator tem as iniciais A.F.P. que não pudemos identificar, chega ao Brasil via França. É interessante notar alguns traços da tradução da matéria, como o nome do conjunto *Berliner Ensemble*, para Berliner Conjunto, o que não é comum e, ainda o título de uma peça de Brecht vem em português, *A vida de Galileu*, ao lado do título de outras peças grafadas em francês como *Mère Courage* e *Opera de Quat'Sous*.

Essa notícia interessa a esta pesquisa por dois aspectos: primeiro por sublinhar a relevância do nome de Brecht no cenário do teatro mundial, tendo essa homenagem prestigiada por grandes nomes do teatro mundial; segundo, porque indica o caminho de recepção cultural brasileiro, naquele momento a França é a mais recorrente fonte de material cultural para o Brasil.

Outra notícia sobre Brecht é publicada no dia 27 de abril no *Estado de São Paulo*. Escrita por Anatol Rosenfeld, ela traz a informação de que a editora alemã Suhrkamp anunciara a publicação da obra completa do dramaturgo. A editora já vinha publicando a

obra dramática completa do autor e daria início também à publicação de suas obras teóricas, de prosa e poesia.

No dia 11 de maio, Sábato Magaldi traz a notícia no *Estado* de que *A Ópera dos três vinténs* tinha sido a maior sucesso do circuito *off-Broadway* em Nova Iorque, tendo alcançado mais de 600 apresentações no Teatro de Lys. Já no dia 8 de junho, no mesmo jornal Paulo Emílio Sales Gomes traz a notícia de que no Primeiro Festival Internacional de Cinema do Brasil a ser realizado durante a Bienal de Artes do IV Centenário, seria apresentado o filme de Pabst e Brecht intitulado *A Ópera dos Pobres*.

Figura 20: O Estado de São Paulo, 06 de abril de 1957. (Realce)

No dia 29 de setembro é publicada a notícia, ainda no *Estado*, que estava sendo ensaiada para estreiar no teatro Sto. Antonio (seria também a estreia da sala) a peça *A Boa*

Alma de Se-Tchuan. No dia 03 de novembro o mesmo jornal traz a notícia com o título Programa e Elenco do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), na qual anuncia que o grupo montará *Mãe Coragem* de Brecht com a direção de Alberto D'Aversa. A mesma notícia que se repete no dia 7, mas com a ressalva de que talvez a peça seja montada mais tarde, porque Fernanda Montenegro, a atriz escolhida para representar a protagonista, diz preferir representar o papel mais tarde.

Muito embora nenhuma dessas peças tenha sido encenada, é importante notar uma vontade do cenário artístico de que Brecht seja encenado. Não foi possível identificar os motivos que frustraram a intenção de encenar Brecht, é possível, contudo, inferir primeiro que havia dificuldades técnicas difíceis de serem superadas para lidar com essa obra. Também é possível relacionar o receio da atriz Fernando Montenegro com o modelo de recepção, que já nesse momento considerava Brecht um clássico do teatro mundial, o que pode ser apreendido como um desafio de alto risco para uma atriz em ascensão, mas que ainda estava no início de sua carreira.

No dia 8 de dezembro mais uma notícia sobre um grupo que encenaria Brecht no ano vindouro: dessa vez, a notícia é sobre o Teatro Universitário da Bahia, mais precisamente sobre o grupo A Barca, dizendo ser quase certo que eles montariam *A Boa Alma de Set-Chuan*³⁰, encenação que também não ocorreu. No dia 3 de dezembro é publicada a notícia de que o grupo Teatro de Arte Popular (também conhecido pelo nome da sala de espetáculos Teatro Maria Della Costa) encenaria Brecht no ano seguinte. Em meio a tantas promessas, essa encenação realmente ocorre.

Magaldi escreve no dia 12 de janeiro uma crítica, na qual fala um pouco sobre as ideias de Brecht em relação à participação do público e de como ele convida os espectadores a participar da peça, deixando sempre a conclusão aberta. Tornando-se uma referência sobre o assunto Brecht, Magaldi publica mais uma crítica sobre Brecht no dia 16 de fevereiro. Nessa crítica ele faz uma resenha superficial sobre quase toda a dramaturgia de Brecht e ainda informações biográficas de Brecht, sobre o início de sua carreira, passando pela fuga da Alemanha nazista e sua maturidade no exílio. Esse é o

³⁰ Atualmente, a tradução consagrada para o nome da obra é *A boa alma de Setsuan*, contudo antes de se chegar a essa grafia é possível encontrar várias grafias diferentes para o nome da cidade título da peça, como Se-Tsuan, Se-Chuã.

mesmo percurso utilizado para tratar as obras, começando por *Baal*, primeira peça de Brecht até *A Vida de Galileu*.

Importante notar também que Magaldi faz, na realidade, uma concessão a Brecht, pois para o colunista a arte com filiações políticas é uma arte menor, ou em suas palavras:

“Pelo menos teoricamente, o teatro de Brecht teria por objetivo uma luta maior – a luta de classes – amoldando-se a uma tese a ser defendida. Nesse ponto, com ou sem razão, não admitimos a subserviência consciente da arte a outros deuses, mesmo reconhecendo que, inconscientemente, ela é a expressão dessa ou daquela mentalidade e pode servir a contragosto a desígnios tortuosos. O didatismo de Brecht nos leva, assim, a uma discordância apriorística. O fato de que o sacrifício querido não prejudica o mérito alcançado não se constitui tábuas de valor, porque é apenas básico para se ter em conta sua experiência, de outra forma [incompreensível] entre as desprezíveis obras de propaganda. De talentos não importa a cor.

A coluna de Magaldi expressa de forma mais clara a posição da recepção de Brecht quanto ao caráter político de seu teatro. Entende-se que Brecht é considerado um clássico do teatro mundial e a característica mais valorizada é a sua genialidade como escritor. Seu teatro ser político, na opinião de Magaldi, é uma ameaça às qualidades artísticas. Através dessa leitura, é de se esperar que os grupos que venham a encenar Brecht, se quiserem a boa vontade da crítica, não devem enfatizar os aspectos políticos das peças do dramaturgo alemão.

No dia 23 de fevereiro de 1957, Sábato Magaldi volta ao tema Brecht para mais uma aula, dessa vez sobre os personagens de Brecht (figura 21). Nessa coluna, como em continuidade da anterior, ele passa pelos personagens das peças citadas fazendo análises sobre suas características metafóricas, ou mesmo arquetípicas, embora Magaldi não use essa expressão. O que o leitor de hoje se pergunta é para quem ele estava escrevendo: quem poderia a essa altura discutir esses personagens? E quem tinha acesso às peças? Dessa maneira, seria praticamente impossível discordar da crítica de Magaldi, pois o leitor, que não tivesse ido à Europa e assistido às peças de Brecht ou lido seus livros em língua estrangeira, não tem nenhuma ideia do que ele está falando. Por essa razão, entendemos essas colunas de Magaldi como aulas, pois ele estava de fato apresentando um novo tema a seus leitores, e provavelmente a seus alunos da EAD.

Personagens de Brecht

SÁBATO MAGALDI

Tudo autor repete, na obra, certos temas e personagens fundamentais, que o obcecaram na contínua tentativa de apreensão da verdade. O reexame de um problema, sob ângulos diversos, enriquece os seus dados, esclarece os elementos constitutivos e torna o valor de prova mais convincente. No caso de Bertolt Brecht, a reelaboração incansável de alguns motivos básicos tem por fim realizar o processo da sociedade, e, afinal de contas, os processos se passam nos tribunais, com a cerimônia costumeira e o juiz que pronuncia a sentença. O veredito é sempre desfavorável à organização do mundo — e as personagens são condenadas enquanto instrumentos do erro ou viti mas dele, por incapacidade de se revoltarem contra os seus reclamos.

Esse preâmbulo faria concluir que Brecht utiliza criaturas-símbolo, erigidas em representantes de categorias sociais e não propriamente seres humanos, narrados em sua irreduzível experiência pessoal. Certo esquematismo, com efeito, primariza algumas criações brechtianas, cuja eficácia didática é por demais procurada, e sobretudo na ingenuidade básica da dicotomia moral, em que os homens se classificam no íntimo em aspectos bons e maus, e na maioria das vezes os capitalistas são simplesmente maus e os pobres substancialmente bons. Apenas quando o episódio de um caráter não faz que ele seja desenvolvido na trama é que Brecht se deixa embair pelas soluções generosas. Como norma, ele controla grandes caracteres, pela razão evidente de que os poetas não reagem em face de um meio sempre renovado, obrigando-os a definir a cada instante a própria personalidade. Essa é uma das vantagens maiores da técnica narrativa do teatro épico, que não utiliza um único lugar cênico mais a multiplicidade de ambientes, segundo impõe o vir-a-ser da história.

Outro motivo da convicção das personagens de Brecht é o sentimento que heretico a olhos ortodoxos é o sentimento que inspiram de que até o seu primarismo foi trabalhado — não é consequência de uma falha do autor mas de sua excessiva lucidez, que os quis assim. Nisso Brecht se distancia dos escritores que fazem qualquer espécie de proselitismo, de resultados artísticos apenas obtusos. Em sua dramaturgia, o espectador ou leitor percebe que alguém, atrás da personagem, lhe pisca o olho, para lembrar que tudo aquilo é ficção. E esse vínculo estabelecido entre a inteligência superior do dramaturgo e o público não esteriliza a seiva própria que deve conter a personagem: ele integra o fenômeno artístico, que se basta nas suas coordenadas fundamentais, numa comunicação mais ampla, feita do juízo do homem. Sem comprometer a validade artística pela subserviência a outros fins, Brecht alcança mais, na verdade, que o mero prazer estético. (Formulação incompleta do problema). Como todas as grandes obras, a sua tem uma dimensão superior ao que se convencionou chamar beleza literária. Está pejada de um sentimento, de uma visão do mundo. Quase filosofia, enunciada pela expressão artística.

As personagens de Brecht, muitas vezes transpostas de outros textos antigos ou modernos — elisabetanos, chineses, gregos, russos — valem, precipitadamente, como extraordinárias figuras da sociedade contemporânea. De imediato, pareceria, com esse método, que Brecht foge aos dados históricos específicos, que, no raciocínio marxista, devem ser a matéria da obra, analisada em seus aspectos positivos e negativos. Poder-se-ia asseverar que as criaturas transcendem a condição determinada no espaço e no tempo para se esculpirem em símbolos universais — o que redundaria quase na admissão de uma natureza humana permanente e eterna, tese tão pouco marxista. Brecht o faz, porém, com outro intuito, o de distanciar o espectador a sua criação, a fim de que transpareça mais exemplar a consciência e o julgamento do mundo atual. O público aproveitaria, com a história de terras longínquas, a lição para o seu problema presente.

Conclui-se, desse raciocínio, que as personagens brechtianas pertencem à nossa sociedade, movem-se em meio às aflições de hoje e, na busca de um caminho, procuram solução para os dramas presentes. Os Horácios e os Curiácios da história romana sintetizam mais um pretexto para a luta antinazista. Sabese que ele teve a ideia de escrever "Galileu Galilei", na Dinamarca, ao tomar conhecimento das pesquisas atômicas do físico Nils Bohr. E assim por diante. Cada uma de suas peças está encharcada de profunda meditação sobre a vida atual.

Por esse motivo, Brecht volta sempre às personagens que podem encarnar as contradições e as grandes forças do nosso mundo. A primeira delas é a Mãe, que, segundo assinalaram René Wintzen e Michel Habart, está presente em toda a sua obra.

Por que a Mãe? — seria óbvio inquirir. Ela aparece sempre, por ser personagem eminentemente popular, mas, acima de tudo, porque é fonte de vida, a responsável maior pelo fato da existência, que nos coloca a debater em sociedade. Apresenta-la, julgá-la, condená-la ou exaltá-la — todas essas situações implicam num pronunciamento sobre o mundo. O próprio título de várias peças — "A mãe", "Os fuzis de Mãe Carrar", "Mãe Coragem" — indica como Brecht se apaixonou pelo tema. "A mãe", tirada de Gorki, simboliza a maternidade essencial que, no afã de proteger a sua criação, assume a própria vida do filho. Teresa Carrar, ferida na dedicação maternal, oferece as armas para que outros possam amparar melhor os filhos. Como castigo porque se alimenta da guerra, Mãe Coragem vê morrerem os três filhos, e é fixada numa cena de extremo patetismo, em que, ao regatear o preço para que um fosse poupado, a demora dita a sentença fatal. Em "Terror e misérias do III Reich", são vários os episódios em que surge a silhueta da mãe, martir do nazismo, e, até em "Puntilla", uma personagem conta as agruras de uma mãe que se sacrifica para levar alimento ao filho prisioneiro. Em "A condenação de Luculo", a mãe faz parte do júri que, depois da morte do guerreiro romano, reduz a nada as suas vitórias terrenas: de uma das campanhas de conquista, seu filho, soldado, não voltou.

Onde a figura da mãe adquire ressonâncias mais complexas é em "O círculo de giz". A noção de maternidade se desvincula da aliança do sangue, para se elevar a signo de um amor maior, prodígio e envolvente, que preserva os seres, indefesos contra o mundo mau. Ele se faz estigma, também, do apego à terra e de sua posse pelo homem, como se devêssemos usufruir e tratar aquilo que nos pertence. É visível, aliás, que apenas o amor materno atravessa o teatro de Brecht, realizado ou irrealizado mas sempre dando a tônica da aproximação de dois seres.

O amor do homem pela mulher nunca é tema de suas peças, pois não há lugar para ele em nosso mundo. Baal confina o seu possível amor de pura sensualidade. O soldado que retorna da guerra, em "Os tambores na noite", encontra a noiva nos braços de outro. Só por impiedade consciente Brecht não deixa que Eva, a filha do proprietário Puntilla, tenha um verdadeiro romance com o empregado Matti. Da parte dela, existe sobretudo uma sensualidade decadentista, cuja base metafísica seria a senhorita Julia, de Strindberg; e quanto a Matti, não enxerga na jovem a mulher ideal, que poderá apresentar a sua mãe. Entre os ricos, prevalece apenas o interesse: de Puntilla, que deseja casar a filha, por conveniência, com um diplomata, e deste, última expressão da falta de virilidade, para pagar as numerosas dívidas. Chenté, pela boca de seu "double" Chul-tá, afirma, em "A boa alma de Setzuam": "O amor é absolutamente impossível! Custa muito caro!"

Uma organização que impede o amor faz muitas vítimas, e algumas da dramaturgia brechtiana são os puros e bem intencionados, que tombam em meio à luta. Paulo, o jovem revolucionário de "A mãe", depressa sucumbe, alvejado pela polícia. O Juan de "Os fuzis de Mãe Carrar" é a inocência sacrificada, porque está distante da luta quando os franquistas o assassinam.

Se a mãe se apresenta como força vital, Brecht não se satisfaz em mostrar-lhe os tropeços, no regime vigente. Investiga as razões dos descaminhos e as julga, no processo da sociedade. Dai desempenhar uma função fundamental em sua obra, tão importante e vasta como a da mãe, a figura do juiz. Um dos poderes soberanos do Estado é o Judiciário, que as doutrinas revolucionárias tacham de estar a serviço de uma classe. As leis do direito garantiriam as posições dos privilegiados. Concedido dessa verdade, Brecht esmiúça a personagem do juiz em todas as suas facetas, atribuindo-lhe o papel de representante de uma ordem. Em "Puntilla", o juiz patrocina os interesses patronais, e é descrito mesmo primariamente, numa sátira em que, bebado, cai da cadeira, e se referem a ele dizendo que "se acredita no tribunal porque dorme". Em "A execução e a regra", a sentença pronunciada identifica a mentalidade opressora. A viúva do "coolie" apresenta queixa-crime contra o mercador, que assassinou seu marido. O tribunal reconhece que a vítima não pensara matar o patrão: quis dar-lhe de beber. Mas o mercador o sacrificara em legítima defesa, porque "pouco importa que ele tenha sido realmente ameaçado ou que se tenha criado ameaça. Na situação em que se encontrava, deveria acreditar-se ameaçado". Por isso é absolvido.

"A procura do direito", uma das cenas de "Terror e misérias do III Reich", pode ser consi-

«Le mariage de Figaro»
no Teatro Nacional Popular

O Teatro Nacional Popular que, sob a orientação de Jean Vilar, conquistou, em poucos anos, renome internacional, encenou recentemente ao seu repertório "Le mariage de Figaro", numa encenação cheia ao mesmo tempo de bom gosto e originalidade. O gosto manifesta-se na direção de Jean Vilar, nos cenários elípticos e evocadores e nos figurinos harmoniosos de Léon Gischia. A originalidade na interpretação, particularmente na de Daniel Sorano. Figaro, como ele o faz, não é o laço saltitante da tradição mas um homem atormentado pela perfixidade das mulheres e injustiça da sociedade, muito mais próximo do Alceste do "Misanthrope" que do "Scapin" das "Fourberies". No seu desempenho as frases mais gastas recobram a sua juventude. E quando ele termina o seu celebre monólogo do V ato — "J'ai tout vu, tout fait, tout usé. Puis l'illusion s'est détruite et trop désabusé... Désabusé! Suzon, Suzon, Suzon! que tu me donnes de tourments" — sentimo-lo quase às bordas do desespero. Inútil dizer que semelhante concepção alimentou largamente a fúndia dos críticos, seja para elogiar, seja para criticar, embora todos reconheçam a profundidade que o ator conferiu à personagem. Não se pense, todavia, que a comédia de Beaumarchais tenha virado subitamente drama. Para impedi-lo bastaria a graça, o encanto, a malícia, a vivacidade de Catherine Le Couey, como "Suzana". Nos demais papéis aparecem Silvia Montfort, temperamento mais de tragédia do que de comédia, um tanto deslocada como a "Condessa"; Jean-Paul Darras, regular "Almaviva"; e Zannie Campan, bastante divertida no papel de "Marceline". Outra novidade da representação foi o papel de Cherubin, interpretado por um rapaz, e não em "travesti", como se costuma fazer. A idéia é boa mas o desempenho de Yves Gasc não chega a satisfazer totalmente. Lucien Arnaud, como oficial de justiça, só tem uma palavra a dizer: "Silêncio!" É o bastante para despertar o riso cada vez que a pronuncia.

Na gravura, Catherine Le Couey e Daniel Sorano.

derada uma das obras-primas de Brecht. O juiz deve decidir o caso do assalto à joalheria de um judeu, sob o regime nazista. As implicações políticas não lhe permitem saber, numa verdadeira situação kafkiana, se deve ou não condenar o assaltante. A quem desagrada, com um ou outro veredito? Que ao menos lhe mostrassem o que convém ao regime... O pano baixa quando o juiz deixa o gabinete, para a sala de audiência, e o porteiro brinca dizendo que, em virtude do arranjo de lugares, "é do banco dos acusados que o meritíssimo deveria conduzir os debates".

"A condenação de Luculo" é o processo, post-mortem, do general romano. As testemunhas mais simples — prostituta, padreiro, camponês, vendedora — arrolam um tremendo libelo contra o acusado, e o juiz confirma: "ao nada com ele. Pois a violência e a conquista não aumentam senão um só Império, o das Sombras". Numa peça pacifista, cabia ao juiz verberar a guerra.

Sugerindo que, para ser justo, é preciso decidir tudo contrariamente aos canones, na atual sociedade, Brecht cria no algo surrealista juiz Azdak, de "O círculo de giz caucasiano", talvez a sua personagem mais genial. De início, ele se apresenta espontaneamente como acusado, por ter favorecido a fuga do Grão-duque. Pelas circunstâncias, de escrivão público é eleito juiz, e profere sentenças de uma sabedoria irrefutável, pelo senso-comum estranho a compendios, até confiar à mãe adotiva a criança em cuja educação se desvelou, recusando-a à rtal, que a abandonou ao fugir. Esse Azdak louco e sem preparo especializado parece a Brecht o juiz sábio.

O júri final de "A boa alma de Setzuam" é presidido pelos deuses, que vão decidir se Chenté aplicou bem ou mal a quantia que lhe deixaram. Os argumentos contraditórios não lhe facultam pronunciar o veredito, e escapam para a sua morada distante. Passa-se o contrário do "deus-ex-machina" da tragédia grega. Nesta, a divindade vem trazer solução aos conflitos humanos, (embora nenhum ensaísta, até hoje, tenha estudado o que a epifania apresenta de irônico em Eurípides). Abandonada pelos deuses, Chenté está só e em desespero, e o epílogo diz que "este desfecho não vale nada, eu sei". Aconselha-se o público a procurar um desfecho satisfatório — "é preciso que exista um". E' este o convite, o apelo final de Brecht.

Depois do início de ano focado em Brecht, Magaldi cessa de escrever sobre Brecht, pelo menos em 1957, e só toca em seu nome em outras colunas relacionadas ao teatro, mas com foco em outras personagens, como Jean Villar, e Martins Pena e o Cinema de Cavalcanti.

O começo do ano de 1957 foi rico em críticas tendo como foco a obra de Brecht. Antonio Dacosta, correspondente do *Estado de São Paulo* em Paris, publica no dia 8 de março uma resenha sobre a encenação dirigida por Jacques Roussillon de *Pavor e Miséria no III Reich*. O interessante dessa resenha é que é a primeira do gênero sobre uma encenação e não sobre ideias de Brecht, muito embora essa encenação tenha acontecido na França.

Mais adiante, em 4 de maio, Paulo Emílio Sales Gomes escreve sobre Brecht e sua relação com o cinema, mais especificamente sobre as memórias de Hans Winge, que vivera com Brecht por 15 anos no exílio, e foi colaborador em vários empreendimentos cinematográficos. Com base nessa experiência Winge escreve um livro chamado *Sight and Sound* (visão e som), que versa sobre as dificuldades que Brecht teve ao ter suas obras adaptadas para o cinema, ou melhor, as dificuldades que os diretores e produtores tiveram com ele, como por exemplo da primeira filmagem de sua obra, *Ópera dos Três Vinténs*, filmada por Pabst. Brecht não ficara satisfeito com o resultado e, sentindo-se traído processou os produtores.

O mesmo aconteceu com um roteiro que ele escrevera já no exílio, nos EUA, com Fritz Lang sobre o assassinato de Heydrich, o governador nazista da Checoslováquia. Também insatisfeito com o resultado ao ler a decupagem processou a produção e venceu conseguindo que colocassem nos letreiros a distinção entre a história original e o roteiro técnico.

Ainda houve outras tentativas de aproximação ao cinema, mas nenhuma com sucesso, o que deixou a obra de Brecht com pouca representação nos cinemas, com exceção do brasileiro Alberto Cavalcanti Sr. *Puntila e seu criado Matti*. Winge lembra

ainda que o exílio de Brecht foi um grande atraso na carreira de dramaturgo, que, para ele, “ao morrer estava longe de sua maturidade artística”.

A filmagem de Cavalcanti, aliás, seria matéria tratada por B. J. Duarte na *Folha da Manhã* no dia primeiro de junho de 1957.

FOLHA de CINEMA
B. J. Duarte

Senhor Puntilla, seu criado...

DEPOIS de uma dolorosa experiência no Brasil, terra que mais lhe deu amarguras e decepções, do que alegria e compreensão, Alberto Cavalcanti, o renomado ilustre do cinema brasileiro, não suportando mais o caso do aventureiro sem escrúpulos, nem a língua do ditador profissional, numa manhã de dezembro de 1954 acenava um gesto de adeus para as pobres pessoas que, em Congonhas, foram lerar ao velho cineasta a solidariedade de sua presença e o carinho de seu coração. Ao embarcar no aeroporto de São Paulo, lerara Cavalcanti no bolso um contrato com a DEFA, produtora e distribuidora austriaca, instrumento mediante o qual se comprometia a Brasileno a executar uma película, que outros recusavam — Joris Ivens e Louis Daquin — haviam recusado entrar, por ser demais complexa a sua adaptação e quase impossível a sua realização. Tratava-se, nem mais nem menos, do que levar para o cinema uma peça de Bertolt Brecht, há pouco falecido na Alemanha, dramaturgo renomado, conhecido por suas teorias originais sobre o espetáculo teatral, por sua linguagem simbólica, aplicada à obra de conteúdo social, de cunho fabulista não raro, de que se tira múltipla moralidade, a decorrer de verdades elementares, é certo, mas a envolver toda uma moral social. As personagens de Brecht são símbolos muitas vezes — elementos de uma demonstração — e de quem muito importam os gestos e os fatos que ruem e interpretam. Ante tal estética e dialética teatrais, torna-se mais compreensível a negativa de Joris Ivens e Louis Daquin, ao recusarem ambos a adaptação e a realização de “Herr Puntila und sein Knecht Matti” — (O senhor Puntilla e o seu criado Matti) — de significado suficientemente complexo já na própria peça teatral, para ser vertido numa linguagem estranha à sua concepção original. Cavalcanti não teve dúvidas, nem receio de embrenhar-se pelo entrelaçamento das teorias de Bertolt Brecht em seu teatro, tirando daquela peça

As personagens e os tipos criados na película de Cavalcanti são símbolos humanos...

... são caricaturas grotescas, postas numa obra de conteúdo social...

Figura 24: Folha da Manhã, 01 de junho de 1957. (Realce)

Infelizmente a resolução do texto desfavorece a leitura, mas com algum esforço podemos identificar as dificuldades narradas por Winge em seu livro: o roteiro adaptado por Cavalcanti é recusado por Brecht, que faz novo roteiro, que é recusado por Cavalcanti. O impasse só é resolvido com a ida de Cavalcanti para Berlin, onde ele adapta um novo

roteiro com a colaboração de Brecht. Lembrando que essa é a única autorização do dramaturgo para que sua obra teatral seja adaptada ao cinema depois de sua decepção com a *Ópera*.

Para a recepção de Brecht no Brasil, a notícia sobre Cavalcanti adaptando a obra do dramaturgo traz um novo traço de sua personalidade artística: a meticulosidade. Essa percepção reforça o cuidado que os brasileiros devem ter ao lidar com a obra de Brecht. Para não trair a intenção do autor a saída mais segura seria imitar todos seus passos para a ecenação também meticulosamente.

Com a morte de Brecht os direitos autorais de suas peças se tornam posse de sua viúva Helene Weigel e o grupo *Berliner Ensemble* se torna uma espécie de templo de Brecht³¹. O grupo, que antes era palco para a experimentação e inovação de Brecht, depois de sua morte se limita a repetir milimetricamente o que o dramaturgo havia feito durante sua carreira. Qualquer abordagem que fosse diferente do que Brecht fizera precisaria da autorização, como no caso do Teatro Oficina, que será discutido no item 3.5.

A próxima crítica (figura 23) à obra de Brecht a ser publicada no ano de 1957 é bem interessante por ser a primeira a encarar a profunda ligação entre a dramaturgia de Brecht e as teorias de Marx. Até então, as ideias e ideais marxistas de Brecht eram trazidos em segundo plano, até mesmo como algo que não deveria ser considerado, pelo perigo que a filiação política representa para a obra de arte.

O enfrentamento com o assunto até então evitado se dá desde o título, e a linha condutora do pensamento de Branco é o humor na obra de Brecht. Contudo, o articulista não se aprofunda muito nos temas políticos; limita-se apenas a dizer que o lugar comum é afirmar que não há espaço para o humor entre os seguidores das ideias de Marx, o que ele nega ao trazer à tona a obra do dramaturgo alemão que ele traduz como *O Romance dos três vinténs*.

³¹ Notícia da AFP (Agence France-Presse) publicada no *Estado de São Paulo* em 26 de janeiro de 1965 usa esses termos para descrever a postura autoritária que Weigel tinha sobre a obra de Brecht. José Celso Martinez Corrêa também concorda com esse ponto de vista em entrevista publicada no *Estado de São Paulo* também em 23 de fevereiro de 1995.

QUANDO MARX SORRI

FREDERICO BRANCO

JA SE CONVERTEU num lugar-comum a observação de que não há lugar para flores na seara de Marx. Voltado para o básico, o necessário, o imprescindível — as hortaliças — o marxismo não disporia de lugar para o secundário, o superfluo, o prescindível — as flores do humor.

Assim, nada quebraria a trágica monotonia da seara de Marx, onde o vento que sopra do quadrante oeste — curvando as tristes e úteis hortaliças para a esquerda — é o vento dramático das epopéias. E, realmente, tudo levaria a crer na validade desse conceito.

O riso do Krokodil, órgão do humor oficial da União Soviética, não é a risada divertida e descuidada, mas o rictus da casquinada zombeteira e amarga; a literatura proletária, atrelada, como até recentemente, ao "realismo socialista", evitava o humor como a uma peçonha capitalista; a quintessência do humorismo oficializado pelos Pravda, Borba e Neues Deutschland deste mundo à fora, é ainda a caricatura pesada e tristemente grosseira do gordo burguês do século XIX, curvado sob o peso de um saco de ouro, a tropeçar melancolicamente nos berloques da sua grossa cadeia de relógio...

Seria um erro, contudo, afirmar categoricamente que as flores do humor não medram na seara marxista, ainda que meio escondidas, pelas úteis e prosaicas hortaliças. É questão de observar com atenção, olhar bem, que lá os encontraremos, os inúteis e abespinhados cravos rubros, a sorrir entre uma prestativa couve-flor e um encorpado repolho: são eles as flores do humor, plantadas meio às escondidas num canto da horta de Marx, pelo poeta, romancista e teatrólogo alemão, recentemente falecido, Bertolt Brecht. São as flores do verdadeiro humor marxista, o Romance dos Três Vintens.

Fundamentalmente, a tese defendida por Brecht em seu romance nada tem de estranho ao marxismo. Pelo contrário, trata-se até do desenvolvimento de um dos temas mais caros aos radicais — o de que o comércio é em si um crime, cometido sob a aura da respeitabilidade. Contudo, em tal tese surrada, batida até à exaustão, Brecht fundamentou a ação de seu romance que, sem favor algum, pode ser classificado entre as obras clássicas do humorismo universal.

A ação principal do romance gira em torno de dois respeitáveis personagens, com os quais o leitor trava conhecimento às primeiras páginas, dois abutres comerciais perto dos quais todos os Cash McCallis e homens do terço cinzento, da moderna literatura norte-americana parecem duas crianças de peito.

O mundo no qual esses abutres vivem é o mundo vitoriano do fim do século passado, onde toda a sorte de imoralidades era mascarada pelo amplo manto da respeitabilidade, pela cartola da tradição e pelas saias rodadas dos direitos adquiridos. Assim, é de sobrecasaca, chapéu-côco e colete, respeitabilíssimos, que os abutres se enfrentam e se

dilaceram, na ansia de galgar posições e ampliar seus lucros. E o humor disso, onde fica? Já o veremos, Brecht não o escondeu muito fundo.

O primeiro abutre é o sr. Mac Heath, assassino e chefe de uma poderosa quadrilha, popularmente conhecido como "O Punhal". Ao ter início o romance, ele ainda dirige seu bando de assaltantes, embora, prudentemente, só se dê a conhecer aos seus lugares-tenentes e associados, aos quais se ligou mais estreitamente. Mac Heath é um criminoso "progressista" que, um belo dia, filosofando sobre a vida e seus mistérios, chega a uma conclusão interessante — o entrave às suas ambições não reside propriamente nos fins que se propõe, mas precisamente nos meios de que lança mão para alcançá-los. E segue raciocinando: "Que é uma caixa registradora, em comparação a uma debenture? Que é um assalto a um

BERTOLT BRECHT

banco, comparado à fundação de um banco? Que é o assassinio de um homem, comparado ao emprego de um homem?"

Num piscar de olhos, Mac Heath começa a pôr em prática suas teorias. Organiza uma cadeia de lojas, destinadas ao abastecimento de famílias pobres. Para abastecer seus próprios estabelecimentos, Mac Heath reorganiza e moderniza sua velha quadrilha, transformando-a num verdadeiro Serviço de Intendência que, à noite, "requisita" os gêneros e artigos necessários, nos estabelecimentos concorrentes. Conspirando e contraconspirando, manobrando no mundo do comércio como um pequeno Bonaparte a conduzir seus exercitos, Mac Heath acaba por reduzir seus rivais a pequenos satrias do vasto império comercial que fundou e culmina sua carreira fazendo-se eleger diretor de um respeitável estabelecimento bancário.

O abutre numero dois é uma ave mais estranha e, ainda que também respeitável, menos escrupulosa. Jonathan Jeremiah Peachun fornecia aos mendigos profissionais o equipamento básico para seu macabro comércio — braços e pernas artificiais, artística e horripelantemente mutilados, uniformes para supostos veteranos de guerra, cães devidamente famélicos (um cego guiado por um cão gordo, de con-

formidade com a filosofia comercial de Peachun, inspira piedade em doses diminutas) e a demais parafernália necessária ao velho ofício.

A guerra dos Boers, entretanto, abre novas possibilidades ao industrializador da arte de pedir, que descobre sua verdadeira vocação — a de fornecedor de gêneros e equipamento ao governo. Peachun adquire os cascos arruinados de três velhos navios e inicia negociações com o Almirantado, o qual necessita urgentemente de transportes que conduzam reforços para a África do Sul, em socorro dos bravos que ali morrem pela pátria e pela rainha. As negociações, conduzidas com burocrática sutileza, de um lado, e requintes de esportividade, do outro, constituem a parte mais hilariante do Romance dos Três Vintens. E quando, concluída a operação, um dos transportes negociados por Peachun sobressa à vista do porto — com a morte de todos os tripulantes e soldados que conduzia — ele obtém um lucro extra de algumas centenas de milhares de libras, com o qual enxuga suas lágrimas de crocodilo. No fim, como nas burguesas histórias de fadas, tudo acaba bem — o respeitável Peachun converte-se no sogro do respeitável Mac Heath, que se casa com a respeitável herdeira Molly.

O primeiro aparecimento da obra de Brecht por estes lados do Atlântico, em tradução inglesa, por volta de 1938, foi virtualmente ignorado, parte em virtude do desinteresse que, numa época eminentemente ideológica, como era aquela, se registrava em relação a qualquer obra supostamente ligada ao período vitoriano, parte em virtude dos excessos de zelo literário do nosso DIP, de má memória.

Não há dúvida, todavia, de que, sob seu aspecto respeitavelmente engraçado, o Romance dos Três Vintens é obra de combate e de profundo protesto social, ainda que vazado em termos de um irreprimível e pantagruelico humor.

Assim, seria tolice asseverar que no marxismo não há lugar para o humor. Entre as prosaicas e tristemente úteis hortaliças, produtos do malsinado "realismo socialista", lá estão a sorrir, espertados, agrestes, vermelhíssimos, os cravos de Brecht. Podem não ser tão úteis quanto a bonacheirona abobora, nem tão decorativos quanto as rosas burguesas. Mas são sempre flores — as rubras flores da seara de Marx.

"Premio da Liberdade"

Acaba de ser criado em Paris o "Premio da Liberdade", destinado, todos os anos, ao autor da obra escrita em francês que, no parecer da comissão julgadora, "contribua para defender a liberdade sob todas as suas formas".

Esse troféu, no valor de cem mil francos, acaba de ser atribuído à jornalista Suzanna Labrin, pela sua obra "Les entretiens de Saint Germain".

Ao longo de sua crítica, Branco descreve o que em sua opinião é o centro do humor nessa peça: as características e ações dos personagens McHeat e Peachum e suas respectivas escaladas no mundo capitalista. O primeiro decide-se por uma leve mudança na carreira, de chefe de uma quadrilha de ladrões ele se torna um diretor de um banco, e o segundo, que fornecia artigos para a mendicância diretamente aos mendigos, passa a fornecer material para o governo.

Frederico Branco não vai além da ironia de Brecht em sua análise, ou seja, não entra em detalhes sobre encenação ou sobre técnicas teatrais, nem sobre como esse humor se encaixa na dramaturgia brechtiana. Mas ele deixa bem claro a filiação política e ideológica do autor alemão: trata-se agora de um autor marxista, e não simplesmente esquerdista, como vimos anteriormente.

Mais uma informação extremamente importante que Branco traz em sua crítica diz respeito à chegada da peça por ele resenhada ao Brasil. De acordo com o que ele descreve, essa obra chegou ao Brasil em 1938 em tradução em inglês, o que permitiria o acesso a ela por parte daqueles que falassem esse idioma³². Ele não cita, contudo, a encenação de Rugero Jacobbi de *A Ronda dos Malandros*.

Através da informação contida na coluna de Branco, encontramos um caminho comum para inserção de obras estrangeiras de línguas não tão comuns como o alemão. Nesse período, além do inglês, outra língua que permitia o acesso cultural às elites brasileiras é o francês e, como já vimos anteriormente, muito da informação sobre Brecht que chega ao Brasil chega via França.

Ainda nessa linha política, o jornal *O Estado de São Paulo* no dia 29 de setembro traz uma extensa troca de cartas entre Ignazio Silone e Ivan Anissimov sobre os conflitos entre as ideias do leste e do oeste. A resposta de Silone passa pelo teatro de Brecht, que, apesar de ser marxista não tem suas peças representadas na Rússia. Isso que pode parecer paradoxal, é assim explicado pelo colunista: “é bem compreensível quando se pensa na

³² A bibliografia de Brecht em inglês é muito maior do que a existente em português. A universidade de Wisconsin, por exemplo, disponibiliza online todas as traduções das obras de Brecht em língua inglesa com o nome dos tradutores. Essa lista é extremamente extensa e é apresentada em subdivisões de diálogos, diários, ensaios, entrevistas, cartas, peças, monólogos e roteiros, poemas, prosa e canções. Infelizmente, essa página não traz as datas em que essas traduções foram publicadas.

violência de certas cenas de Brecht e na possibilidade de suscitar um perigoso entusiasmo nas multidões soviéticas”.

O assunto político na obra de Brecht passa nesse momento a se tornar mais importante para os comentadores e passa a ser mais publicado na imprensa pesquisada nesse trabalho. O que apresenta uma mudança, ou mesmo um contraponto aos comentadores até então. No dia 26 de outubro, por exemplo, Mario da Silva publica uma crítica sobre a obra de Carl Zuckmayer, e para melhor descrevê-lo traça um paralelo entre a vida e carreira do renano Zuckmayer e do bávaro Brecht. Na descrição da carreira do bávaro, Mario da Silva aponta que a carreira de Brecht está intrinsecamente ligada ao marxismo e tem seu momento máximo a partir da produção de *Mãe Coragem*.

O colunista traça um paralelo entre as carreiras de sucesso de Brecht e Zuckmayer, além da proximidade de idade e mesmo experiências pessoais como o exílio. Apesar do início sugerir que a coluna será um comparativo entre os dois autores alemães, a coluna segue apenas com uma resenha sobre as obras de Zuckmayer. O papel de Brecht nesse artigo é dar legitimidade a Zuckmayer e inserir um aspecto de familiaridade para o leitor da coluna.

O assunto dessa pesquisa não é a recepção da obra de Zuckmayer no Brasil, portanto essa análise não será aprofundada, etretanto, repetindo o mesmo método usada na pesquisa sobre Brecht é possível identificar que Zuckmayer, ou melhor, sua obra aparece pela primeira vez nos jornais pesquisados em 1955 e não tem grande repercussão. Apesar de no dia 21 de novembro *O Estado de São Paulo* trazer a notícia que o grupo *Kammerspiele* encena em São Paulo uma peça, essa peça é apresentada em alemão, ou seja, apenas para especialistas ou imigrantes que tem a língua alemã como língua mãe. Ainda assim não há muitas notícias ou comentários sobre essa obra no Brasil. Assim, a coluna de Mario da Silva serve como introdução da obra de Zuckmayer de uma maneira mais detalhada, assim como Magaldi já fizera com a obra de Brecht. E o aspecto mais relevante para esse pesquisa é que o processo de canonização de Brecht já estava bem adiantado, levado a cabo pelo poder dos especialistas, como Mário da Silva³³. Nesse

³³ Mário da Silva é falante de alemão e também se torna tradutor de peças de Brecht, como será exposto e analisado no item 3.4, intitulado Cena 1.

ponto da recepção, ainda em 1957, o nome de (e o paralelo com) Brecht é usado para legitimar outro escritor.

No ano subsequente, 1958, há a apresentação pelo grupo Teatro de Arte Popular (Mais conhecido pelo nome de sua sala de espetáculos: Teatro Maria Della Costa, ou simplesmente TMDC) da primeira peça de Brecht no Brasil. Assim considerada pela imprensa e especialistas por se tratar da primeira montagem feita por uma companhia profissional. Contudo, três outras montagens de peças de Brecht em São Paulo já tinham acontecido: *Terror e Miséria no III Reich*, *A Exceção e a Regra*, *À Procura do Direito*, essa última sendo uma das sete cenas de *Terror e Miséria no III Reich*, mas encenado como uma peça independente.

As duas peças de um ato foram montadas pela EAD, onde a maioria dos coenaristas de Brecht nesse primeiro período trabalhavam, ou viriam a trabalhar. Quanto à primeira, não temos informação sobre o grupo que a montou, mas sabemos que a montagem contou com o tradutor de *A Boa Alma de Setsuan* de 1958, Antonio Bulhões, o mesmo que, em contato com Brecht, levou peças brasileiras para a Alemanha a pedido do dramaturgo alemão.

Assim o primeiro tradutor de Brecht no Brasil foi Antonio Bulhões, para o que contou com a ajuda daqueles que, como teorizou Lefèvre, eram os agentes da tradução. Nesse sentido, podemos identificar como agentes da tradução da época os comentadores citados anteriormente: Jules Klanfer, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Anatol Rosenfeld, Antônio Dacosta, João Bethencourt, Paulo Emílio Sales Gomes, Frederico Branco, Benedito Junqueira Duarte, Mario da Silva, José Geraldo Vieira e Ritta Marianci. Todos eles têm influência na constituição de um sistema para um teatro ainda em formação, demonstrando o que deveria ser feito e como isso deveria ser feito.

Em outros termos eles preparam o terreno para as peças: não lidam com o texto de Brecht, ou com a encenação em si, mas fazem parte do sistema de patronagem duplamente como escritores de jornais e professores universitários, são os chamados *cultural gate keepers* que ditam o que traduzir e como isso deve ser traduzido.

Eles formam a imagem de Brecht, de sua teoria e de sua dramaturgia, cada um a seu modo; preparam, assim, o caminho para a recepção pública e de alguma forma

determinam o trabalho de encenação, montagem e mesmo entendimento dessa obra heterodoxa.

Como dito anteriormente, os únicos textos disponíveis nesse período se encontravam em outras línguas – alemão, inglês e francês – ou seja, apenas pessoas com acesso a essas línguas teria também acesso a obra brechtiana. E são essas pessoas que têm o direito e o privilégio de introduzir Brecht ao público brasileiro, explorando seus diversos aspectos.

Em se tratando de uma obra com múltiplos aspectos, vários “tradutores” se encarregam de sublinhar cada um desses aspectos. Primeiro Brecht é apresentado como um suspeito de ser comunista (figura 1), esse aspecto do escritor é confirmado ao ser identificado como um escritor de esquerda, em matérias seguintes (N.G. em 11 de novembro de 1955 na *Folha da Manhã*, e Jules Klanfer no *Estado* em 27 de Fevereiro de 1955), até que Frederico Branco o qualifica como um escritor marxista.

Entremeando essas informações, há várias matérias relatando o grande sucesso atingido por Brecht no cenário do teatro mundial, por exemplo, as matérias tratando dos Festivais de Veneza e Paris e uma grande homenagem a seu nome feita em Paris. Esse sucesso torna o teatro do dramaturgo um assunto inevitável para os especialistas brasileiros.

Essa inevitabilidade supera o fato do teatro de Brecht ser de esquerda, mas ainda assim essa postura política é refutada pela recepção Brasileira. Como é o caso de Sábato Magaldi, que, em matéria publicada no dia 12 de janeiro de 1957, deixa claro que em sua opinião o teatro politizado é de má qualidade, mas no caso de Brecht sua qualidade artística de Brecht supera esse empecilho.

Além de minimizar o aspecto político de Brecht, Magaldi também contribui com várias leituras sobre aspectos do teatro de Brecht, primeiramente trata da concepção épica de Brecht, coluna na qual ele enfatiza a técnica de formação de atores desenvolvida por Brecht. Em outra coluna o assunto tratado pelo colunista o assunto são os personagens que, na opinião do crítico brasileiro, eram desenvolvidas como símbolos universais.

Anatol Rosenfeld, como contrerrâneo de Brecht e especialista em literatura, chama a atenção para o traço inovador e poético na linguagem utilizada por Brecht em sua obra.

Isso nos informa que, ao se ler Brecht, ou assistir a uma de suas peças, ou ao se traduzir seu texto, deve-se atentar para esse aspecto e não simplesmente para o conteúdo.

Essas matérias de jornal, salvo a exceção da coluna de Magaldi *Os personagens de Brecht*, tratam da teoria de Brecht para o teatro, o aspecto mais relevante desse primeiro momento da tradução: teoria política, teoria de formação de atores, teoria narrativa e teoria sobre as ferramentas do teatro moderno.

O que é apresentado nesse período é um teatro fortemente informado pela dialética marxista e fundamentado em uma toda uma teoria de teatro, que, por ora, pode ser chamado de épico, uma teoria heterodoxa, renovadora, que contesta a herança do teatro aristotélico, mas que contudo não faz concessões, ou melhor, Brecht não faz concessões, como lembra o texto da folha da manhã de 11 de novembro de 1951:

Um dos aspectos mais interessantes de Brecht é sua preocupação em dirigir suas próprias peças. E quando não pode fazê-lo, como aconteceu, por exemplo, com "A Vida de Galileu", exige que se siga o "modelo" e quando esse modelo não existe, isto é, quando a peça ainda não foi montada por ele, Brecht proíbe sua apresentação. Não se trata, como pode parecer, de um capricho de artista, pois Brecht é, ao contrário, a personificação da modestia e são

[Figura 24: Folha da Manhã, 11 de novembro de 1951. \(Realce\)](#)

Muito embora o dramaturgo já estivesse morto a esse ponto, há uma presença idealizada que se impõe ao analista e também a quem encena suas peças. Essa presença pode ser descrita como a "aura" de Brecht, conceito que tomado emprestado ao filósofo Walter Benjamin, amigo pessoal e grande apreciador da obra de Brecht.

Em seu ensaio *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica* Benjamin define aura como o aqui e agora da obra de arte, o irrepetível e sua autenticidade. Em suas palavras:

O que exatamente é a Aura? Uma teia peculiar de tempo e espaço: manifestação única de uma distância, por muito próxima que esteja. Numa tarde de verão, descansando, seguir o traçado de uma cordilheira no horizonte, ou um ramo que

lança a sombra sobre aquele que descansa – quer dizer, a aura destes montes, deste ramo. Com base nesta descrição, é fácil entender o condicionamento social da atual decadência da aura. Essa decadência assenta em duas circunstâncias que estão ligadas à importância crescente das massas na vida atual. Ou seja: *"Aproximar" de si as coisas espacial e humanamente é um desejo das massas tão apaixonado hoje em dia como a sua tendência para a superação do carácter único de qualquer realidade, através do registro da sua reprodução.* (Benjamin, 1991, p. 440. Grifos do autor)³⁴

A autenticidade da obra de arte, nesse sentido, está ligada a seu aspecto histórico. Ela perde tanto em autenticidade quanto em autoridade à medida que se afasta de sua historicidade, ou seja, perde a capacidade de se relacionar com os objetos e as pessoas a sua volta no momento em que acontece. Essa leitura é a base da dialética materialista de Marx, base do pensamento de Benjamin e de Brecht.

O aqui e agora da arte no sentido clássico perde espaço para a autenticidade na era da reprodutibilidade. Uma obra é mais valiosa desde que sua autenticidade possa ser comprovada; essa autenticidade é o que confere autoridade a ela. Para o teatro, entretanto, a aura está sempre presente, e ele leva vantagem em relação aos demais meios reprodutivos, como lembra Benjamin falando sobre o cinema, pois sua realização se dá sempre no aqui e agora. De acordo com Benjamin,

A representação mais ordinária do "Fausto", apresentada por um teatro de província tem pelo menos essa vantagem em relação a um filme sobre o Fausto, pois está em concorrência ideal com a primeira representação feita em Weimar. E o que dos conteúdos tradicionais pode ser recordado no palco, deixa de ser explorado na tela, como o fato de o Mefistófeles de Goethe ser a representação

³⁴ Todas traduções apresentadas nessa tese são de minha autoria. Seguem-se em notas de rodapé o texto fonte: „Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinnst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft –das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen. An der Hand dieser Beschreibung ist es ein Leichtes, die gesellschaftliche Bedingtheit des gegenwärtigen Verfalls der Aura einzusehen. Er beruht auf zwei Umständen, die beide mit der zunehmenden Bedeutung der Massen in heutigen Leben zusammenhängen. Nämlich: *Die Dinge sind räumlich und menschlich >näherzubringen< ist ein genauso leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion ist*“.

do seu amigo da juventude, Johann Heinrich Merck, e outros³⁵. (BENJAMIN, 1991, p. 477).

O comentário de Benjamin atualmente poderia ser ampliado para diversas outras mídias. No momento em que o filósofo escreve, a única reprodução possível de imagens é o cinema, ele não viveu no mundo das filmadoras portáteis, câmeras digitais, *smartphones*, *webcams*, internet, youtube, facebook etc., e ainda assim suas considerações são válidas, pois o a base de seu pensamento é a relação que as imagens têm com seu momento histórico, o que justificaria qualquer adaptação teatral de qualquer obra, como, por exemplo, Brecht fizera com diversas obras suas. A única ressalva é que muitas vezes a autenticidade não vem apenas com o aqui e agora, ela vem junto com a chancela do autor. No caso dessa pesquisa com a aura (presença) de Brecht.

Porém, no caso da recepção de Brecht no Brasil, o “aqui” e o “agora”, implicam a presença do próprio Brecht no teatro, o que significa dizer que a obra precisa ser encenada como se Brecht estivesse na direção lidando com todas as singularidades da encenação para o Brasil. Pelo menos é essa a proposta estabelecida pelos paratextos até esse momento (1958). Pois, continuando com o pensamento de Benjamin, a aura da obra de arte tem sua origem no culto, como ele explica ao descrever o caso de Vênus de Milo, que para os gregos tinha um extremo valor religioso, que para a Renascença, passa a ser estético, embora ainda assim investido de uma aura, pois essa escultura é única. Atualmente há milhares de Vênus de Milo mundo afora, contudo, o valor de uma cópia não é nada se comparado ao valor da autêntica, daquela que ainda possui sua aura, sendo essa religiosa ou não. Na literatura, lembra Benjamin, o processo de reproduzibilidade se deu muito tempo antes de ele começar a escrever, e ele lembra que a expansão da imprensa aumentou exponencialmente o número de escritores ao redor do mundo. Mas isso não significa que o número de autores de renome tenham aumentado.

Na análise de Benjamin, o teatro desfruta de uma posição privilegiada, pois sua realização se dá sempre no aqui e agora, o que significa dizer que ele sempre tem uma

³⁵ Die Kümmerlichste Provinzaufführung des “Faust” hat vor einem Faaustfilm jedenfalls dies Voraus, dass sie in Idealkonkurrenz zur Weimarer Uraufführung steht. Und was an traditionellen Gehalten man vor der Rampe sich in Erinnerung rufen mag, ist vor der Filmwand unverwertbar geworden – dass in Mephisto Goethes Jugendfreund Johann Heinrich Merck steckt, und was dergleichen mehr ist.

conexão com a história das pessoas que estão representando, e com aquelas que estão assistindo, também mesmo com o local e o tempo da apresentação.

Mas esse privilégio não insenta a peça teatral da necessidade de ser autêntica. A questão da autenticidade será cobrada em relação à qualidade da obra. As resenhas críticas de jornais julgarão a autenticidade da encenação baseando-se na presença do espírito do autor da peça: quanto mais vivo o espírito do autor, maior a qualidade da montagem.

Esses paratextos produzidos nos jornais, como vimos ao discutir o conceito de Genette (2009) servirão como instrumento não só de validação, mas também como elementos mercadológicos que ajudarão a vender o produto de arte, ou ao contrário, irão coibir o consumo do mesmo. Nesta pesquisa, julgamos que os comentadores já fizeram todo o serviço paratextual anteriormente à montagem: com seus textos, eles estabelecem o que acreditam ser uma peça autêntica de Brecht, o que se espera de uma montagem. O trabalho de preparação para os encenadores está feito, resta a opção de seguir essa orientação ou ir em uma outra direção.

Outro ponto a considerar é que alguns desses comentadores de Brecht não atuavam somente nos jornais. Como professores da Escola de Artes Dramáticas, eles ensinavam os estudantes que mais tarde viriam a ser atores e diretores, e por essa mesma posição de fomentadores culturais, os professores colunistas também escolhiam o material a ser apresentado aos estudantes na universidade e ao público nos jornais.

Um fato que fica claro também a partir desse quadro de recepção é um desejo, quase uma necessidade, de que o teatro de Brecht chegue ao Brasil de fato. Com tantas matérias publicadas sobre o dramaturgo alemão, pode-se dizer que já há uma presença no Brasil e uma encenação precisaria chegar para trazer aos palcos brasileiros essa teoria inovadora, o teatro épico, o ator que mostra o personagem, o teatro de classes, o gênero literário de Brecht, o efeito de estranhamento, o grande sucesso que tinha tomado a Europa e os EUA.

Era iminente a montagem de alguma obra de Brecht, várias companhias teatrais anunciam a intenção de montarem alguma peça de Brecht, em meio a tantas especulações,

vem a notícia de que o TMDC encenará em São Paulo uma peça de Brecht. Essa é a estreia oficial de Brecht no Brasil.

[*Figura 25: O Estado de São Paulo, 3 de dezembro de 1957. \(realce\)*](#)

3.2 A Estreia

Bader (1987) afirma que até 1958 Brecht era um assunto de especialistas, que só com a montagem de *A Boa Alma de Se-tsu-an* o autor alemão passa a atingir um grande público. Esses especialistas brasileiros, citados no capítulo anterior, seriam Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Anatol Rosenfeld, Antônio Dacosta, João Bethencourt, Paulo Emílio Sales Gomes, Frederico Branco, Benedito Junqueira Duarte, Mario da Silva, José Geraldo Vieira e Ritta Mariancic. E ainda podemos citar a linha editorial do jornal que trazia artigos de Jules Klanfer, além, claro, dos nomes dos primeiros tradutores: Antonio Bulhões e Geir Campos.

Mas também não podemos dizer que depois da encenação do grupo Teatro Popular o teatro de Brecht tenha se tornado de fato popular no Brasil. Jornais da época como *A Folha da Manhã* e *O Estado de São Paulo* criticaram positivamente a montagem e noticiaram o sucesso de público da peça, que ficou em cartaz no teatro Maria Della Costa de 29 de agosto a 30 de novembro e que iniciou sua chamada temporada popular no dia 7 de outubro, quando a “Comissão Estadual de Teatro decidiu auxiliar financeiramente o elenco para que maior número de espectadores pudessem ver o espetáculo que tanto êxito de público obteve” (figura 26).

É possível afirmar que, de fato, um número maior de pessoas teve acesso ao texto de Brecht através da encenação e também que um público ainda maior foi alcançado pelas matérias publicadas nos jornais da época. Mas também pode-se dizer que houve certo exagero nesse sucesso de público anunciado à época, pois, a despeito da nota vista acima, veremos mais à frente em um texto de Sábato Magaldi dizendo que o Teatro de Arte Popular enfrenta problemas financeiros em 1959, pois a montagem foi dispendiosa e não obteve o esperado retorno de público.

Como já exposto anteriormente, em 1958 há 116 publicações que trazem o nome de Brecht, sendo 21 citações ao seu nome 60 são referentes a notícias sobre a encenação da peça, são 15 resenhas ou críticas, 12 estão ligadas diretamente à peça e as restantes são publicidade do grupo ou serviço de utilidade do jornal informando as peças em cartaz.

Temporada popular no TMDC

Suzana Freire interpretou Gigi com muito êxito em Buenos Aires e depois no Rio de Janeiro. Agora ela vem a São Paulo, estreando no Bela Vista na quinta-feira, com o elenco de "Os Artistas Unidos".

Inicia-se hoje, às 20 e 45, no Teatro Maria Della Costa, a temporada popular de "A alma boa de Se-Tsuan", de Bertolt Brecht, sob o patrocínio do governo do Estado e da Comissão Estadual de Teatro. Decidiu a CET auxiliar financeiramente o elenco para que maior número de espectadores possa ver a montagem que tanto êxito de crítica obteve, em virtude de sua significação cultural e artística.

O espetáculo, dirigido por Flaminio Bollini Cerri e com cenários de Tulio Costa, reúne no elenco Maria Della Costa, Sadi Cabral, Eugenio Kusnet, Benjamin Cattán, Jurema Magalhães, Oswaldo Louzada e outros.

Valeri desempenhará o papel principal.

FESTIVAL AMADOR NO T. SÃO PAULO

Prossegue hoje, no Teatro São Paulo, o V Festival Paulista de Teatro Amador, com a apresentação de "Arsenico e Alfazema", de Joseph Kesselring, pelo elenco do Departamento de Teatro da Associação Atletica Matarazzo.

Depois de amanhã, a Sociedade dos Artistas Independentes encenará "Lady Godiva", de Guilherme Figueiredo.

Tem o Festival o patrocínio do Clube de Teatro e a colaboração

da Secretaria de Educação e Cultura da Municipalidade, por intermédio da Divisão de Expansão Cultural.

"AVATAR" NO ARTHUR AZEVEDO

No dia 11, às 21 horas, no Teatro Arthur Azevedo, a Sociedade dos Artistas Independentes apresentará "Avatar", de Genolino Amado, sob a direção de Osvaldo Pisani.

A CIA. NYDIA LICIA-SERGIO CARDOSO NO RIO

Sergio Cardoso viajou no domingo pela manhã para o Rio, a fim de preparar a estréia do elenco do Teatro Bela Vista, que se dará na quinta-feira, no Teatro Copacabana, com "A raposa e as uvas", de Guilherme Figueiredo.

Ontem, depois de um programa de TV, viajaram Nydia Licia, Wanda Kosmo, Carlos Zara e Raymundo Duprat.

NO ELENCO DE "RAINHA DE MOÇAMBIQUES"

José Luiz Francunha é um dos mais jovens elementos do cinema nacional. Já participou, apesar da pouca idade, de quinze películas. Agora, vem de ser incorporado ao elenco de "Rainha de Moçambiques", peça do folclore paulista, de autoria de Barbosa Lessa. O espetáculo será apresentado no Grande Auditorio do TCA por iniciativa do TEFA — Teatro Francisco Alves.

SEMINARIO DE DRAMATURGIA

Estão os membros do Seminário de Dramaturgia elaborando os estatutos da organização, que congrega jovens autores, interessados em discutir os problemas do teatro e de seu trabalho. Foi também eleita a diretoria do Seminário, encabeçada por Augusto Boal.

PEÇA DE ABÍLIO PEREIRA DE ALMEIDA NO TCA

Ultimam-se os preparativos para a estréia de "Alô!... 36-5499", de Abílio Pereira de Almeida, no Pequeno Auditorio do Teatro Cultural Artística. A primeira recita será na sexta-feira, às 21 horas, tendo o espetáculo a direção de Antunes Filho e o desempenho de Irina Greco, Irene de Bojano, Felipe Carone, Armando Bogus e Luiz Eugenio Barcelos.

Figura 26: Estado de São Paulo, 7 de outubro de 1958. (Realce)

Nesse ano, excetuando-se uma matéria de Jaime Cortesão publicada no *Estado de São Paulo* em janeiro sobre do romance de Brecht recém-publicado, *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar* (Os negócios do senhor Júlio César), todas as matérias jornalísticas encontradas com referência a Brecht são sobre a montagem de *A boa alma de Se-Tsuan*. Entre as matérias publicadas, encontramos uma nota acerca do debate que aconteceu em São Paulo tendo Sábato Magaldi como debatedor da obra. Esse debate contou com a apresentação de algumas cenas pelo grupo Teatro Popular de Arte.

Mas, de qualquer maneira, em 1958 acontece de fato a primeira montagem profissional de Brecht no Brasil, como já mencionado acima: o Teatro de Arte popular encena no Teatro Maria Della Costa a *A boa alma de Se-tsuan*. A encenação alavanca os comentários na imprensa sobre Brecht. No dia 17 de agosto, o jornal *A Folha da Manhã* traz uma entrevista com o diretor do espetáculo Flamínio Bollini Cerri.

Voltando à ideia de Bader (1987) apresentada no início deste capítulo, de que até 1958 Brecht era um assunto de especialistas, não se pode dizer que num futuro próximo àquele ano esse cenário tenha sofrido alguma grande alteração prática. Talvez tenha havido uma mudança na postura política do teatro brasileiro.

A direção da peça *A boa alma de Se-Tsuan* ficou a cargo de Flamínio Bollini Cerri, um italiano que estudou no *Berliner Ensemble* com Helene Weigel sobre como montar peças de Brecht. O grupo Teatro Popular tinha passado todo ano de 1957 na Europa, nove meses em cartaz com “Moral em Concordata” e dois meses a passeio, conhecendo o teatro europeu de acordo com o empresário Sandro Poloni³⁶.

A montagem ganhou vários prêmios, foi sucesso de crítica, sendo a primeira apresentação profissional de Brecht no Brasil. Debates públicos são promovidos para a discussão do teatro de Bertolt Brecht, a peça gera inclusive uma publicação da tradução feita para o palco, que sai no ano seguinte. Contudo, o público não comparece. Apesar de ser referência para os especialistas em Brecht e para estudantes de teatro, o assunto não deixa de ser exclusividade de especialistas. A partir de então, porém, passa a existir a possibilidade de se assistir e ler Brecht em português.

³⁶ Entrevista de Sandro Poloni e Maria Della Costa obtida no Arquivo Multi meios do Centro Cultura São Paulo.

O que fica claro, também, é que a classe teatral brasileira, ainda em formação, enfrentava muitos problemas ao montar Brecht. As notas dos jornais chamam a atenção para os seguidos adiamentos da estreia da peça por não conseguirem resolver problemas técnicos, como a música ao vivo, encontrar atores que ao mesmo fossem cantores, raros no Brasil. É o que revelam as notas que se seguem:

BOLLINI EM SÃO PAULO
O diretor italiano Flaminio Bollini Cerri acha-se de novo em São Paulo, a fim de contratar novos elementos para o elenco de "A boa criatura de Setzuan", peça de Brecht que será encenada pela Cia. Maria Della Costa. Diversos papéis ainda não foram preenchidos, queixando-se Bollini de dificuldade para encontrar os atores adequados.

Figura 27: O Estado de São Paulo, 23 de abril de 1958. (realce)

Ultimam-se, no Teatro Maria Della Costa, os preparativos para a estreia de "A alma boa de Setzuan", de Brecht. O espetáculo inaugural será provavelmente na quarta-feira, em virtude dos numerosos problemas técnicos da montagem.

Para a precisão dos efeitos de luz, o empresário Sandro Poloni adquiriu um quadro elétrico novo para o TMDC, que só ontem começou a ser instalado.

Os ensaios, porém, já são "corridos", utilizando-se os cenários de Tulio Costa e as roupas de Clara Heteny. O diretor Flaminio Bollini Cerri coordena, também, não só o elenco mas a orquestra e os cantores, na música de Paul Dessau.

Maria Della Costa aparecerá em dois papéis — o da alma boa Chen Tê e o de seu duro primo Chui-Tá, em quem ela se transforma para fugir aos que desejam explorá-la. No elenco acham-se ainda Sadi Cabral, Eugenio Kusnet, Benjamin Cattán, Suzy Arruda, Sidnéia Rossi, Elsa Rian, Diana Morell, Osvaldo Lousada e muitos outros.

A tradução do texto brechtiano é de Geir Campos e Antonio Bulhões, estudiosos da obra do dramaturgo alemão.

Figura 28: O Estado de São Paulo, 24 de agosto de 1958. (realce)

Essa dificuldade também vem à tona quando, em 1959, é publicada a tradução feita por Geir Campos e Antônio Bulhões. A nota publicada no *Estado de São Paulo* (figura 29) diz que “é o texto completo do original alemão, já que motivos de ordem técnica levaram o diretor Flaminio Bollini Cerri a cortar a peça em cerca de meia hora”.

Figura 29: O Estado de São Paulo, 14 de outubro de 1959. (Realce)

Figura 30: O Estado de São Paulo, 26 de agosto de 1958. (realce)

AMANHÃ A ESTRÉIA DO TMDC

Está marcada para amanhã, às 20 e 45, no Teatro Maria Della Costa, a estréia de "A alma boa de Se-Tsuan", de Bertolt Brecht. O diretor Flaminio Bollini Cerri superou os problemas técnicos da montagem, para que o elenco possa apresentar pela primeira vez no Brasil, profissionalmente, a peça do dramaturgo alemão, falecido há dois anos. No elenco estão, por ordem de entrada em cena, Oswaldo Louzada, Eugenio Kusnet, Joaquim Guimarães, Benjamin Cat-tan, Maria Della Costa, Diana Morell, Ileana de Castro, João Pontes, Paulo Queirós, Geraldo Ferraz, Aldo de Maio, Sydnéia Rossi, Susy Arruda, Isaac Verger, Elza Rian, Paulo Corrêa, Eukaris Moraes, Antonio Ganzarolli, Sadi Cabral, Moisés Tomarozzi, Jurema Maaglhães e outros.

Figura 31: O Estado de São Paulo, 28 de agosto de 1958. (realce)

Sandro Poloni, em entrevista acima citada, também deixa entrever como se dá esse primeiro momento de montagens de Brecht no Brasil. Nas palavras do empresário:

Estreamos Bertolt Brecht pela primeira vez no Brasil com todas as honras. Ganhamos todos os prêmios, foi uma loucura. Um espetáculo muito bem montado, com uma fidelidade tremenda do Flaminio Bollini, porque ele fez um curso no Berliner Ensemble na Europa, com Helene Weigel. Ele ficou lá estudando toda a mecânica, toda a filosofia, toda a temática brechtiana, e tentou fazer quase à perfeição com artistas brasileiros ³⁷

Esse período logo após a morte de Bertolt Brecht parece começar a gerar uma necessidade de "ser fiel" ao dramaturgo alemão. Isso é o que lembra outro dramaturgo brasileiro, José Celso Martinez, Correia ao dizer que:

³⁷ Cópia dessa entrevista encontra-se no Anexo IV deste relatório como parte dos materiais coletados junto ao Arquivo Multi Meios do Centro Cultural São Paulo.

[...] quando [Luiz Antônio Martinez Correia] excursionou com sua companhia pela Alemanha, no tempo dos Brechts ‘sérios’, oficiais, chatos dos teatros do estado [nos anos de 1970], eram idolatrados. Os alemães não acreditavam que fosse possível essa ressurreição. A versão que eu vi da *Ópera dos três vinténs*, com Brecht já morto, no Berliner, mas com a sua direção, não preservava ecologicamente o cactus dessa energia. Era chata.”³⁸

Aqui no Brasil, a seriedade ao montar Brecht é necessária num primeiro momento, porque todos os especialistas ainda se esforçam para compreender sua obra e levar essa compreensão ao grande público. Trata-se também de um processo natural de primeiro assimilar a obra, para em um segundo momento contribuir para essa mesma obra com as singularidades nacionais.

Das 15 matérias publicadas como resenhas ou críticas em 1958, Anatol Rosenfeld escreve seis delas, a exemplo do que fizera Magaldi no ano anterior. A *Alma Boa* estreia no dia 29 de agosto de 1958, todas as matérias de Rosenfeld são publicadas até dia 12 de julho. Antes da estreia há 63 notícias relacionadas à Brecht, 62 à peça.

A primeira crítica de Rosenfeld sai no dia 25 de janeiro (figura 32), mas já no início do texto ele deixa claro que o assunto não será propriamente Brecht, embora seja o motivo do texto pois para o colunista “falar de teatro épico e falar de Brecht afigura-se hoje como uma e a mesma coisa, como se esse fosse uma invenção do autor de *Mãe Coragem*.”

Rosenfeld amplia a discussão desse assunto em seu livro de 1965, *O Teatro Épico*. Nessa introdução ao assunto ele explicita a dificuldade de separação dos gêneros, discussão que fora antes estabelecida por Goethe e Schiller, dada as dificuldades que estes encontraram ao desafiar os modelos do Classicismo francês.

Para Rosenfeld, traços épicos sempre estiveram presentes na arte dramática, e que a pureza de estilo é alcançada em termos apenas no Classicismo francês através da adoção de estruturas rígidas de unidades de ação, tempo e local, unidades essas que são

³⁸ O Estado de São Paulo, edição de 23 de fevereiro de 1995.

conhecidas como unidades aristotélicas. Mas fora essa época, o teatro sempre foi, mesmo o grego, recheado de traços épicos.

A diferença no teatro de Brecht é que ele não possui traços épicos: ele se diz épico e tem uma natureza organizacional totalmente diversa do que se encontra nos palcos até então. Essa diferença, de acordo com Rosenfeld, é o efeito-V, ou como ele traduz “efeito de alienação”, pois para o colunista, aquilo que se tornou alienado e invisível se torna vedado à intervenção revolucionária.

Nesse ponto é inevitável discutir o problema da tradução de *Verfremdungseffekt* por efeito de alienação, principalmente porque Rosenfeld atesta ser esse o maior diferencial do épico em Brecht. Devo confessar que não ficou claro o que o colunista quis dizer com essa afirmação: uma possível interpretação é a de que os personagens e temas na peça de Brecht são alienados, ou seja, vedados à intervenção revolucionária, o que é exatamente o oposto da proposta desse teatro, que busca mudança social.

Embora não seja discutida nesse ponto a teoria do teatro épico mais profundamente, essa recepção truncada causa diversos problemas na recepção. Esses problemas podem não atingir a peça, pois o texto, as anotações que Brecht fazia a suas peças, os tradutores e a própria experiência de palco preveniriam isso. Mas podem atingir o leitor, embora se deva perguntar para qual leitor Rosenfeld escreve. Sua coluna vem recheada de frases em francês sem nenhuma tradução, um costume até certo ponto recente de nossa história intelectual, o que demonstra que ele quer atingir uma elite que fala inclusive francês e um pouco de alemão, pois há algumas referências em alemão também. Mas pode-se concluir que o público que Rosenfeld almeja não é o mesmo Brecht almejava.

TEATRO

Razões do Teatro Epico

ANATOL ROSENFELD

Falar de Brecht e do Teatro Epico afigura-se hoje como uma e a mesma coisa, como se esse teatro fôsse uma invenção do autor de "Mãe Coragem". O próprio Brecht nunca reivindicou tal privilégio, confessando-se influenciado, na sua concepção epica, pelo teatro chinês, medieval e shakespeariano. O fato é que mesmo nas peças mais rigorosas do classicismo francês há elementos narrativos, para não falar do teatro grego que, com seus coros, prologos e epilogos, está longe de corresponder à pureza fictícia do "genero" dramático. Já em 1767, no intuito de emancipar o teatro alemão do classicismo francês com suas três unidades (de ação, lugar e tempo), tidas como aristotelicas, e na intenção de enaltecer a "irregularidade" de Shakespeare, Lessing se mofa da discussão sobre os prologos epicos de Eurípides. "Que me interessa se uma peça de Eurípides não chega a ser nem inteiramente narração, nem inteiramente drama?... Pelo fato de a mula não ser nem cavalo, nem asno — será que por isso ela deixa de ser um dos animais de carga mais úteis?"

Ninguém duvida que as formas dramática e epica se distinguem estruturalmente, embora não se deva, desrespeitando as condições históricas, impô-las como esquemas normativos. Naquela, *dramatis personae* "imitam", por gestos e palavras, acontecimentos como se estivessem acontecendo atualmente; nesta, um narrador conta acontecimentos como acontecidos. Ninguém duvida, tampouco, que desta distinção fundamental decorrem algumas diferenças gerais. Mas haverá, além disso, caracteres especiais? A discussão sobre tais caracteres não se interrompe desde Aristóteles. Este lembra ao dramaturgo que não deverá tornar a tragédia "epica". "Entendo por epico um conteúdo de vasto assunto, como se alguém quisesse dramatizar por exemplo todo o assunto da liada". Como especificamente epico destacam-se sempre a variedade e amplitude do mundo narrado (o que, evidentemente, não se adapta à novela, forma epica de cunho dramático), a relativa autonomia das partes, a grande mobilidade dos eventos em espaço e tempo (o adjetivo "dramático" não é aqui usado no sentido de uma tipologia estilística, na acepção de "cheio de tensão", ou no de uma atitude antropológica fundamental, ao lado da epica e lirica; designa apenas propriedades de obras literárias escritas para o palco).

Na sua correspondência, Goethe e Schiller tratam frequentemente do problema dos generos. Tendo superado a sua fase juvenil, de pre-romantismo shakespeariano, voltam-se para a antiguidade clássica e discutem a pureza dos seus trabalhos dramáticos em elaboração. Goethe, por exemplo, quase desespera em dar ao tema "incomensurável" do Fausto uma forma aceitável e chama a obra em progresso de "composição barbara" por que o "vasto assunto" exige tratamento epico e mistura de generos. Schiller, preocupado com o enorme vulto da trilogia "Wallenstein", tem as mesmas dores, mas aconselha a Goethe que, desrespeitando os generos, faça uso do seu "Faustrecht". "Faust", em alemão, além do nome do herói, significa "punho" e "Faustrecht", além de "direito faustiano", significa "direito do punho".

Na discussão verificam "que a autonomia das partes constitui um caráter essencial do poema epico"; este "descreve-nos apenas a existência e o atuar tranquilos das coisas segundo as suas naturezas, seu fim repousa, desde já, em cada ponto do seu movimento; por isso, não corremos impacientes para um alvo, mas demoramo-nos com amor a cada passo..." (Schiller). Goethe, por sua vez, destaca que o poema epico "retrocede e avança", sendo epico "todos os motivos retardantes", ao passo que do drama se exige um "avançar ininterrupto". E Schiller: o dramaturgo vive sob a categoria da causalidade, o autor epico sob a da substancialidade; no drama, cada momento deve ser causa do seguinte; na obra epica, cada momento tem seus direitos próprios. "A ação dramática move-se diante de mim, mas sou eu que me movimento em torno da ação epica que parece estar em repouso". A razão é evidente: naquela, tudo se move em plena atualidade, nesta, tudo já aconteceu, é o narrador que se move, escolhendo os momentos a serem narrados.

No fundo, a maioria dessas determinações decorre da diferença estrutural acima mencionada. O dramaturgo parece estar ausente da obra por se confundir com todos os personagens; por isso, no drama se exige o desenvolvimento autonomo dos acontecimentos, sem intervenção do autor que confiou o desenrolar da ação a personagens colocados em determinada situação. Daí a necessidade de rigoroso encadeamento causal: o mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença do autor. Já na obra epica, o narrador, dono da história, tem o direito de intervir, expandindo a narrativa em espaço e tempo, voltando a épicas anteriores ou antecipando-se aos acontecimentos, já que conhece o futuro e o fim da história, ao passo que no drama o futuro é desconhecido, visto brotar do evoluir atual da ação que, em cada apresentação, se origina pela primeira vez. Poder-se-ia falar de um deísmo dramático e de um teísmo epico: naquele, um relojoeiro deu corda ao mecanismo e se retira para ele funcionar por si mesmo; neste, o criador manifesta-se pela sua intervenção constante. Côro, prologo, epilogo (e seus derivados) são elementos epicos por se manifestar, através deles, o autor transformado em "eu epico". Dispersão em espaço e tempo — sem rigorosa continuidade, causalidade e unidade — pressupõem igualmente o "narrador" que monta e seleciona as cenas a serem apresentadas.

Tal separação de generos naturalmente é teórica. Frente à arte poetica como um todo os generos dramático e epico se transformam em espécies que, como tais, encontram sua unidade superior nas exigências mais altas da arte poetica como conceito que abrange os generos dramático, epico (e lirico).

A tentativa mais radical de despojar a tragédia do elemento epico foi certamente a do classicismo francês. Nisso residem a sua grandeza e suas limitações. A imposição das famosas três unidades — quaisquer que tenham sido as razões exteriores e interiores — implicava uma redução drástica do elemento epico, a qual, por sua vez, importava numa estilização extrema, somente possível dentro do círculo fechado de uma minoria seleta: a de "la Cour" e de "la Ville" — a corte do rei e a burguesia e "noblesse de robe" de Paris; elite na qual se recrutaram os autores e o publico e que ao mesmo tempo serviu, segundo a exigência de Boileau, de modelo literário. Mesmo na comédia é preciso que os atores "badinent noblement". Quanto ao "peuple", não serve para a tragédia; criados, camponeses e, também, medicos, tabeliães, comerciantes são "personnages ridicules" por terem o mau habito de trabalhar e por não possuírem, como especialistas, a cultura estetica exigida. Um "honnet homme" não se dedica a uma profissão produtiva.

A situação dessa minoria decorativa — uma nobreza sem função real, concentrada na corte para não se entregar a tendências prejudiciais ao abolutismo — reflete-se na tragédia "fechada" de Corneille e Racine. No centro os reis e rainhas, soberanos tão substanciais que se chamam a si mesmos de "triste princesse" ou "reine infortunée". Mesmo quando desmaiam, encontram ainda forças para dizer: "Mes filles, soutenez votre reine éperdue..." Todos eles colocados numa atmosfera rarefeita, num vacuo experimental, a fim de que suas paixões se possam desenvolver livremente, sem as fricções provocadas pelo ar impuro do cotidiano. Em torno, algumas poucas figuras de subordinados e "confidentes" (substituindo o côro grego), aos quais cabem as considerações mais praticas e, como tais, mais vis. Nesta atmosfera sublime não existem personagens doentes, feios, fracos e mesmo Edipo tem de submeter-se à delicatessa de nos dames, de modo que o preciso "remédier à ces désordres" representados pelo "spectacle de ces... yeux crevés..." (Corneille).

Na pureza e unidade severas, a cena clássica se decanta dos entrelaçamentos economicos, sociais, historicos e politicos do "mundo aberto", a fim de que se manifestem, através de uma redução quimica quase de laboratorio, os momentos psicologicos e morais em estado absoluto, num espaço e tempo igualmente absolutos, imoveis, milicos. Tudo que é sociedade em sentido mais amplo, tudo que é paisagem, colorido local, realidade empirica, todo o mundo-ambiente, todo o peso das "coisas sordidas" é eliminado; o resto inevitavel quase se volatiliza nos dialogos estilizados de alguns personagens exemplares, transcendendo de quando em vez num simples "on". Se Tito (Bérénice) quer saber da reação do povo e do "mundo", em face do seu amor proibido por uma rainha estrangeira, ele diz: "Que dit-on des soupirs que je puis-se pour elle?" (1).

É esse "on", por assim dizer, que encobre todo o mundo epico, todas as forças anônimas do "mundo heideggeriano", em favor do dialogo "existencial" de alguns personagens "autenticos". Toda cena visando ao "gran teatro del mundo", quer seja a ecumenica de Calderón ou de Claudel, a planetaria de Wilder, quer ainda a historia de Shakespeare, forçosamente tem de recorrer ao elemento epico. E isso vale, da mesma forma, para o teatro social — naturalista ou marxista — na medida em que são precisamente as forças anônimas (o "on") que se impõem esmagadoramente neste teatro. Se a cena de Racine reduz o mundo empirico a favor de alguns personagens privilegiados, a cena naturalista dissolve o Eu dos personagens no mundo empirico. Esse naturalmente não é o caso de Brecht que, como marxista, tem uma visão muito mais dialética da relação individuo-mundo. Mas a razão profunda do seu teatro epico reside numa concepção que atribui importância extraordinária ao mundo das coisas "alienadas" que não pode ser reduzido a normas dramáticas rigorosas. O seu famoso "efeito-V" — "efeito de alienação" — tem precisamente o sentido de ressaltar como alienado e surpreendente aquilo que, embora alienado e desumanizado, se tornou familiar e "invisível" pelo habito e, por isso, vedado à intervenção revolucionária.

Toda essa problemática, aliás, já foi prevista por Schiller que, em carta a Goethe, declarou sucintamente que "o assunto moderno impõe, cada vez mais, uma "aproximação dos generos", isto é, a "epização" do drama.

(1) Erich Auerbach, Mimesis, Berna 1946.

Sua próxima crítica sai no dia primeiro de março e traz como título *Inícios do Teatro Épico*. Pelo título percebe-se que o assunto está relacionado à coluna anterior, talvez dando continuidade à série, que viria a contar ainda com as colunas *A Teoria de Brecht*, *B. Brecht Teoria e Prática*, e por último *Conexões Grotescas*.

Esses dois primeiros textos, *Razões do Teatro Épico* e *Inícios do Teatro Épico*, têm como objetivo lançar uma base para os textos que tratariam Brecht e suas teorias mais em detalhe. Nos dois textos, o colunista deixa claro que a maior parte da teoria por ele discutida não reflete diretamente o teatro de Brecht, mas cria a situação para que esse teatro se desenvolva.

Em *Inícios do Teatro Épico* (figura 33), Rosenfeld trata principalmente da transição do drama de câmara para o épico, ainda que seja um épico accidental, como ele descreve em *Os Tecelões* de Gerhart Hauptmann. Para Rosenfeld, o épico se instaura no teatro do final do século XIX e início do século XX primeiro pelo excesso de individualismo, que causa a falta do diálogo dramático, o que caracteriza uma narração; em segundo lugar pelo advento do drama social, ou mesmo naturalismo, como o caso de Hauptmann, que procura narrar eventos de outra classe social, na qual o autor, afastado, tenta explicar essa outra classe para si mesmo e para uma plateia, que tem empatia com o autor e não com os personagens e as situações demonstradas. Essas são, de acordo com Rosenfeld, as bases que geram as condições para depois Piscator e Brecht usarem o épico no palco de maneira consciente. Estabelecida historicamente as bases do teatro de Brecht, o colunista pode agora adentrar mais detidamente a discussão sobre o dramaturgo, que é a razão para essas duas colunas.

As duas próximas colunas de Rosenfeld sobre Brecht apresentam mais precisamente as ideias do dramaturgo alemão. Dessa vez, o colunista explica melhor o que ele traduzira como efeito de alienação. Nessas duas colunas, bem como fizera anteriormente, ele ressalta que o *V-effekt* é o grande diferencial do teatro de Brecht.

ANATOL ROSENFELD

rece estar em repouso".
Um "clássico" do teatro épico é "Os Tecelões" (1892) que, depois do "Woyzeck" de Büchner, é certamente o maior drama social da literatura alemã. A obra literalmente "descreve" a revolta dos tecelões da Silesia (1844) ou, mais propriamente, a revolta social romântica que provocou a revolta. Uma série de "drámas", encadeamento causal e sem progressão inerente, é "escolhida" pelo autor (já que a própria dia-

rente à discussão desse problema, longe de visar a intuição normativa e juízos de valor, tem o único fito de esclarecer as razões que levaram a alguns autores a fazer uso de discussões de tipo Brecht, ao uso consciente de formas épicas de poesia, de uma maneira que os críticos seculares atribuíam acidentalmente aos com a consciência atribuída. Ainda Hauptmann julgou necessário fazer uma distinção entre o elemento épico no drama devido à forte componente épica: "Muitas vezes censuraram a forma épica aparente dos meus trabalhos, mas não tiveram razão. Tomo, por exemplo, têm sem dúvida uma curva dramática. De 1.º ao 4.º ato há uma elevação cada vez maior da tensão dramática, e no 5.º ato ela se desfaz, e se Hauptmann usa o termo "dramático" no sentido de "curva dramática ou "ação tensa", então não nego que ele esteja possivelmente certo", neste sentido, dramático. Como jogos de futebol, há também "condições românticas" que, nem por isso, deixam de ser romances.

E' um fato elementar e de senso comum que a produção musical — pelo menos até o presente e uma vez que os pro-

A indústria fortaleceu ainda mais os seus pontos de venda dobrando a categoria das disquetes e lançando discos de discos. Seremos meios e o fluxo do mercado artístico. Assim, ao triplicar o número de discos, o mercado novo, criador e o in- gundo sobre a música ligada a- cujas exigências, procura se a se- indagar se tal mesma, é um o, se o proba- levaria longe, objetivo desta- simplesmente. a cidade eviden- corde, quer n- termos de Bra- e de Brasília, também de, me- mente, que se- de, de um lado, a vida musical a-

117

Apesar de traduzir *Verfremdungseffekt* como efeito de alienação, dessa vez ele explica o conceito, demonstrando analiticamente que o intuito desse efeito é distanciar o público dos objetos cênicos, atores e ação, a fim de que os espectadores estranhem o que está acontecendo no palco e se torne possível assim uma atitude crítica do que está sendo encenado. Essa quebra da magia cênica é exemplificada por Rosenfeld em várias práticas de Brecht, como a constante iluminação do palco, a preparação do ator, o tempo da ação cênica, o lugar da ação, frequentemente levada a outra cidade, país e mesmo continente, assim como a outros tempos históricos.

Na coluna *Teoria de Brecht* (figura 34), Rosenfeld descreve a origem da teoria de Brecht e explica que o próprio efeito de estranhamento não é inventado por Brecht. Schiller já o teria usado, e ele também seria comum no teatro chinês, bem como já teria havido algo similar no teatro grego com o uso das máscaras e do coro. A finalidade, como lembra o colunista, é demonstrar que todas as coisas podem mudar, o mundo e as relações da maneira como estão, ou estão sendo representadas, tem uma origem histórica e se dão pela intervenção humana. E a intervenção humana pode mais uma vez alterá-las. De acordo com Rosenfeld, essa é uma das razões do teatro de Brecht não ser popular nem na União Soviética e nem mesmo na Alemanha comunista. Para demonstrar isso ele termina a coluna com uma citação de Brecht: “Os teatros da República Popular são dos poucos da Europa que... não apresentam minhas peças.”

Aliás, mais da metade da coluna sobre a teoria de Brecht é citação de Brecht, embora haja poucas aspas. O colunista traz uma pequena referência ao quadro comparativo entre teatro dramático e teatro épico, apresentado nas anotações de *Mahagonny*, e logo após, traz a teoria que Brecht apresenta no *Pequeno Organon para o Teatro*.

Num dos pontos mais importantes, o do prazer produzido pelo espetáculo, Brecht modificou suas concepções profundamente. Entanto no início, orientado pelos seus intuitos didáticos, se dirigiu contra o “teatro culinário”, de mero entretenimento, defendeu mais recentemente um palco que, enquanto oposto ao teatro como “ramo do comércio “burgeois” de entorpecentes”, visa ainda assim ao prazer do público. O teatro científico não precisa “emigrar do reino do agradável” e converter-se em “órgão de publicidade”. Mesmo didático, tem de continuar totalmente teatro e como tal divertidíssimo, tanto mais porque “não falamos em nome da moral, mas em nome dos prejudicados”. Mas os divertimentos de épocas diversas são naturalmente, diversos, conforme o convívio social dos homens. O povo helênico dominado por tiranos tinha de ser entretido

de forma diferente da côrte feudal de Louis XIV. Diverso, portanto, há de ser também o divertimento dos “filhos de uma época científica” como a nossa. Para os filhos de uma época científica, eminentemente produtiva, não pode existir divertimento mais produtivo que a atitude crítica em face de crônicas que narram as vicissitudes do convívio social; e isso de tal forma que o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis se convença da necessidade de intervenção transformadora. O que há muito tempo não muda parece imutável. A peça deve, portanto, caracterizar determinada sociedade na sua relatividade histórica para demonstrar a sua condição passageira. A nossa própria época deve ser apresentada como se estivesse distanciada de nós pelo tempo histórico e pelo espaço geográfico. Desta forma o espectador reconhecerá as próprias condições sociais como sendo relativas e fugazes e “isso é o início da crítica”. Para empreender é preciso compreender. Vendo as coisas sempre como elas estão correndo, elas se tornam corriqueiras e por isso incompreensíveis porque, estando identificados com elas pelo rotina, não as vemos com o olhar épico da distância.

Para obter este olhar, não se recomenda o teatro “bourgeois” que mantém o público em estado de encantação, ao ponto de os espectadores parecerem sucumbir a um feitiço mágico, desligados de qualquer atividade, como gente com quem se fizesse algo. “Entre si quase não se comunicam, o seu convívio é semelhante ao de gente adormecida”. E essa hipnose será tanto mais profunda quando melhor trabalharem os atores. “Visto não nos agradar este estado, desejaríamos que os atores fossem tão maus quando possível”. Recomenda-se, ao contrário, a montagem de “resistências” épicas que interrompam a corente hipnótica e, em compensação, aumentem a atitude crítica e a comunicação atuante. Só assim, o espectador pode desenvolver aquele olhar alienado com que Galileo fitava o lustre quando este se pos a oscilar. Galileo estranhou essas oscilações e é por isso que lhes descobriu as leis. (Rosenfeld, A. *Estado de São Paulo, 12 de abril de 1958*)³⁹

Todo esse trecho, excetuando o primeiro período, é uma tradução resumida do *Pequeno Organon*. É uma tradução indireta, que não procura reproduzir todos os aspectos do texto alemão, mas que procura resumir as ideias do texto de origem. Esse tipo de tradução traz sempre a carga interpretativa do tradutor. Um exemplo, é a parte em que, ao se referir aos prazeres específicos de uma época, o tradutor e colunista traz a passagem sobre a corte de Luis XIV e não a passagem na qual Brecht faz referência a Shakespeare, cânone do teatro mundial e, por consequência, do teatro brasileiro, que nesse ponto da história ainda não contava com uma casta de escritores de teatro.

O *Organon*, que foi tema da minha dissertação de mestrado, traz no fragmento número 7 a afirmação:

³⁹ A grafia desta citação foi adaptada para o atual acordo ortográfico para melhor compreensão dos leitores.

E as diversões próprias das diferentes épocas têm sido, naturalmente, distintas umas das outras, variando de acordo com o tipo de convívio humano de cada época. O *demos* dos circos helênicos, sob o domínio da tirania, teve de ser recriado de uma forma diferente na corte feudal de Luís XIV. O teatro tem precisado proporcionar reproduções diversas do convívio humano, que não são apenas imagens de um convívio diferente, mas também imagens dadas de uma forma diferente. (Brecht, p. 129)⁴⁰

Essa passagem é bem diversa da que traz Rosenfeld em sua coluna, contudo entendemos o tipo de tradução que ele está fazendo como uma tradução resumida, por isso também não vale a pena destacar a inversão de significado da frase sobre gregos e a corte de Luís XIV. Além do mais, o meio em que ele publica não suporta uma tradução mais detalhada, tendo ele que destacar a partir de sua perspectiva individual o que deve ser traduzido e o que menos causaria resistência.

Lembrando que esse tipo de paratextos tem como objetivo vender a obra, portanto evitar polêmica é um dos objetivos desse tipo de texto, ainda mais polêmicas que contrapõem o autor novo e inovador, Brecht, ao cânone teatral, Shakespeare.

Para melhor demonstrar seu ponto de vista, Rosenfeld poderia ter destacado o fragmento 33 do *Organon*, que traz em seus dizeres:

O teatro tal como nos é dado ver atualmente, apresenta a estrutura da sociedade (reproduzida no palco) como algo que não pode ser modificado pela sociedade (na sala). Édipo que pecou contra alguns dos princípios que sustentam a sociedade de sua época, é executado, os deuses tomam a si esta tarefa, e eles não são criticáveis. As grandes personagens solitárias de Shakespeare, que trazem no peito a estrela do seu destino, arrojam-se em seus vãos e mortais frenesim suicidas, e liquidam-se a si próprias; é a vida e não a morte que se torna obscena, quando de suas derrocadas; a catástrofe não é suscetível de ser criticada. Sacrifícios humanos por toda parte. Ora, se os bárbaros têm uma arte, façamos nós uma outra! (Brecht, p. 141)⁴¹

Esse fragmento choca ainda hoje. Pelo menos é essa a minha experiência empírica, que ao apresentá-lo em comunicações em eventos e seminários de disciplinas: sempre há uma grande resistência por Brecht se referir a Shakespeare como um bárbaro.

⁴⁰ Brecht, B. **Estudos sobre teatro**. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 2005. Tradução de Fiamma Pais Brandão.

⁴¹ *Op. Cit*

Dessa maneira, evitando a polêmica e resumindo a mensagem teórica de Brecht, Rosenfeld apresenta um texto de Brecht em um veículo de grande circulação, muito embora não dê todos os créditos ao dramaturgo. Além dessa novidade em relação aos outros paratextos, também dessa vez não se nega a teoria de Brecht: Rosenfeld busca precisamente um texto teórico da maturidade do teatrólogo e não simplesmente discute suas formulações provisórias, feitas durante toda sua carreira.

A própria apresentação do artigo de Rosenfeld traz a ressalva que a obra de Brecht teve durante sua carreira um caráter provisório, pois toda a teoria de Brecht deveria servir a sua apresentação prática no teatro e, se a apresentação não fosse satisfatória ela seria alterada na próxima encenação. Assim como o próprio exemplo que Rosenfeld traz sobre Brecht: ele reage a uma crítica de jornal sobre uma encenação de *Mãe Coragem*. Ao ler que a peça demonstrava “tragédia comovente do animal materno”, Brecht faz diversas alterações no texto para que a mensagem ao público seja mais do que a tragédia do animal materno; para que a peça demonstre que os pequenos não tem nada a ganhar com a guerra.

Com essa propósito Rosenfeld – em sua próxima coluna intitulada *Brecht: teoria e prática* (figura 35) – alia as duas partes que até então tinham sido apresentadas como contraditórias. Mas dessa vez, apoiado no texto do *Pequeno Organon para o Teatro*, a abordagem é conciliatória e o colunista do jornal *O Estado de São Paulo* explica como Brecht coloca em prática suas teorias teatrais.

Mais uma vez o jornalista reforça que a base da teoria e prática de Brecht é o *Verfremdungseffekt*, que ele continua traduzindo como efeito de alienação. Dessa vez porém, ele traz uma explicação mais detalhada, trazendo para o campo semântico do conceito a ideia de estranhamento e distanciamento: propondo, assim, que a alienação no teatro épico deva afastar o público do representado, a fim de que o público estranhe o acontecimento cênico e passe a criticá-lo.

Essa coluna traz vários exemplos do que ele já havia proposto anteriormente sobre o *V-effekt*. Como bom professor que foi Rosenfeld, depois de introduzir paulatinamente as bases do assunto, procura exemplificar o que havia dito. Nesse caso ele aponta para a iluminação do palco, *songs*, o uso de projeções, além da técnica do ator, da técnica brechtiana de representar.

TEATRO

A Teoria de Brecht

ANATOL ROSENFELD

Não é fácil resumir a teoria do teatro épico de Brecht, visto seus comentários sobre este tema se sucederem ao longo de cerca de trinta anos, com modificações frequentes, que nem sempre seguem uma linha coerente. Isso decorre do fato de Brecht ter sido muito mais homem da prática teatral do que escritor de gabinete. Visando a certos efeitos, mostrava-se sempre disposto a renovar suas concepções para obter efeitos melhores. Chamava suas peças "Versuche", termo que, às vezes traduzido por "ensaios", tem para Brecht antes o sentido de "experimentos", na acepção das ciências naturais, com a diferença de se tratar de "experimentos sociológicos". Não admira, portanto, que tenha refundido as suas peças tantas vezes, reformulando, concomitantemente, sua teoria. Se não se pode negar que as modificações foram introduzidas com frequência para adaptar suas peças às exigências oficiais do momento, a certos quadros de resto nunca se filiou — não é menos verdade que sua atitude experimental de certa forma lhe impunha tais modificações.

Duas são as razões principais da sua oposição ao chamado teatro aristotélico ou tradicional: primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas — objetivo essencial do drama clássico e da "peça bem feita" — mas também as determinantes sociais dessas relações. "Hoje, quando o ser humano deve ser concebido como "ensemble" de todas as relações sociais, a forma épica é a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para a dramaturgia a matéria de uma ampla concepção do mundo. O homem concreto pode ser compreendido somente com base nos processos dentro e através dos quais existe". O peso das coisas anônimas — o ambiente — não podendo ser reduzido ao diálogo, exige um palco que "começa a narrar".

A segunda razão decorre do intuito didático do seu teatro, da intenção de apresentar um "palco científico" e de esclarecer o público sobre a sociedade e sobre a necessidade de transformá-la. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro "burguês". Por isso, impõem-se recursos narrativos que inserem a característica "distância" entre o narrador (e o público) de um lado e o mundo narrado de outro: distância que não existe no drama clássico, visto os personagens atuarem nele com plena autonomia, em vez de serem projetados a partir da perspectiva do narrador.

No conhecido esquema em que Brecht opõe as características do teatro tradicional às do teatro épico, destaca que aquele procede agindo, envolvendo o público numa ação cênica, gastando sua atividade impondo-lhe emoções, ao passo que este procede narrando, transformando o público em observador, despertando sua atividade, impondo-lhe decisões; em vez da vivência e identificação de um público colocado dentro da ação, temos o raciocínio de um público colocado em face da ação e cujas emoções são estimuladas a se tornarem atos de conhecimento. O homem, em vez de ser pressuposto como ser conhecido e fixo, torna-se objeto de pesquisa, como ser em processo que transforma o mundo. A tensão já não se dirige apenas para o desfecho da peça, mas para o próprio processo, cada cena tendo valor próprio, ao passo que no drama clássico lhe cabe apenas o valor de elo dentro do encadeamento causal. Este, no teatro épico, é substituído pelo salto dialético.

Num dos pontos mais importantes, o do prazer produzido pelo espetáculo, Brecht modificou suas concepções profundamente. Enquanto no início, orientado pelos seus intuítos didáticos, se dirigiu contra o "teatro culinário", de mero entretenimento, defendeu mais recentemente um palco que, enquanto oposto ao teatro como "ramo do comércio "bourgeois" de entorpecentes", visa ainda assim ao prazer do público. O teatro científico não precisa "emigrar do reino do agradável" e converter-se em "órgão de publicidade". Mesmo didático, tem de continuar totalmente teatro e, como tal, divertidíssimo, tanto mais porque "não falamos em nome da moral, mas em nome dos prejudicados". Mas os divertimentos de épocas diversas são, naturalmente, diversos, conforme o convívio social dos homens. O povo helenico dominado por tiranos tinha de ser entretido de forma diferente da corte feudal de Louis XIV. Diverso, portanto, há de ser também o divertimento dos "filhos de uma época científica" como a nossa. Para os filhos de uma época científica, eminentemente produtiva, não pode existir divertimento mais produtivo que a atitude crítica em face de cronikas que narram as vicissitudes do convívio social; e isso de tal forma que o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convença da necessidade da intervenção transformadora. O que há muito tempo não muda, parece imutável. A peça deve, portanto, caracterizar determinada sociedade na sua relatividade histórica para demonstrar a sua condição passageira. A nossa própria época deve ser apresentada como se estivesse distanciada de nós pelo tempo histórico e pelo espaço geográfico. Desta forma o espectador reconhecerá as próprias condições sociais como sendo relativas e fugazes e "isso é o início da crítica". Para em-

preender é preciso compreender. Vendo as coisas sempre como elas estão correndo, elas se tornam corriqueiras e por isso incompreensíveis porque, estando identificados com elas pela rotina, não as vemos com o olhar épico da distância.

Para obter este olhar, não se recomenda o teatro "bourgeois" que mantém o público em estado de encantação, ao ponto de os espectadores parecerem sucumbir a um feitiço mágico, desligados de qualquer atividade, como gente com quem se fizesse algo. "Entre si quase não se comunicam, o seu convívio é semelhante ao de gente adormecida". E essa hipnose será tanto mais profunda quanto melhor trabalharem os atores. "Visto não nos agradar este estado, desejariamos que os atores fossem tão máus quanto possível".

Recomenda-se, ao contrário, a montagem de "resistências" épicas que interrompam a corrente hipnótica e, em compensação, aumentem a atitude crítica e a comunicação atuante. Só assim, o espectador pode desenvolver aquele olhar alienado com que Galileo fitava o lustre quando este se pôs a oscilar. Galileo estranhou essas oscilações e é por isso que lhes descobriu as leis.

O efeito de alienação ou "desfamiliarização" procura, portanto, produzir aquele estado de admiração e estranhamento que para os gregos se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento. A fim de produzir este efeito, Brecht elaborou um arsenal inesgotável de técnicas: recursos literários como o uso da ironia e paródia, tratamento diferente da linguagem, da estrutura das peças e dos personagens; recursos cênico-literários, como cartazes e projeções de textos, mediante as quais o próprio autor comenta epicamente as ocorrências e esboça, de forma narrativa, o plano de fundo social; o método de se dirigir ao público, através de cantores, coros e comentaristas; o uso da máscara; recursos "piscatórios" como a interpenetração de palco e plateia, através de vários meios, por exemplo "jornaleiros" a percorrerem a sala, carregando títulos que caracterizam o clima social; recursos musicais aplicados com fito estritamente "anti-hipnótico". O efeito "alienador" do coro já foi reconhecido por Schiller que o usou em "A Noiva de Messina" porque "a alma do espectador deve conservar sua liberdade também na paixão violenta... O que o juízo vulgar costuma censurar ao coro é que ele suspende a ilusão e interrompe a violência dos afetos, precisamente isso é a sua maior recomendação..."

Mas todos esses recursos não bastariam se o ator representasse à maneira de Stanislavski, identificando-se totalmente com seu papel. O ator épico, ao contrário, narra seu papel com o "gesto" de quem mostra um personagem, mantendo certa distância representando um personagem, não deve parecer possuído; senão, como pode o espectador descobrir o que é que possui o possuído? Impedindo assim a empatia e identificação do público, o ator faz que este, observando o personagem criticamente ao atuar em certa situação, tenha liberdade suficiente para imaginá-lo atuando diversamente em outra situação. O ator como que se dirige ao público para destacar bem a sua própria personalidade daquela do papel. Imaginemos que o gesto demonstrativo se torne explícito: o ator fuma, por assim dizer, um cigarro, pondo-o de lado no momento em que se apresta para demonstrar mais uma fase do comportamento da figura fictícia. Adiante, atua como se narrasse tudo na voz do passado, recorrendo à sua memória e mostrando esse esforço de lembrar-se. De fato, nos ensaios os atores do "Ensemble de Berlim" muitas vezes tinham que recitar seus papéis na forma narrativa, isto é, na terceira pessoa do passado, junto com as indicações cênicas na forma da locução indireta. O ator de Lauffer, por exemplo, dirigindo-se à atriz de Lisa, diz: Lauffer pediu-lhe que se sentasse ao lado dele; depois, levantando-se, perguntou-lhe quem costumava arranjar-lhe os cabelos quando ia à igreja...

É fácil mostrar que o efeito de alienação é uma adaptação — embora a fins inteiramente novos — de técnicas do teatro antigo, medieval e chinês; o próprio Brecht insistiu nessas influências. Poder-se-ia mencionar ainda a técnica anti-ilusória do teatro romântico e do teatro de marionetes de Sergei Obrazov que realça com tanto vigor o valor da não-identificação na arte de representar. Seja como for, é evidente que as técnicas de Brecht não se coadunam nem com o naturalismo, nem com um realismo que pretenda produzir a ilusão da realidade. O elemento lúdico e a estilização dão à sua cena, por mais realista que seja, um forte cunho estético.

Talvez não seja de todo surpreendente que o maior dramaturgo marxista tenha encontrado tamanha resistência não só na própria União Soviética, mas também na Democracia Popular da Alemanha Oriental. O fato é que quase nenhuma das encenações das suas próprias peças, realizadas pelo famoso "Ensemble de Berlim", teve o beneplácito oficial. Na primavera de 1956, pouco antes da sua morte, Brecht comentou com resignação: "Os teatros da Democracia Popular são dos poucos da Europa que... não apresentam as minhas peças".

B. Brecht: teoria e prática

ANATOL ROSENFELD

Para a concepção teatral de Brecht talvez não haja nada mais característico que sua insistência em dramatizar o palco sempre claramente iluminado. O seu teatro didático não se coaduna com o uso-função dos simbolistas. Fito precipuo de seu "cientismo" é demonstrar a um público inteiramente "acordado" experimentos sociológicos. Como bom professor, apresenta a lição mediante exemplos, encarregando atores de ilustrar. Mas é ele, o narrador, que conta a história; os atores ajudam a demonstrá-lo. Não são os seus diálogos e a causalidade intrínseca das ocorrências que, pelo método dialético do narrador, que procede "aos saltos". Os diálogos apenas se inserem no amplo quadro narrativo que fixa as circunstâncias do experimento, as condições sociais. Quando o diálogo se inflama a ponto de envolver a assistência arrebatada na sua corrente mágica, o professor freia os atores e interveio resistências épicas de serenidade e ironia. Assim, a intervenção da atitude observadora e crítica do estudante. Este efeito de alienação, distância e público do caso narrado, ainda mais porque se trata de acontecimentos que ocorrem na China, na Roma antiga ou em outros tempos e lugares. Não identificamos com o mundo cênico, a plateia vê como de fora a sua própria situação social, refletida no palco. Pois o experimento da China aplica também a ele, espectador. Este então observa a própria situação como um imigrante recém-chegado que enxerga os estranhos costumes, os hábitos, os olhos de estrangeiro. Assim, alheio a tudo, ao mesmo tempo, a suas próprias condições sociais, não-lhes dá importância. Ante seu olhar surpreendido, elas deixam de ser familiares, habituais, e por isso definitivas e imutáveis. Admirado, chega à conclusão de que certas condições são eternas quando vistas de dentro não o são quando vistas de fora, a partir do ângulo do "marçhal". Tais condições, portanto, podem e, sendo mais, serão modificadas. E esta é a lição.

Quatro das mais famosas peças talvez bastem para exemplificar: "O Senhor Puntilla e seu Serviço Matutino", "A Boa Criatura de Seu-uan", "O Círculo de Giz Causiano" e "Má Coragem". Em todas essas peças o ato como unidade de uma ação que tradicionalmente prossegue segundo um mecanismo intrínseco é substituído por uma sequência de cenas apresentando episódios de certo modo independentes, cada qual com sua própria "pointe" e todos elogiando o narrador exterior aos acontecimentos. Depois de cada cena há margem para que o espectador tome distância crítica do ocorrido; esta atitude é facilitada por um conjunto de comentários projetados ou cantados. Admitindo o público não se envolvido pela tensão vemente, linear, de uma ação progressiva, dirigida para a solução final, já que a montagem das cenas tende a ser dialética. Assim se constitui um contexto de contradições e surpresas que incitam e provocam a reflexão do público. Desta forma, o "efeito de alienação" começa a funcionar a partir da própria estrutura da peça. Isso é particularmente visível em "O Senhor Puntilla", em que a própria estrutura é introduzida no próprio protagonista. Puntilla, o rico fazendeiro finlandês, tem a peculiaridade de ser, no estado de embriaguez, um homem bondoso e "patriarcal", ao passo que no estado sobrio se transforma em egoísta atroz. Está assim em constante contradição consigo mesmo, produzindo na própria pessoa o efeito de alienação, visto que suas duas personalidades se criticam, se refletem e se entranham. Se no estado social da normalidade é um ser associar, no estado associar da embriaguez passa a um homem de sentimentos sociais. E, portanto, associar em todas as circunstâncias; a sua maldade é "normal", a sua bondade "anormal" e por isso sem valor. E um indivíduo em si mesmo destrutivo e associado, não pode ser associado e associado em si mesmo. É a função que nela exerce. Quanto mais se esforça por ser humano, a fim de corresponder a certos valores ideais, tanto mais se aniquila, se destrói, se destrói. É responsável face a valores, materiais, legalmente enaltecidos.

É evidente que Brecht não pretende apresentar um caso psicológico de dupla personalidade. O que lhe interessa, não é a psicologia, mas a fábula que lhe permite lançar uma sátira divertida. Não se pode negar, aliás, que — como todos — também Brecht, o poeta generoso e ardente e o teórico seco e frio, vivia um pouco o drama de Puntilla. Não é este uma figura de maslado vital, magnífica e envolvente para corresponder às teorias sobrias do autor? O poeta se inebria com este personagem e exige que seu papel em nenhum momento deva "ser despojado de sua natureza natural", será necessário uma arte especial a fim de apresentar as cenas de embriaguez de forma poética e suave... e as cenas de sobriedade de forma prosaica e brutal. Mas o teórico Brecht acrescenta em outra ocasião: "O ator de Puntilla deve tomar cuidado para, nas cenas de embriaguez, não enlevar o público de tal forma pelo encanto e vitalidade que o espectador acaba perdendo a liberdade de crítica-los".

Em "A Boa Criatura de Seu-uan", a prostituta Shen Te, a única boa alma que três deuses encontram ao descerem à Terra, tem de desdobrar-se no seu duro primo Shui Te para poder sobreviver. A situação dela é, portanto, semelhante à de Puntilla. "Ser boa, diz ela aos deuses, e viver apesar disso, des-

pedaçou-me em duas partes...". Aí, vosso mundo é difícil. Quem ajuda os perdidos, perdido está — frase crucial que joga os valores éticos contra os valores da competição e do sucesso. Não é muito diversa a situação de Mãe Coragem que, negociando entre as tropas da guerra dos trinta anos, não consegue conciliar as qualidades de boa mãe e vivandeira esperta. A mãe adotiva de "O Círculo de Giz" sucumbe à "terrível sedução da bondade, ao tomar conta do filho abandonado pela verdadeira mãe durante uma revolução. Essa sedução da bondade e "terrível" devido às circunstâncias que prevalecem, mas no fundo não há nada mais penoso do que ser mau (como demonstra Puntilla que se embriaga para não sê-lo) e nada mais doce do que ser bom. Mas as consequências dessa bondade seriam as mais tristes para Grunha — a mãe adotiva — se não surgisse o juiz Azdak que, ferindo a lei, restabelece a justiça. Essa mesma lei, que não dá pão para os pobres, "deixa-se subornar pela mão vazia" e "nos destroços da lei, leva o povo à terra firme". Não poderia haver efeito de alienação mais perfeito do que o que o juiz Azdak faz ao ser mau juiz. Brecht, leal às suas convicções marxistas, pretende nas suas peças fazer o processo das sociedades que não correspondem aos ideais marxistas (que a técnica provocadora da desmoralização das famas aproveitavam do recurso da caricatura do estilo da "Commedia dell'arte" e do protesto, consiste neste e em casos semelhantes em contrapor legalidade e justiça). E, portanto, ou prejuízos familiares e por isso inconsistentes se transformam em juízes e sentenças pronunciados e se exibem assim à luz do dia desmascarados por veredictos ilegais (segundo o direito das sociedades) ou harmonia com os princípios do supremo tribunal da consciência popular.

De importância maior que os personagens (por mais esplendentes e brilhantes que sejam) para Brecht são as vicissitudes sociais que os personagens vivem. Daí a preponderância da fábula e o seu desdobramento num plano laral épico capaz de explicar seu comportamento, suas ações e reações, inclusive a função das condições sociais. Essencial é que o público, graças

os personagens que apenas "ilustram" a narrativa, revelando a que ocorre no íntimo deles. Quem o que ela pensou, mas não disse" e que, portanto, não cabe no diálogo, interpretando, por vezes, uma ação dramática etc. Ainda Ibsen insistiu em apresentar o passado — tão importante nas suas peças — através do diálogo atual. Aqui se dá o contrário: o diálogo atual é apresentado através da narração do passado.

Um dos capítulos mais fascinantes da dramaturgia brechtiana é o uso variado do "song" para deixar de lado os outros recursos empregados a fim de tornar épico e "desfamiliarizar" o conteúdo das peças. Na apresentação de "Puntilla" pelo "Ensemble de Berlin", os títulos projetados em outras encenações foram omitidos, dando-se destaque especial ao Canto de Puntilla a atriz que fazia o papel da cozinheira cantou a sua parte parceladamente, entre as cenas, diante da cortina, ostentando os variados utensílios do seu trabalho doméstico sempre acompanhada por um guitarrista a um tocador de acordeão. Assim, toda a peça se transformou numa espécie de "pópsia popular". O canto comentou os acontecimentos do ângulo da cozinha, dando às facanhas da vida doméstica um caráter de crônica local. Por vezes, o canto era brotado da própria ação, caracterizando uma figura ou enredo em choque dialético com o sentido e a moral do respectivo episódio, de acordo com o desejo do autor de suscitar o público à reflexão. Muitas vezes, contudo, as canções pareciam sem relação direta com a ação cênica. Em tais casos, faz-se misturar, marcar bem a transição. Em "Mãe Coragem", por exemplo, quando a personagem, a Companhia de Brecht, serviu "terluídos albeios" a peça um conjunto musical consistindo de uma coreta, um clarinete, uma bandeira e esferas de vidro iluminadas a tudo bexando o ritmo. "Essa coisa delicada, bonita para se ver", na expressão do autor, "intuitivamente pura e não-realista, serviu para separar a crítica da ação e, por isso, do visível a mudança para outra música, que não se limitava a versários disso, mas simplesmente contra variações bruscas, contra a monotonia, contra a ruptura da ilusão".

É evidente, contudo, que Brecht não visa suprimir a emo-

Bertolt Brecht e, ao piano, o compositor Paul Dessau.

ção — o que em matéria de teatro seria absurdo. O que deseja é elevar a emoção ao entendimento e à crítica. Por isso, quando o poeta Brecht cria uma grande figura como Mãe Coragem, lendo depois nos jornais que se trata da tragédia comovente do "animal materno na sua vitalidade indestrutível", o teórico Brecht se apressa a introduzir modificações para ornar, claro que, se o animal materno é importante, importa mais ver que os pequenos não lutaram com guerra a que a profissão de vivandeira estraga os melhores propósitos. Se se quisesse formular de um modo um pouco paradoxal a mais profunda transformação introduzida pelo teatro épico, poder-se-ia dizer talvez que o diálogo deixa de ser constitutivo. Por trás dos bastidores está o narrador, dando corda à ação; os atores apenas a ilustram com seus diálogos. Uma vez que se "demonstram" uma fábula narrada pelo autor, não chegamos a ser transformados intimamente nos personagens. E como se aguardassem o aceno do professor para tomarem, rapidamente, a atitude dos personagens fictícios. Esses, de certa forma, parecem alto-relevo, salientes sem dúvida, mas ainda não são ligados ao peso maciço do mundo narrado, como que inseridos no fundo social que os envolve de todos os lados e de todos os tempos. Essas condições são esculturas livres, rodadas de espaço, personagens que, dialogando livremente, constituem a peça. Uma das maiores figuras da obra de Brecht é Mãe Coragem, e muda.

O mundo jurídico de Brecht foi analisado por Sabato Magaldi, no artigo "Brecht e o direito", publicado no suplemento Literário, n.º 20, que aborda a obra de Brecht de um ângulo diverso.

Figura 35: O Estado de São Paulo, 21 de junho de 1958. (realce)

A coluna traz vários exemplos do efeito de estranhamento utilizando quatro peças de Brecht como estudo de caso: *Mãe Coragem, Sr. Puntilla e seu criado Matti, O Círculo de Giz Caucasiano* e *A boa Criatura de Sezuan*⁴². O texto segue demonstrando como as contradições internas dos personagens de Brecht causam o estranhamento almejado, o Sr. Puntilla sóbrio (mal) e bêbado (bom), Shen-tê (boa) e Shui-Tá (má), a mãe adotiva (boa) e a mãe biológica(má) em *O Círculo*, e a total falta de conciliação em ser uma boa mãe e uma boa comerciante da mãe coragem.

A coluna também chama a atenção para o fato de o narrador, de o escritor da peça, de o diretor contarem a história e intervirem nela com a intenção de contar uma história, não mais de se inebriar em diálogos dramáticos, o que, para Rosenfeld se trata da mais profunda mudança introduzida pelo teatro épico.

O próximo artigo de Rosenfeld que aparece em nossa pesquisa é apenas uma citação, contudo ela traz uma linha curiosa, principalmente por se relacionar com as quatro anteriores que ele publicara naquele ano.

dial. Na Alemanha há uma linha grotesca específica, cujo fulcro dramaturgico moderno é Franz Wedekind — linha desviada pelas intenções puramente sa-

tíricas de Carl Sternheim e pelos intuitos didáticos de Bert Brecht. Este apresenta um mundo demasiadamente explicado para que o cunho grotesco de certas das suas obras possa adquirir importância. O conceito da alienação — um tanto gasto, mas indispensável — é fundamental para estabelecer este nexo. Brecht, porém, torna o mundo desfamiliar a fim de explicar e orientar. Na arte grotesca dá-se

[Figura 36: O Estado de São Paulo, 12 de julho de 1958, \(realce\)](#)

A coluna versa sobre a literatura grotesca, a citação é um adendo sobre o grotesco na Alemanha, onde o colunista faz uma referência a Brecht. O curioso da referência é a

⁴² Antes da tradução consagrada de *A Boa Alma de Sezuan*, houve no Brasil vários títulos diferentes, com várias grafias diferentes de Sezuan, como Se-Tchuan, Sechuan, Se-chuan, entre outras.

frase na qual ele diz que o “efeito de alienação” está um tanto gasto, mas continua indispensável. Parece dizer o colunista que esse assunto já está mais do que discutido na imprensa e na crítica brasileira.

Como vimos até agora, de fato da história da recepção de Brecht no Brasil, de fato muito já se havia falado sobre essa teoria. No ano anterior, Magaldi havia escrito uma série de artigos sobre a obra e a teoria de Brecht e nesse ano de 1958, como descrito acima, mais uma série é escrita por Rosenfeld. E isso pode ter sido entendido como uma exaustão do assunto. Contudo, em julho de 1958 Brecht ainda não havia sido estreado no Brasil.

Talvez o assunto Brecht estivesse à beira da exaustão. Nesse ano de 1958 há 21 citações a seu nome em diversos tipos de notícias, resenhas bibliográficas e muitas colunas que versam sobre teatro, mas que tem um assunto bem diverso do teatro de Brecht; são resenhas sobre Ionesco, Dürrenmat, ou mesmo sobre teatro de vanguarda da Grã-Bretanha.

Pode-se também dizer que essa exaustão decorre do fato de não haver nada de Brecht além de comentários sobre sua obra e teoria. Antes mesmo da grande estreia de Brecht no Brasil no ano de 1958, ainda há várias resenhas sobre a dramaturgia do teatrólogo alemão. Até o dia 31 de agosto são treze críticas sobre a dramaturgia de Brecht, incluindo os artigos de Rosenfeld. Os redatores desses artigos são José Geraldo Vieira na *Folha da Manhã*, José Augusto França no *Estado de São Paulo*, Rita Mariancic no *Estado de São Paulo*, Delmiro Gonçalves na *Folha*, Décio de Almeida Prado no *Estado*. Todos versam sobre como se desenvolve a teoria na obra de Brecht.

Dessas críticas, chamamos a atenção para duas delas publicadas em 8 de fevereiro no *Estado de São Paulo* e em 11 de fevereiro no *Folha da Manhã*. No quadro organizador ambas estão classificadas como críticas porque fazem uma apreciação crítica de uma resenha soviética de Boris Sachwa sobre a encenação do *Berliner Ensemble* em Moscou de *Mãe Coragem e A Vida de Galileu*.

Moscú contra Brecht

o título acima, o jornal alemão *Express* publicou uma nota, que apresenta um dado curioso para a crítica estética e política lan- çadas pelas peças e pelos en- de Brecht:

bemos enfim o que pensa a imprensa soviética do maior dramaturgo comunista do nosso século: Bertolt Brecht. Sua obra teve um imenso êxito em todos os países ocidentais, mas sua difusão era reduzida nos países da Cortina de Ferro, com o que, evidentemente, de Brecht não se ouvia. As excursões de sua companhia eram, na verdade, feitas com referência às capitais oc-

identais, e tivemos ocasião de admirar muitas vezes, no Festival de Paris, o conjunto do "Berliner".

Depois da morte do poeta, Moscou pôde admirá-lo também. "Mãe Coragem" e "Galileu Galilei" foram apresentadas ao público moscovita pelos mesmos atores que atuaram em Berlim, Paris e Londres. Nada sabemos sobre a reação dos espectadores, mas conhecemos um julgamento pormenorizado sobre as representações, feito pelo diretor Boris Sachawa e publicado na revista soviética "Snamja".

O menos que se pode dizer dessa crítica é que é sobretudo crítica. Boris Sachawa faz uma série de reservas, discutindo finalmente a concepção teatral e o conjunto de doutrinas dramáticas de Brecht.

Em primeiro lugar, o crítico soviético se espanta com a primazia dada por Brecht à inteligência. Sabe-se que Brecht não quer emocionar o público (tarefa que, segundo ele, compete ao teatro aristotélico), mas, sim, deseja suscitar a reflexão. Ora, esse "racionalismo" parece extremamente perigoso ao crítico soviético, que lhe opõe a concepção emocional que domina o teatro russo contemporâneo.

Boris Sachawa nega esse racionalismo em todo o seu estu-

dio. Boris Sachawa nega esse racionalismo em todo o seu estu- dio. O estilo de representação do "Berliner" é "belíssimo mas desejariamos que a direção na expressão dos sentimentos fosse ultrapassada".

A admirável atriz Helena Weigel — a viúva de Brecht — é acusada de representar o papel de Mãe Coragem sem "impulsos sentimentais violentos", sem "vôo sobre os picos dos sentimentos humanos", e sem "a expressão artística explosiva". A mesma crítica é feita a Ernst Busch, que representa o papel de Galileu Galilei, segundo o crítico soviético, de um modo muito "uniforme". Parece que o "efeito de alienação", que Brecht indica a seus atores para fazer sentir aos espectadores que se "representa", seja muito pouco do agrado de Boris Sachawa, enquanto justamente essa doutrina é um dos principais cavalos de batalha de nossos brechtólogos, que até mesmo acusaram Ernst Busch de representar "dassicamente", entrando muito na pele de sua personagem.

Mas "Snamja" leva ainda mais longe sua condenação. "O teatro de Brecht renuncia à vida autêntica e a substitui por abstrações cênicas". Julgamento perigoso, pois a palavra "abstração" não está longe de formalismo, grande crime aos olhos da doutrina estética oficial russa. O realismo, que tanto agrada à crítica soviética, não está presente na concepção cênica de Brecht, e Boris Sachawa se espanta com a representação que ignora "as frequentes mudanças de roupas e costumes suntuosos". Ele lamenta particularmente que não se veja na representação de Galileu "o magnífico céu de Florença, nem as belezas da paisagem veneziana, nem a sedução da arquitetura romana da Renascença". Em síntese, o que falta, para Boris Sachawa, é toda a encenação "burguesa", sempre combatida por Brecht.

Se o teatro de Brecht não é suficientemente realista aos olhos da crítica soviética, ele é, no entanto, naturalista em demasia. Boris Sachawa critica com uma violência especial toda a cena de Mãe Coragem em que Ernst Busch provoca "mal estar físico", cuidando dos pés sujos. Mesmo a verdade mais amarga deve revelar um pequeno raio de sol e um pouquinho de beleza".

"Por que mostrar tantos pés sujos?", exclama "Snamja", que lamenta também a falta de concepção heroica do teatro brechtiano e cita como prova a surdez de uma das filhas de Mãe Coragem, como um traço de caráter negativo, "inútil", enquanto o "espectador ficaria perturbado... se se tivesse tirado esses traços doentios, a fim de que essa criança infeliz pudesse aparecer diante do espectador, no seu heroísmo sem medo, transformada exteriormente e interiormente".

E' visível que a crítica soviética leva bem longe sua incompreensão pelo teatro de Brecht, e que essas acusações têm um caráter terrivelmente "burguês".

Figura 37: O Estado de São Paulo, 8 de fevereiro de 1958. (Realce)

Essa crítica sobre a resenha de Sachawa chega mais uma vez ao Brasil via França. Nos artigos publicados no *Estado* e na *Folha* há a indicação de que o artigo foi publicado na revista francesa *L'Express*. O assunto tem relevância para esta pesquisa pois, se trata de uma rejeição da crítica soviética ao teatro de Brecht. Essa rejeição funciona também como propaganda, pois nesse período o Brasil e o ocidente viviam o "perigo" do comunismo. Medo esse implementado pelo *Plano Marshal* como vimos sobre a inquisição de Brecht no artigo publicado no *Estado* em 1948 (figura 1).

A estreia do esperado texto de Brecht acontece, como dito acima, no dia 29 de agosto. Ainda depois disso são publicadas mais duas críticas, de Delmiro Gonçalves, no dia 29, e de Décio de Almeida Prado, no dia 31, sobre a teoria de Brecht. A de Delmiro (figura 38) destaca a importância da encenação que acontece em São Paulo e a de Décio

de Almeida (Figura 39) tem o intuito de preparar seu leitor para a resenha sobre a encenação que ele lançaria dias depois.

Essas duas colunas não trazem nada diferente do que já havia sido publicado no Brasil sobre o dramaturgo sua. Destacam mais uma vez teoria e como se dá o processo de encenação tendo por base o que Brecht havia teorizado. A coluna de Delmiro Gonçalves é destacada pela frase “reveste-se da mais elevada importância a estreia de “A boa alma de Se-Tchuá” de Bertolt Brecht no teatro Maria Della Costa,” pois essa frase revela o espírito de ansiedade da época de ver concretizado no palco uma obra tão comentada. E, além disso, Delmiro Gonçalves e Décio de Almeida Prado são os primeiros críticos a fazerem uma resenha da obra já encenada.

FOLHA DE TEATRO

Delmiro GONÇALVES

BRECHT

NO T.M.D.C.

Reveste-se da mais elevada importância a estreia de “A Boa Alma de Se-Tchuá” de Bertolt Brecht, no Teatro Maria Della Costa. Trata-se da primeira apresentação feita por companhia profissional, no Brasil, de um dos autores mais discutidos da atualidade e o único talvez que encarou de frente, com desassombro, o problema do teatro em face do homem de nossa época e a maneira mais concreta e certa de criar para o público atual uma forma teatral que correspondesse exatamente às suas aspirações sociais e políticas. Brecht, a fim de criar o seu teatro épico, cujas teorias e princípios expôs com minúcias no seu ensaio “Pequeno Organum”, fez “tabula rasa” da maior parte dos postulados postos em prática durante séculos, e cujas bases se encontram em Aristóteles. Mas essa atitude do dramaturgo alemão não se origina de uma pura revolta estética, porém funda seus alicerces na necessidade de encontrar a fórmula exata de apresentar, numa auto-crítica lucida, ao público, os problemas atuais, obrigando-o a não aceitá-los passivamente, mas a tomar partido, a julgar ele mesmo a maneira melhor de encontrar uma solução e, conseqüentemente, também para a sociedade da qual faz parte. “Cada modo de vida social impõe às pessoas outras proporções, e as situações, outras perspectivas” — diz Brecht. Para transpor à cena essas proporções e essas perspectivas, necessitou o autor alemão de encontrar novas formas para torná-las claras e transmiti-las ao público. “Qual a atitude produtiva iremos adotar em face da natureza e da sociedade, filhos que somos de um século científico?” — pergunta, respondendo: “Esta atitude é a de crítica”. De certa forma, estão nessas duas frases toda a base do teatro brechtiano: 1.º: encontrar outras proporções e outras perspectivas; 2.º: atitude crítica em face da natureza e da sociedade.

O método brechtiano para atingir a esse fim é quase sempre direto e simples: propõe uma história; solicita do público a participação crítica; termina-a o mais das vezes com uma pergunta, implícita ou explícita, tal como acontece em “A Boa Alma de Se-Tchuá”, em que um ator se dirige ao público dizendo:

“E agora público amigo, não nos interprete mal; reconhecemos que esse não serve como final.

Querido público: vamos! busquem sem esmorecer!

Dêe haver uma saída, dêe haver, e tem que haver!”

Já se tem falado e escrito bastante sobre o efeito de “afastamento”, de “alienação”, procurado por Brecht para conseguir dos espectadores uma atitude crítica, que os impeça de deixar-se dominar pela emoção. Para atingir tal efeito, desenvolve toda uma teoria sobre a interpretação, contrária a tudo o que constitui a base do teatro moderno, desde Stanislavski. “Que o ator não se deixe jamais identificar totalmente com o seu personagem” — escreveu. Uma crítica deste gênero: “Ele não interpreta Lear, ele é Lear, será para ele a pior das maldades”. Esta afirmação de Brecht já ficou celebre pela sua constante citação e diz bem, em resumo, de toda a sua teoria, no que se refere aos atores, com relação ao teatro épico. Tratando-se de uma forma nova de interpretação, não é de estranhar que poucos sejam capazes de assimilá-la, de transmiti-la. Tanto é assim, que Geneviève Serran, autora de um ótimo ensaio sobre o teatro de Brecht e tradutora de suas obras para o francês afirma: “O domínio total da técnica do ator épico é coisa rara, mesmo entre os componentes do conjunto “Berliner” (grupo dirigido por Brecht, e para o qual encenou suas peças, na Alemanha, depois da segunda guerra mundial).

Pode-se aquilatar, destas ligeiras referências, da dificuldade que uma companhia nacional encontrará, fatalmente, ao encenar uma peça daquele dramaturgo. Entretanto, só o fato de o T.M.D.C. ter aceito os riscos de uma montagem tão difícil e complexa como é a de “A Boa Alma de Se-Tchuá”, abre-lhe um crédito cultural e artístico, bastante acima de todas as tentativas e realizações feitas nestes últimos tempos por um elenco nacional que se tem apresentado em São Paulo, momentaneamente conhecendo-se o cuidado com que foi tratada a produção a ser oferecida ao público paulista por Sandro Polonio e Maria Della Costa, e dirigida por Bolini.

Figura 38: Folha da Manhã, 29 de agosto de 1958. (Realce)

As ideias de Brecht

Não podemos criticar uma peça de Bertolt Brecht sem nos reportarmos às suas ideias estéticas. Este ponto de referência, é verdade, existe sempre: só é possível avaliar uma obra de arte em relação a certos canones, a certos padrões, admitidos, tacita ou expressamente, como ideais. Mas como a maioria dos autores nem nos chegamos a aperceber da existência do problema, porque as noções teatrais básicas pouco têm variado, na Europa, desde a Grécia, até os nossos dias. Ora, o que Brecht faz é pôr em dúvida este próprio acervo teórico do teatro ocidental, valendo-se, frequentemente, das lições dos teatros chinês e japonês.

A tragédia e o drama costumam organizarem-se à volta de um conflito e crescer, ordenadamente em direção de um desfecho final violento (esquema que, pela sua universalidade, serve tanto para a tragédia grega como para uma fita de "farwest"). As cenas, sobretudo as iniciais, não valem por si mesmas, mas tão-somente como preparação, dramática e psicológica, para o desenlace. Chegado a um ponto já quase intolerável de tensão, dá-se então essa subita descarga emocional que Aristoteles chamava "catarse" e através da qual purgamo-nos dos nossos sentimentos de terror e piedade. Semelhante processo, é bom acrescentar, atinge também o espectador que, identificando-se com o protagonista, sofre a purificação com ele.

Pois é esta própria estrutura que Brecht deseja destruir. O seu teatro não é dramático, no sentido usual. É épico, é narrativo. Quer isto dizer que conta uma história e não arma e resolve um conflito. Cada cena tem o seu valor próprio, independente, como elo indispensável do enredo, não se subordinando às demais. Além disso, a função do dramaturgo é fazer pensar, não fazer sentir. Os objetivos últimos de Brecht são políticos, não estéticos: agir, através do teatro, para mudar uma determinada ordem social julgada injusta. Não se trata, portanto, de proporcionar ao espectador um puro prazer artístico, uma liberação — ainda que por intermédio do sofrimento — não se trata de adormecê-lo, de hipnotizá-lo, de pacificá-lo, mas, ao contrário, de despertá-lo pela inteligência, de perturbá-lo com perguntas, de fazê-lo sair do seu conformismo e comodismo, de obrigá-lo a enfrentar os problemas humanos que a vida todos os dias nos oferece. Não cabe no teatro épico, por sua natureza coletiva, social, nenhum lugar para o psicologismo exagerado, para as sutilezas e dificuldades da análise individual. O texto deve ser claro, simples, acessível, objetivo, embora sem renúncia às armas do humor e da fantasia. Didatismo, para Brecht, não significa caceteação. É o exercício da inteligência não exclui os prazeres da sensualidade artística.

Resta um derradeiro ponto a ser destruído: a teoria da identificação. Identificação que se verifica, de resto, em duas etapas: primeira, identificação entre ator e personagem; segunda, identificação entre espectador e o que se passa no palco. Brecht ataca uma e outra. O ator deve representar, não ser a personagem, procurando manter nitido, perante o público, o ponto de vista através do qual encara e julga a própria figura que interpreta. O espectador, por sua vez, não deve esquecer esta sua condição: ele está vendo, não vivendo uma história. Ambos sabem

Brecht.

que estão defronte de uma ficção. Ambos devem exercer o seu espírito crítico, não aceitando passivamente, mas opondo-se, criticando, interferindo, não se deixando levar pelo que as personagens dizem e pelo que acontece em cena. O teatro épico é essencialmente um teatro de polemica e militância.

Para obter tal resultado, Brecht lança mão de várias técnicas, chamadas de alienação ou de afastamento porque visam quebrar a tendência à passividade, à identificação emocional. Assim, o canto e a música, que suspendem momentaneamente a ação, o cenário não realista, com os refletores à vista do público etc. Tais recursos, entretanto, não devem ser considerados pelo prazer estético que podem proporcionar mas apenas como meios, variáveis ao infinito, para não deixar o público se acomodar na placidez de sua preguiça habitual.

O teatro realista facilita-nos a tarefa, criando a ilusão da realidade. O teatro épico faz questão de acentuar o seu caráter de obra de ficção. O seu intuito é contar-nos uma história — possivelmente uma fábula — que diga alguma coisa a respeito da sociedade em que vivemos. Será realista, talvez mas em outro sentido da palavra mais amplo, ao representar no palco situações históricas concretas, ao pôr diante de nossos olhos, incomedamente, certos quadros e certas verdades que bem gostaríamos de esquecer.

Claro está que várias são as relações que se pode estabelecer entre as ideias e o teatro de Brecht: podemos, inclusive, aceitar-lhe a teoria e rejeitar-lhe as peças, ou, ao inverso, reputá-lo um mau esteta e um ótimo dramaturgo. Difícil, entretanto, seria comentar qualquer de seus originais sem expor inicialmente o que pretendem eles exprimir. Foi o que procuramos fazer, antes de abordarmos, em crônica próxima, o assunto que realmente mais nos interessava: o belo espetáculo que o Teatro Maria Della Costa estreou anteontem. Libertos desse indispensável peso teórico — e que afinal os leitores poderiam encontrar, em termos mais ou menos semelhantes, em qualquer estudo sobre o dramaturgo alemão — sentimo-nos agora mais livres, mais desimpedidos, para criticar "A boa alma de Setzuán". Basta dizer, por enquanto, para aguçar os apetites, que a encenação de Flaminio Bollini justificou os imensos gastos efetuados e os três meses de ensaio consumidos pela companhia. Impossível imaginar quem se interesse pelo teatro e deixe de ver o espetáculo — ainda que seja brechtianamente, para se antepor e para discordar.

3.3 A crítica do dia seguinte

Ocorrida a estreia no dia 29 de agosto, o que se espera então é a reação crítica, a repercussão que a obra causaria nos periódicos. As primeiras resenhas sobre a peça saem no dia 2 de setembro na *Folha da Manhã*, resenha escrita por Delmiro Gonçalves e no dia 3 de setembro no *Estado de São Paulo*, resenha escrita por Décio de Almeida Prado. O teor dessas resenhas tem a ver com o teor de todas as críticas que foram estudadas até esse ponto.

Nesse ponto trazemos uma crítica que ainda não foi estudada, e ela ainda não foi analisada pela ligação que tem com as resenhas feitas depois da apresentação. Se trata de coluna escrita pelo diretor da encenação Flamínio Bollini (figura 40) analisando a peça que ele viria a montar. Essa coluna é publicada na *Folha da Manhã* em agosto.

Nessa crítica, Bollini apresenta o enredo da peça e também fala um pouco sobre a recepção de Brecht na Europa, mais precisamente sobre a onda pró e anti Brecht. Esse interesse enorme por Brecht na Europa, e esse interesse europeu é, de acordo com Bollini, o motivo para querer apresentar essa obra ao público brasileiro. Infelizmente, a edição a que tivemos acesso está ilegível exatamente na parte em que o diretor se detém sobre a teoria de Brecht que ele teve que trabalhar na encenação, bem como as dificuldades que teve que enfrentar para que a montagem fosse possível. Já vimos anteriormente o tipo de dificuldades técnicas que o grupo teve de enfrentar e mais uma vez esse assunto será trazido à tona nas críticas de Prado e Gonçalves.

A primeira resenha sobre a montagem é publicada no dia 2 de setembro no jornal *Folha da Manhã*. Escrita por Delmiro Gonçalves (figura 41), essa resenha pode ser considerada até estarrecedora, pois por um momento parece que o próprio Brecht ressuscitou e montou a peça no Brasil, já que em nenhum momento esse texto faz referência à montagem, aos atores e ao diretor, toda a coluna gira em torno de como Brecht deixara pasmo o público brasileiro.

DOS ABORRECIMENTOS QUE TRAZ A PRÁTICA DA CARIDADE

FLAMINIO BOLLINI FALA SOBRE "A BOA ALMA DE SE-TCHUÁ", A PROXIMA APRESENTAÇÃO DO TEATRO MARIA DELLA COSTA — DIFICULDADES DA MONTAGEM

Três deuses designados pelas potências do céu chinês chegam, um dia, empoeirados e cansados, a uma pequena cidade de província, sempre à procura de uma boa alma, pela qual valesse aos poderes celestiais continuar demonstrando misericórdia para com os habitantes da terra. Como a peregrinação desses deuses houvesse sido anunciada, um humilde aguadeiro os aguardava à entrada da cidade, temendo que, uma vez reconhecidos os deuses, não lhe fosse possível acerbá-los. E, precisamente porque não chegar à localidade só tivessem travado conhecimento com o aguadeiro, os deuses não tiveram sua qualidade reconhecida pelos ricos habitantes da cidade, terminando por receber abrigo em casa de uma prostituta. A gratidão dos três entes celestiais pelo abrigo que lhes dera a jovem, traduzida no pagamento da pousada, permitiu a ela iniciar um novo tipo de vida. E as coisas iriam talvez relativamente bem, se não houvesse surgido o amor... Assim rapidamente se delineia o

Maria Della Costa

Brecht. Sobre este autor, Flaminio Bollini, que está dirigindo "A Boa Alma de Se-Tchuá" para o Teatro Popular de Arte, assim se exprime: «Sem dúvida alguma, apesar de todas as discussões a respeito do tea-

J. J. de BARROS, RUA

cht (aliás, conforme de costume próprio), foi muito influenciado pelo teatro chinês. Na montagem, não podemos ser massivamente chineses, porque os costumes ditam; que a peça, embora localizada na China, pode passar-se em qualquer parte do mundo, que apresente aspectos semelhantes. Isso nos obriga a uma localização genérica.

UM ESTILO

«Alem daquele repertório peculiar referente a costumes, espetáculo em termos de paradas, existe também um problema particular de montagem, maneira de interpretar a peça. Um estilo, que pode ser em termos mais gerais, uma certa delimitação, uma certa ampliação, nos termos de personagens, e no texto, uma certa liberdade, uma certa flexibilidade, que deve reger o ritmo teatral.

MUSICA E CENARIOS

«Um outro problema, substituído pelo problema musical, de Paul Dessau, que a forma de encenação, bem sob a forma de soluções musicais para certas cenas, certas ou certos momentos, devido ao contexto musical, que se desenvolve em torno do objeto de um espetáculo, do no sentido de que, talvez, não poderia fluir a expressão.

«Então, a música, talvez, seja uma necessidade de dramatização em um sentido e, mais ainda, uma expressão de suas possibilidades, das as possibilidades da

TEMA CENTRAL

«O tema central é, talvez, que, na encenação, como é a uma peça, queira ser a uma peça, seus semelhantes, não aguentar. Na encenação, na opinião de Flaminio, a pessoa de boas intenções, xoravelmente, não escapa a qualquer parte na China ou em qualquer parte.

sun, rapidamente, se delineia o fio da ação de "A Boa Alma de Se-Tchuá", de Bertolt Brecht, a próxima apresentação do Teatro Maria Della Costa.

OS PERSONAGENS

Chen-Té, a jovem prostituta, que dá abrigo aos deuses, adquire com o dinheiro recebido pela pousada, uma tabacaria. Quando, porém, as coisas começam a ir mal, devido à sua ilimitada bondade, ela se transforma no primo Chul-Ta. Chen-Té e Chul-Ta são na realidade a mesma pessoa; em Chul-Ta, apesar de ele se apresentar como indivíduo duro, agressivo, intransigente, sente-se a presença de Chen-Té. Este personagem (que apesar dos dois nomes e sexos diferentes é um único) será interpretado por Maria Della Costa.

O AGUADEIRO E O AVIADOR

O aguadeiro Wang constitui quase que o eixo da peça; mantém os contactos entre os deuses e os mortais, tornando-se ora comico, ora comovente, por sua ingenuidade. O objeto do amor de Chen-Té é o aviador desempregado Yang-Sun, personagem que oscila entre situações as mais variadas, desde uma linha quase dramática até uma quase de comédia.

"A BOA ALMA DE SE-TCHUÁ"

"A Boa Alma de Se-Tchuá" coloca-se ao lado de "Mãe Coragem", e "Galileo Galilei", entre as obras do período mais importante da produção de

as discussões a respeito do teatro de Brecht é considerado um dos fenômenos mais importantes e discutidos da atualidade teatral. Na Europa criou-se até, recentemente, uma certa forma de fanatismo em torno dele, de tal modo que se poderia falar em uma corrente de «brechtianos» e outra de «anti-brechtianos». Daí, portanto, o interesse técnico, além do de conteúdo, de levar este fenômeno ao conhecimento do público brasileiro.»

BRECHT NO BRASIL

«Alfredo Mesquita já encenou, de Brecht, na Escola de Arte Dramática, uma peça em um ato, «A Exceção e a Regra»; além desta, nenhuma outra, com quase toda certeza, foi ainda encenada, e seguramente, nenhuma por elenco profissional.»

TECNICA TEATRAL

«A peça — prossegue Bollini — não tem um andamento contínuo, mas é constituída por uma série de cenas, sendo que, até certo ponto, cada uma delas tem seu desenvolvimento, sua parábola, e até uma certa conclusão. Cada cena se apresenta como um todo completo.»

«Sem dúvida nenhuma, Brecht

CINEMA

Figura 40: Folha da Manhã, 17 de agosto de 1958. (Realce)

Figura 41: Folha da Manhã, 2 de setembro 1958. (Realce)

Mais uma vez Delmiro Gonçalves passa pela teoria de Brecht, o que leva o leitor a crer que toda ela esteve presente em excelência na encenação, pois o colunista não analisa como se deu a interação entre a teoria de Brecht e a encenação feita pelo TMDC. É importante notar que o resenhista coloca seu ponto de vista e deixa claro que esse tipo de teatro é o que ele acredita que deve ser representado no Brasil. Em suas palavras: “é a única saída possível para o teatro dentro do mundo moderno”.

O choque do público que assistiu à estreia é o fato sobre a peça que Delmiro ressalta especificamente. De acordo com o colunista, a audiência ficou primeiro aturdida, ao final da peça aplaudiu com justiça o espetáculo, se impondo a uma audiência resistente no início.

Seguir-se-iam a essa crítica mais duas no dia seguinte, 3 de setembro, sendo que Delmiro Gonçalves publica mais uma e há também a publicação de Décio de Almeida

Prado. Dessa vez, Gonçalves faz uma crítica mais detalhada da encenação, fornecendo impressões sobre a encenação, diretor e atores.

Figura 42: Folha da Manhã, 03 de setembro de 1958. (Realce)

Nessas duas resenhas de Delmiro, o que se enfatiza é a autenticidade da peça encenada em São Paulo. Como vimos na primeira resenha, o discurso é levado até o ponto de fazer crer que o próprio dramaturgo alemão estivera na encenação paulistana. No segundo texto, Gonçalves diz isso mais claramente: "parece-nos que a montagem da peça em exibição no Teatro Maria Della Costa atingiu, num nível bastante elevado, às [sic] intenções de Brecht".

Como foi comentado na seção 3.1 sobre o conceito de Benjamin, o que confere a aura de obra de arte é a sua realização no aqui e agora; na sua reproduzibilidade, é a sua autenticidade. Não querendo aqui estender essa teoria a toda tradução de teatro, mas sim

analisando o caso desse estudo, a autenticidade de uma montagem de Brecht em terras brasileiras é estabelecida pela fidelidade da mesma aos aspectos linguísticos da peça, mas principalmente pela presença e efetividade da teoria de Brecht na prática cênica, da mesma maneira com que Brecht o faria. Nessa coluna de Gonçalves não faltam exemplos dessa presença de Brecht. O colunista a reafirma ao falar das intenções do autor alemão. Delmiro nunca esclarece quais são essas intenções, mas em diversas passagens ele deixa bem claro que elas foram cumpridas:

[...] nos deu a mais inteligente e mais lúcida encenação talvez apresentada até hoje nos palcos paulistas, pela exata compreensão do texto e das intenções do autor [...] O tom polêmico, épico da peça, ficou perfeitamente ressaltado na encenação, atingindo momentos extraordinários, como a canção do “Oitavo elefante” e o final, perfeitamente dentro das intenções do autor [...] Maria Della Costa, representando a personagem dupla de Chen-Te e Chui-Tá, deu-nos o melhor trabalho de sua carreira, seguindo bem as intenções do encenador...

Toury (1995) ensina que as normas da tradução são estabelecidas pela cultura alvo, o que significa que a sociedade que recebe a obra faz exigências de como a obra deve chegar para que essa possa satisfazer aos anseios desses fomentadores culturais. No caso de nosso objeto de estudo, as normas da tradução já foram delineadas na seção anterior. Nesse momento da história da recepção de Brecht no Brasil vemos confirmada a hipótese de que as traduções começam a ser julgadas nos termos da presença de Brecht criada por seus comentadores antes dessa encenação.

Gonçalves, de toda maneira, faz uma crítica muito positiva da encenação, fazendo ressalvas aos problemas enfrentados pelo diretor e sua inteligência para superá-los na encenação. Mais uma vez são lembradas as dificuldades de ordem técnica e também a dificuldade de encontrar atores capazes de interpretar Brecht.

A resenha de Décio de Almeida Prado (figura 43), por outro lado, não faz tantas concessões à encenação de Bollini. Mais precisamente, Prado elogia o trabalho de Bollini, mas sua crítica mais severa volta-se para os atores, que não conseguem cantar e também não são capazes de levar ao palco a ironia de Brecht. O resenhista só faz exceção a Eugênio Kusnet e Sadi Cabral. Entretanto, sua análise mais severa vai para o autor da peça, Brecht.

Prado faz um preâmbulo na coluna para explicar sua compreensão de Brecht, e começa a resenha da peça especificamente fazendo algumas perguntas: “O que vale “A Alma Boa se Se-Tsuan” como peça? E como funciona na prática o teatro épico?” As respostas para essas perguntas não são animadoras e nem condescendentes: “Começaremos por uma confissão: tanto a teoria como o texto de Brecht nos seduziram mais no papel do que no palco.

Mas Prado ainda pergunta de quem é a culpa, postulando duas opções: a culpa pode ser dele, ou de Brecht. Falar de presença do autor da peça nos palcos brasileiros pode parecer exagero, mas são esses os termos estabelecidos na recepção de Brecht no Brasil até então. Sendo a crítica favorável ou contrária à encenação, o que é constatado é autenticidade da peça, e essa autenticidade se dá pela presença de Brecht.

As críticas de Prado não atingem Bollini; atingem um pouco os atores, que não são preparados para interpretar uma peça com músicas. Mas sua verdadeira ressalva é com Brecht e sua teoria, dizendo que o diretor italiano fizera um trabalho “acertadíssimo em tudo”, “sem falhas teóricas do diretor”.

Mas Prado assume uma atitude honesta e diz que o problema pode ser ele mesmo. O crítico, acostumado que está com outro tipo de teatro, pode não ter se adaptado facilmente ao teatro de Brecht, que lhe parece um tanto monótono. Nesse ponto, Prado discorda de Delmiro Gonçalves sobre o que é o teatro moderno, pois para Prado o teatro moderno é representado pelos dramas psicológicos, ao passo que para Gonçalves o teatro de Brecht é a representação do teatro moderno.

"A boa alma de Se-Tsuan"

Em "A boa alma de Se-Tsuan", Bertolt Brecht lida com o mais óbvio e o mais urgente problema humano, desde que Adão e Eva foram expulsos do Paraíso: a escandalosa imperfeição e injustiça do mundo. Estamos numa cidadezinha da China mas poderíamos estar em qualquer outra região — essa é a vantagem das fábulas sobre as histórias reais. Chen-Tê, a única boa alma que os deuses encontraram na sua periódica peregrinação terrena, precisa, para não ver esvaírem-se entre os dedos o pequeno pecúlio que as divindades lhe deixaram, dividir-se em duas: uma parte sua continuará a ser Chen-Tê, boa demais, fraca demais para sobreviver entre os homens; a outra, a sua parte masculina e inflexível, será Chui-Tá, o duro homem de negócios capaz de organizar uma indústria e, com isso, dar de comer aos que têm fome.

Como se observa, não existe meio-termo entre as duas alternativas. As excelentes intenções de Chen-Tê têm um defeito básico: são inoperantes. A bondade, infelizmente, não é a mola da propulsão econômica. Não é apenas com piedade indiscriminada que se constrói alguma coisa. Chen-Tê perderá tudo e os outros praticamente nada ganharão. Quanto a Chui-Tá, o seu realismo consegue ao menos, tratando os homens como escravos, fazê-los trabalhar o suficiente para encher a barriga de todos. Mas tem, igualmente, a sua falha insanável: guarda para si a parte do leão, reduzindo os demais à miséria. E aí dele se não o fizesse — lá estaria também entre os escravos.

Conclui-se, em suma, o que já se sabia de antemão: os homens não são o que deveriam ser. No fundo de cada um deles, ou melhor, no fundo de cada um de nós, jaz uma centelha de bondade, uma aspiração, longínqua ou próxima a uma vida coletiva menos suja. A visão de um mendigo nos conturba, o rosto de um menino faminto tira-nos um bocadinho de felicidade. Desejamos ser bons, diz Brecht — mas "as circunstâncias não deixam", acrescenta cínica e mente uma de suas personagens, o rei dos mendigos da "Ópera dos três vinténs". A culpa, portanto, não é do indivíduo mas do sistema. Justo — já o haviam notado os gregos há dois mil e quinhentos anos — é o cidadão da cidade justa.

O assunto da fábula de Brecht, na verdade, é o diálogo entre o pessimismo e o otimismo. O cristianismo garante-nos que a imperfeição não tem salvação, a não ser em termos sobrenaturais. Baseado nesse pessimismo fundamental, no que diz respeito à terra, permite-se uma atitude de grande indulgência para com as falhas humanas. O comunismo faz o contrário: acredita em si mesmo a tal ponto e crê no homem com tanto otimismo que não hesita em cobrar, como preço de salvação, alguns milhões de cabeças humanas. Brecht não chega a tais extremos. Embora não acredite em ajuda extra-terrena (os deuses de sua peça aproveitam-se do menor pretexto para fugirem comodamente para os céus de onde desejariam nunca ter saído) o seu ideal, como homem político mas também como poeta, seria uma harmoniosa conciliação entre Chen-Tê e Chui-Tá. Enquanto os dois não puderem formar uma só pessoa, não haverá descanso decente para o homem.

Não se percebe, na posição política de Brecht, nada que não se possa aceitar de coração aberto porque ele não discute propriamente soluções. A forma do seu comunismo, tal como o vemos em "A alma boa de Se-Tsuan", é a mais simpática, a melhor possível, esse impulso emocional que se encontra na origem de todos os movimentos reformadores: um anseio fundo de melhora, uma generosa inconformidade com a injustiça. Não é possível que as coisas te-

nham de permanecer para sempre tão imperfeitas. Há de haver uma solução — repete ele, teimosamente, no fecho de sua fábula.

Não admira que Brecht, necessitando de uma arma contra o pessimismo, que é a sua tentação permanente, haja terminado finalmente por encontrar a desejada tabua de salvação. A sua personalidade parece ser dessas que não se ajeitam com as soluções de compromisso: ou o desespero total — de que andou tão perto nas primeiras peças — ou a esperança completa de salvação. Palpita, por detrás do seu pseudocinismo, uma intransigência, uma sede de perfeição moral a que, como homens se não como artistas, não podemos ficar indiferentes.

Na hierarquia estabelecida pelo próprio Brecht, os valores humanos vêm antes dos estéticos. Mas sempre chega o momento em que é preciso, de uma forma ou de outra, considerar a obra de arte como tal. O que vale "A alma boa de Se-Tsuan" como peça? E como funciona, na prática, o chamado teatro épico?

Começaremos por uma confissão: tanto a teoria como o texto de Brecht seduziram-nos mais no papel que no palco. De quem a culpa? Do próprio Brecht? Do crítico?

Esta segunda possibilidade não surge aí por simples gesto de encantadora modestia. Cada crítico é mais ou menos circunscrito por seus hábitos e pelas suas crenças. Acostumados à complexidade, à concentração dramática, ao jogo de contrastes da dramaturgia moderna, em que temos de ler nas entrelinhas, é natural, talvez, que nos pareça um tanto monótono este teatro narrativo, liso, plano, didático, onde todos falam uniformemente alto, onde tudo é dito e redito, onde as intenções são sempre explicadas e proclamadas, onde não há primeiros e segundos planos, onde se leva tanto tempo para contar uma história afinal bastante simples. A humanidade partiu da singeleza repleta de intenções morais da fábula e chegou à riqueza, à particularização, ao formigamento da ficção moderna. Que há vantagem política em se voltar atrás, falando com maior esquematismo e clareza, não temos dúvida em admitir. Mas haverá também progresso estético? Brecht fundiu a simplificação de linhas do expressionismo de 1920 com as preocupações políticas da década de 1930. Sintetizou assim toda uma linha do teatro do seu tempo. Mas estará aí a dramaturgia do futuro, a salvação do teatro, como acreditam os "brechtólogos"? Desejariamos mais algumas provas para nos dar por convencidos.

A encenação de Flaminio Bollini parece-nos acertadíssima em tudo, exceto em duas particularidades de certa importância e que

marcam, não falhas teóricas do diretor, mas os pontos de resistência do material com que trabalhava.

A primeira refere-se ao tratamento musical, encarado, claro está, sob o aspecto dramático. As letras das canções com que Brecht entremeia e comenta a ação de suas peças são voluntariamente simples, pobres: a música cabe precisamente conferir-lhes a originalidade de que carecem. Não cantá-las, essas canções, recitá-las apenas, embora com acompanhamento musical, é tirar-lhes quase todo o encanto, é torná-las ou banais ou enfáticas. Sem este prestígio, este distanciamento da realidade, esta distinção especial emprestada pela música, muitas das "A alma boa de Se-Tsuan" não se renderiam poeticamente o que deveriam render. Ao contrário, quando a música funciona plenamente — veja-se a "história dos 7 elefantes" — o público deixa-se imediatamente envolver pela ação. Em suma: embora melhor não cantar do que cantar mal, melhor ainda fazer peças musicadas com atores-cantores do que com puros atores.

A nossa segunda objeção diz respeito à ironia. Brecht não faz graça pela graça. Mas um certo sarcasmo sublinha cada uma de suas frases. Ora, os nossos atores, com poucas exceções, não sabem manejar estas armas delicadas, que requerem sutileza. Apenas os mais experimentados — um Eugênio Kusnet, um Sadi Cabral — conseguem sugerir, sem quebrar a linearidade da interpretação épica, esta ponta indefinível de malícia, que faz o contraponto do didatismo com que Brecht se apresenta, e sem a qual o texto perde sua leveza de fábula.

Quanto ao mais, a direção de Bollini, o cenário de Tulio Costa e o desempenho dos atores parecem-nos exemplares, ou muito próximos disso. Maria Della Costa — tirante o fato de que a natureza não lhe deu cordas vocais de cantora — nasceu para fazer papeis populares como este, em que brilham livremente a sua franqueza e inocência de atriz, a sua flama, uma certa humanidade simples e direta que ela possui como ninguém. Ao seu lado, aparecem com destaque Antonio Gazarolli, muito bom como o "Aviador", Suzy Arruda, Sídney Rossi, Paulo Correa — um policial obsequioso e falante, um pouco na linha do nosso antigo teatro — e tantos outros, Benjamin Cattan, Joaquim Guimarães, Osvaldo Louzada, Jurema Magalhães, Geraldo Ferraz, que seria impossível citar.

Não é fácil fazer restrições, quaisquer que sejam, a um espetáculo tão corajoso, tão inteligente, tão sério, tão trabalhado, tão limpo e honesto, tão novo entre nós, como o que acaba de estrear no Teatro Maria Della Costa. Mas também com relação à crítica, a nossa doce amiga Chen-Tê nada significa e nada realiza sem o complemento do nosso implacável inimigo Chui-Tá.

AO POVO BRASILEIRO

Os lavradores de café já expuseram seus direitos, sem resultado, a todos os Poderes da República. Agora, dirigem-se ao povo brasileiro, porque seu caso não é só de fazendeiros e sítiantes: é um problema nacional. Sua crise será uma crise da Nação.

A história é curta. Em 1953, vendíamos 15 e meio milhões de sacas de café, mais do que a colheita desse ano, por mais de 1 bilhão de dólares. A esse tempo, a moeda americana estava cotada a Cr\$ 42,88 e, com uma pequena bonificação de 5 cruzeiros, recebiam os produtores de café 50 % do valor exportado.

O cruzeiro, entretanto, continuou a ser desvalorizado pela desorganização bancária, pelo fluxo descontrolado do crédito, pelos déficits orçamentários, pelos sistemas de vendas a prestação sem regulamentos, pelas emissões de papel moeda, para que o dinheiro americano passasse a valer, mantida a taxa oficial de Cr\$ 18,36, mais de 150 cruzeiros no câmbio livre, neste mês.

Agora, a posição do País e de seus cultiva-

pela Trade Comm pelos jornais, e uma vez, a perde num jogo de Bolsa do depoimento p tados pelo sr. Cl dente do Banco posição tomada o mesma Bolsa est ções paralelas fo mo disse o "Corr

Mas, o que h do comércio ext de taxas multipl portação e oscila messas para a perde de momen aquisitiva, as ta fluindo no custo posto mercado li rem estáticas, t destinadas ao ext dos quadros de e

Essa crítica e as reservas de Décio de Almeida Prado geram uma polêmica mais adiante, em 1996, com o lançamento do livro *A Hora do Teatro Épico no Brasil*, de Iná Camargo da Costa. Costa toma a coluna de Prado como conservadora e resistente à obra Brecht. Para a autora:

Basta ver que a crítica de Décio de Almeida Prado ao espetáculo de Maria Della Costa, em vez de indicar os caminhos formais percorridos por Brecht, tratou de acionar o sinal vermelho para os possível interessados, num excelente sintoma da tensão ideológica dos ares paulistanos: depois de alinhar o dramaturgo às fileiras comunistas – das quais se distancia porque o comunismo “acredita em si mesmo a tal ponto e crê no homem com tanto otimismo que não hesita em cobrar, com preço de salvação, alguns milhões de cabeças humanas –, ele passa a questionar o chamado “teatro épico”. [...] [na citação da coluna] estão sintetizados todos os argumentos, dos políticos aos estéticos, desde então mobilizados, na qualidade de “crítica objetiva”, neutra e não-apaixonada, à obra de Brecht no Brasil. Décio de Almeida Prado vai logo ao ponto; de acordo com o repertório dramático e seus “complexos critérios”, o teatro épico é um empobrecimento da linguagem teatral, um retrocesso estético, decorrente de uma clara estratégia política – já identificada como comunismo. (COSTA, 1996, p. 42)

Dessa crítica defende-se Prado em artigo de três de agosto de 1996 (figura 44), dizendo primeiro que percorreu o caminho formal em uma coluna de 31 de agosto, exposta anteriormente nessa tese (figura 40), analisando as ideias de Brecht antes de fazer a crítica à montagem. Prado segue, então, fazendo algumas apreciações sobre imprecisões que ele considera haver no trabalho de Costa. Não é nosso objetivo defender Décio de Almeida Prado, pois isso ele mesmo faz.

Contudo, tanto o livro de Costa, quanto a coluna de Prado, trazem informações importantes sobre como é feita a recepção da tradução de Brecht no Brasil nesse período, o que interessa por seus desdobramentos nos palcos e permite uma leitura histórica dos desenvolvimentos do teatro de Brecht nos palcos brasileiros.

'História é melhor lida de trás para diante'

Um dos maiores estudiosos de teatro do País defende-se de críticas de Iná Camargo Costa

DÉCIO DE ALMEIDA PRADO
Especial

Não posso deixar passar sem alguns reparos a leitura de *A Hora do Teatro Épico no Brasil*, volume de historiografia dramática recentemente publicado por Iná Camargo Costa. Não ignoro que assim procedendo corro o risco de parecer somente alguém ferido em sua vaidade literária, que não costuma ser menos extensa e intensa que as demais. Mas sei, também, que o erro, mesmo o referente a fatos, não a noções abstratas, tem uma perversa tendência a reproduzir-se, a propagar-se através de citações de terceiros, ganhando com a passagem do tempo foros de verdade inconteste. Ora, se faço questão de assumir as minhas falhas críticas, que supunho inúmeras em mais de 20 anos de atividade jornalística e outros tantos dedicados a estudos históricos, não quero ser responsável pelas que não cometi.

Ao ler o índice onomástico, apenso ao volume, surpreendi-me agradavelmente pelas vezes em que fui citado, com nada menos do que 27 menções, empatando, por esse critério esdrúxulo, com um escritor da estatura de Oswald de Andrade. Para o bem ou para o mal, não há dúvida que sou um dos pontos de referência do livro. Mas esse meu desvanecimento pessoal logo se dissipou, quando me deparei com a primeira objeção — e infelizmente não a última — contra mim levantada pela autora. Ela se refere com desagrado ao que escrevi a propósito da montagem de *A Alma Boa de Setsuan*. Estávamos então em 1958, momento em que a dramaturgia de Bertolt Brecht, conquistando os palcos da Europa, começava a refletir sobre o Brasil. Iná Camargo Costa afirma que eu, "em

vez de indicar os caminhos formais percorridos por Brecht", preferi "acionar o sinal vermelho". O que não é bem verdade. Se ela se tivesse dado o trabalho de consultar as páginas de *O Estado de S. Paulo*, como fazem muitos a respeito de uma arte tão ligada ao dia-a-dia quanto o teatro, teria constatado que outra coisa não fiz na ocasião, na minha qualidade de crítico do jornal, senão realizar antecipadamente o que ela hoje me cobra. Dediquei aos "caminhos formais" de Brecht, não um inórito, mas todo um artigo, intitulado, precisamente, *As Ideias de Brecht* (31 de agosto de 1958), que não coligi em livro, ao contrário de outros, por julgá-lo antes trabalho de difusão teórica que de crítica propriamente dita. Um de seus parágrafos, que copio para conhecimento da autora, reza o seguinte: "Claro está que várias são as relações que se podem esta-

TEXTOS SOBRE
AUTOR ALEMÃO
SAÍRAM NO
'ESTADO'

belecer entre as ideias e o teatro de Brecht: podemos, inclusive, aceitar-lhe as peças, ou, ao inverso, reputá-lo um mau esteta e um ótimo dramaturgo. Difícil, entretanto, seria comentar qualquer de seus originais sem expor inicialmente o que pretendem eles exprimir."

Continuando o seu comentário, diz Iná Camargo Costa: "Em vez de reiterar a batida tese grega do cidadão justo, como concluiu o crítico brasileiro, talvez fosse mais proveitoso pensar na sugestão de John Willett sobre o que pretendia Brecht." Sem dúvida, de acordo, sou o primeiro a reconhecer tal primazia. Mas havia, em 1958, uma impossibilidade técnica para que eu cedesse a palavra ao ensaísta inglês: o seu livro só veio a ser publicado um ano depois.

Ainda assim, não deixei de aproveitar para a minha coluna crítica os ensinamentos de John Willett. Em 31 de Junho de 1960, coincidindo com a estreia de *Mine Coragem*, eu voltei à questão, com a crônica *O Teatro Épico de Brecht*. Entre outras observações, assinala esta: "Se alguém desejar dados

Brecht: talvez o único poeta moderno resolutamente racionalista

mais pormenorizados, o melhor livro, o mais completo e moderno que conhecemos sobre o assunto, é *The Theatre of Bertolt Brecht*, de John Willett, editado em Londres em 1950. É dele principalmente que nos iremos valer, inclusive para alguma preciosas citações."

Na verdade o meu interesse por Brecht vinha de longe. Travei contato com seu nome em 1939, ao assistir em Paris *L'Opéra de Quat-Sous*, versão francesa do famoso filme de Pabst, por instigação de Paulo Emilio Salles Gomes e Mario Schenberg. Mas esse Brecht de 1931, em início de carreira, aparecia ainda contaminado pelo anarquismo como filosofia política e pelo expressionismo como prática estética. Com o teatro épico, definido enquanto tal, só passei a me defrontar em 1946, por intermédio de *The Playwright as Thinker*, de Eric Bentley, que foi meu livro de cabeceira durante algum tempo. Ai, no capítulo *From Strindberg to Brecht*, encontrei pela primeira vez o conhecido quadro que coloca em

oposição, em colunas paralelas, "o teatro dramático", praticamente todo o teatro ocidental até então, e "o teatro épico", que acabara de nascer na Alemanha. Faltava-me, contudo, para completar o ciclo, ler o texto integral de uma dessas peças. Isso aconteceu em 1948, ao chegar às minhas mãos, na tradução de Eric e Maja Bentley, a edição de *Parrables for the Theater*, que continha *A Alma Boa de Setsuan* e *O Círculo de Giz Caucasiano*.

Concluo, dessa digressão, que, se demonstro "má vontade" em relação a Brecht, como me assegura com a sua habitual convicção Iná Camargo Costa, trata-se de fato de um sentimento curioso, não apenas persistente, mantendo-se através dos tempos, como sumamente ambíguo, apresentando-se para mim, imaginem só, sob a forma de uma resoluta admiração, tanto pelo dramaturgo alemão quanto pelo poeta — o único poeta moderno, porventura, resolutamente racionalista, jogando com ideias, posições históricas concretas, não com

emoções ou palavras.

Iná Camargo Costa, de resto, não me escolheu como o seu único alvo. Valendo-se de citações referentes a remotas encenações de *A Ópera de Três Vinténs*, da época em que Gaston Baty e Anton Giulio Bragaglia figuravam na vanguarda teatral da França e da Itália, ela estende a sua rede de explicações até o Brasil: "Com essa breve notícia sobre a experiência italiana com Brecht, se não se explica por que os nossos diretores italianos importados da Itália não estavam interessados nesse repertório, ao menos tomamos conhecimento de um modo de se relacionar com a sua obra que, inaugurada ad usum Ducis, poderia se transformado numa espécie de modelo mundial para o segundo pós-guerra". Confesso que acompanhando com dificuldade esse raciocínio, que extrapola dos anos 30 e 40 para os 50 e 60, da Itália fascista para o Brasil imediatamente anterior a 1964. Como dizer que os encenadores italianos radicados no Brasil "não estavam interessados nesse repertório", se ficamos devendo a eles as montagens pioneiras, em larga escala e no estilo épico, de peças como *A Alma Boa de Setsuan*, encenada por Flaminio Bollini em 1958, e *Mãe Coragem*, dirigida por Alberto D'Aversa em 1960? Não haveria na Itália do pós-guerra um homem de teatro, mesmo entre os mais jovens, que escapasse à pecha de ter trabalhado ad usum Ducis, isto é, em linguagem menos alegórica, para Mussolini? Por outro lado, ao levantar como hipótese tal acusação, não teria sido mais justo procurar provas diretas, em vez de recorrer a ilações históricas totalmente indiretas?

Mal não haveria tanto se não fosse esse o método usual da autora. Estávamos todos certos, por exemplo, em nossa doce inocência, que as produções cênicas de *Pequenos Burgueses*, em 1963, e de *Os Inimigos*, em 1966, haviam significado não só tentativas artísticas sérias como também importantes fatos políticos da esquerda, ocorridos um pouco antes e um pouco depois de 1964. *A Hora do Teatro Épico no Brasil* vem agora abrir os nossos olhos, refazendo a história e pondo as coisas nos seus devidos lugares. Por que atribuir valor a pe-

ças tão comprometidas com o erro quanto as de Maxim Gorki? Não chegou ele, adverte-nos Iná Camargo Costa, "a fazer parte do Comitê Central do PCUS durante o período mais negro da escalada de Stalin"? Não passou o texto de *Os Inimigos* a "integrar em 1933 o repertório do Teatro Gorki de Leningrado, um dos principais baluartes do naturalismo revalorizado por Zhdanov"? Não importa que *Pequenos Burgueses* tenha sido escrita em 1902 e *Os Inimigos* em 1907. Elas já estavam infectadas pelo stalinismo antes mesmo que este se manifestasse. E a prova é o caráter (ou o mau caráter) naturalista, logo pré-zhdanoviano, de tais peças. A história é melhor quando lida de trás para diante.

Não me admira, pois, ao ver Iná Camargo Costa referir-se à minha "notória antipatia pelo marxismo", novidade que surpreenderá possivelmente alguns dos meus velhos amigos, companheiros da Esquerda Democrática e do Partido Socialista Brasileiro. Não que deseje me defender — nem poderia fazê-lo por se tratar de coisa "notória", ou seja, passula em julgado, trazendo em sua retaguarda não uma pessoa que dá o seu palpite mas toda uma coletividade. A não ser, acorre-me a ideia, que essa notoriedade proceda de um pequeno grupo de indivíduos que trocam incessantemente entre si impressões políticas e estéticas, confundindo às vezes os dois planos, com toda a passionalidade e o ardor polémico das minorias aguerçadas. Se tal for o caso, acrescentarei que certamente não sou marxista como eles o são, porque não me considero herdeiro autorizado de Karl Marx, detentor da chave que permite elucidar todos os fenômenos do século 20, se não do século 21. Mas respirei fortemente o ar do marxismo que, junto com o do freudismo, formava parte considerável da atmosfera intelectual dentro da qual me formei. Para mim, no entanto, não prevalecem, nesse terreno, das grandes explanações teóricas, simples simpatias ou antipatias.

■ Décio de Almeida Prado é crítico e historiador de teatro, autor, entre outros livros, de *João Caetano e a Arte do Voz* (Atica)

Figura 44: O Estado de São Paulo, 3 de agosto de 1996. (Realce)

Na coluna de Prado e no livro de Costa encontram-se algumas informações que foram levantadas nesse trabalho anteriormente. A coluna de Prado traz informações sobre qual foi para ele – e, por extensão, para outros críticos – o percurso de introdução da teoria e do teatro de Brecht:

Primeiro travei conhecimento com seu nome [de Brecht] em 1939, ao assistir em Paris *L'Opéra de Quat'Sous*, versão francesa do famoso filme de Pabst, por instigação de Paulo Emílio Salles Gomes e Mario Schenberg. Mas esse Brecht de 1931, em início de carreira, aparecia ainda contaminado pelo anarquismo como filosofia política e pelo expressionismo com prática estética. Com o teatro épico, definido enquanto tal, só passei a me defrontar em 1946, por intermédio de *The Playwright as Thinker*, de Eric Bentley, que foi meu livro de cabeceira durante algum tempo. Aí, no capítulo *From Strindberg to Brecht*, enfrentei pela primeira vez o conhecido quadro que coloca em oposição, em colunas paralelas, “o teatro dramático”, praticamente todo o teatro ocidental até então, e “o teatro épico”, que acabara de nascer na Alemanha. Faltava-me contudo, para completar o ciclo ler o texto integral de uma dessas peças. Isso aconteceu em 1948, ao chegar às minhas mãos, na tradução de Eric e Maja Bentley, a edição de *Parables for the Theater*, que continha *A Alma Boa de Setsuan* e *O Círculo de Giz, Caucásico*. (*O Estado de São Paulo*, 30 de agosto de 1996. Figura 44.)

As informações sobre o percurso de recepção de Brecht por Prado confirmam as análises anteriores que fizemos sobre as possíveis portas de entrada da obra teórica e dramática de Brecht no Brasil, via França e via traduções inglesas, principalmente o livro teórico de Eric Bentley e suas traduções do teatro de Brecht.

Do livro de Costa também obtêm-se informações sobre esse período de recepção de Brecht. A autora faz referência primeiro ao simpósio “Brecht no Brasil” no qual Raul Antelo revela que os modernistas como Aníbal Machado e Mário de Andrade já tinham sido leitores de Brecht, e prossegue:

Talvez a cotação zero de Brecht entre nós até o final dos anos 50 se explique melhor por nossa dependência em relação ao teatro francês, só minimizada com a transformação da Broadway em nova Meca teatral no segundo pós-guerra. Uma dependência dessa ordem implica que, para chegar até nós, o dramaturgo teria que passar primeiro pela alfândega francesa, fato que só se verifica *pra valer* com a memorável *Tournée* parisiense do Berliner Ensemble em 1956, dois anos antes da agora nada casual encenação francesa de *A alma boa de Setsuan* (Roger Planchon), assistida por nosso crítico Sábato Magaldi. A repercussão brasileira dessa entrada triunfal do teatro brechtiano na pauta cultural do Ocidente foi quase imediata. (Costa, 1996, p. 51-52. Grifos da autora)

Mais uma vez é lembrada a referência que o cenário cultural francês é para o brasileiro e sua importância como validador cultural do que deve ser trazido para o Brasil. Entretanto, essa passagem do texto de Costa traz diversas imprecisões históricas, quanto às datas e informações sobre Brecht no Brasil.

Como vimos anteriormente, o grande sucesso que Brecht e seu conjunto obtiveram na França foi em 1955 e isso foi bem divulgado no Brasil, conforme demonstra a figura 13. O que também corrige o fato de a citação de Brecht ser zero até o final dos anos 50, pois como demonstrado anteriormente nesse trabalho, há artigos tratando de Brecht desde 1948, com maior ou menor grau de profundidade e de alcance. De todo modo, Brecht já é um assunto no Brasil e até o ano de 1955 e 1956, meio da década, há um aumento exponencial desses artigos. A menos ser que a autora se refira à encenação de peças.

A análise da recepção crítica de Brecht no Brasil feito por Costa em seu livro concentra-se apenas nessa coluna de Décio de Almeida Prado, o que faz com que ela trace um quadro pessimista da crítica em relação à obra do dramaturgo alemão. Em seu argumento, Costa (1996) ressalta a falta de compreensão das teorias de Brecht dentro do CPC (centro popular de cultura). Em suas palavras:

Não é demais lembrar que isso se passava no interior daquela experiência brasileira que mais se aproximou das de Piscator, Brecht e seus companheiros na Alemanha e ocorrida alguns bons anos depois do espetáculo de Maria Della Costa; de modo que não há muito exagero em supor que a leitura conservadora, na melhor das hipóteses segundo o nível por Décio de Almeida Prado (o que de melhor estava ao nosso alcance), acabou dando os parâmetros da recepção de Brecht no Brasil. Isso não impediu, por outro lado, a adoção do repertório brechtiano, mesmo desacompanhado da necessária reflexão teórica correspondente. (COSTA, 1996. p. 43)

Os resultados dessa pesquisa, aqui demonstrados, apontam para outra direção. Como já vimos a recepção de Brecht se dava desde 1948, e de forma mais sistemática a partir de 1956 até 1958. Nesse período sem encenação da obra de Brecht há vários comentadores sobre essa obra além de Rosenfeld, que, aliás, publicou nesse período além dessas duas colunas mais específicas sobre Brecht, mais uma citação em fevereiro de 1958, ao resenhar a peça *Eles não usam black tie*, e outra coluna em que ele discute a

teoria de Brecht utilizada por Bollini na encenação de *A Rosa Tatuada* (figura 15). Todos os outros comentadores, Magaldi, Rosenfeld, Delmiro Gonçalves, Paulo Emílio Salles Gomes, só para citar alguns, e também a linha editorial do jornal *O Estado de São Paulo*, pois é ela que escolhe traduzir as colunas de Jules Kanfler, tratam especificamente da teoria de Brecht. E essas críticas são positivas, demonstrando que é cada vez maior a vontade e mesmo a necessidade de se trazer o teatro de Brecht para o Brasil.

Nessa perspectiva pessimista, Costa (1996) não cita a resenha de Delmiro Gonçalves, que, como vimos acima é totalmente favorável à encenação, chegando o crítico a adotar um tom entusiasmado para descrever sua experiência e a de todo o público que acompanhara a estreia. E toda as notícias que se seguem à estreia da peça, tanto no jornal *O Estado de São Paulo*, quanto na *Folha da Manhã*, trazem aspectos positivos, ressaltando o sucesso atingido pela encenação:

— «A Alma Boa de Se-Tchuã», de Bertolt Brecht, atual cartaz do Teatro Popular de Arte, está-se firmando no gosto do público. Tem aumentado constantemente o número de pessoas que vão aplaudir Maria Della Costa em sua interpretação da «Chen-Té de Brecht».

Inicia-se hoje, às 20 e 45, no Teatro Maria Della Costa, a temporada popular de «A alma boa de Se-Tsuan», de Bertolt Brecht, sob o patrocínio do governo do Estado e da Comissão Estadual de Teatro. Decidiu a CET auxiliar financeiramente o elenco para que maior número de espectadores possa ver a montagem que tanto êxito de crítica obteve, em virtude de sua significação cultural e artística.

O espetáculo, dirigido por Flaminio Bollini Cerri e com cenários de Tulio Costa, reúne no elenco Maria Della Costa, Sadi Cabral, Eugenio Kusnet, Benjamin Cattán, Jurema Magalhães, Oswaldo Louzada e outros.

Figura 45: Folha da Manhã, 10 de setembro de 1958. (Realce) - O Estado de São Paulo, 07 de outubro. (Realce)

Além desses exemplos na imprensa, há o resultado dessa encenação lembrada por Sandro Poloni, empresário e produtor do TMDC, em entrevista já citada: a peça ganhou todos os prêmios do teatro brasileiro. Logo em janeiro de 1959 a APCT (Associação Paulista dos Críticos Teatrais) elegeu *A Boa Alma de Se-Tsuã* o melhor espetáculo de companhia profissional, que também levou o prêmio de Melhor Cenografia com Tulio Costa. No Prêmio Governador do Estado, conferido pela Comissão Estadual de Teatro (CET), a encenação foi premiada como melhor espetáculo, melhor diretor, melhor coadjuvante masculino, Melhor Cenografia. A montagem também levou o prêmio Saci de melhor espetáculo e melhor diretor, esse prêmio era conferido pelo jornal *O Estado de São Paulo*.

Com tantos prêmios, é difícil considerar que tenha havido resistência à recepção de Brecht no Brasil. Mas, longe de querer desmerecer qualquer obra que tenha tratado do tema Brecht no Brasil, o que nos interessa é sublinhar a contribuição que o levantamento e a leitura de paratextos permite para fazer uma revisão do processo de recepção de Brecht no Brasil ao preencher lacunas e trazer à luz outros pontos de vista.

Contudo, esse sucesso de crítica não se reflete em sucesso de público, ao menos não em número necessário para que fossem cobertos os custos excessivos da montagem. Todas as dificuldades técnicas enfrentadas na montagem da peça tornaram-na mais cara do que o normal para esse tipo de espetáculo no teatro da época. A primeira reação do grupo para amenizar o problema dos custos foi aumentar o preço do ingresso, como relatado por Sábato Magaldi no jornal *O Estado* em 6 de setembro. Como essa medida impedisse o maior acesso ao público, a companhia contou com uma subvenção da CET para que fosse aberta uma temporada popular, como vimos nas figuras 26 e 45. Essa subvenção possibilitou que a aventura da primeira encenação de Brecht não fosse um fracasso.

Esse panorama desenha-se no ano em que a Comissão Estadual de Teatro pôs em prática o primeiro plano objetivo de amparo à atividade cênica, como ninguém de boa-fé poderá contestar. Os benefícios de sua ação são incontáveis e graças à sua política inclutivas puderam manter-se. É fora de dúvida, porém, que muito há a fazer no campo do patrocínio governamental ao teatro.

Entre os aspectos positivos da aplicação do Plano de Estimulo conta-se, de imediato, a quantia distribuída — 5 milhões de cruzeiros — superior ao que têm gasto o governo federal e o municipal. Esse dinheiro não beneficiou indiscriminadamente as companhias, mas teve por finalidade sobretudo o pagamento de serviços culturais. No item relativo à compra de espetáculos, vendidos os ingressos a preços populares, várias das melhores montagens do ano puderam atingir uma plateia maior. O exemplo mais convincente de uma política popular e cultural foi a sustentação de "A alma boa de Se-Tsuan" em cartaz. Não obstante a acolhida da crítica e, posteriormente, a do público do Rio de Janeiro, os espectadores paulistas não prestigiaram a contento a peça de Brecht. Durante um mês, concedendo ao Teatro Popular de Arte a subvenção de 400 mil cruzeiros (em duas semanas iniciais e depois na Quinzena Teatral), a CET permitiu que o espetáculo acabasse por se impor. No terreno da cultura, ainda, incentivando a formação da dramaturgia brasileira, auxiliou-se com 100 mil e 80 mil cruzeiros, respectivamente, a montagem de "Sexy", de Vicente Catalano, e "Chapetuba Futebol Clube", de Oduvaldo Vianna Filho, cuja estréia pela Cia. Nydia Licia-Sergio Cardoso e pelo Teatro de Arena só deve dar-se no início do ano vindouro, em virtude dos problemas de programação.

Figura 47: O Estado de São Paulo, 20 de dezembro de 1958. (Realce)

O sucesso da encenação conta com muitos aspectos para a análise. Um deles, centro desta pesquisa, é o sucesso de se traduzir para os palcos brasileiros o “autêntico” Brecht alemão, com suas teorias e texto poético. Afinal com essa tradução autêntica, ou seja, “fiel” ao texto de partida e contanto com a aura estabelecida pelos comentadores do período anterior, garante-se a presença de Brecht no Brasil. E se as dificuldades técnicas e financeiras são aqui lembradas, isso é porque nos anos subsequentes há uma considerável retração no assunto Brecht no Brasil.

No ano seguinte à encenação, 1959, nenhuma peça de Brecht é encenada por profissionais. Mas o assunto Brecht não diminui tanto na imprensa: são 71 artigos nos dois jornais pesquisados versando de alguma forma sobre o dramaturgo e sua obra. Quer dizer, apesar de não acontecer uma montagem nova, o assunto Brecht continua presente. Depois desse ano sabático, logo há uma outra grande montagem profissional de Brecht no Brasil.

Capítulo IV – O Estabelecimento da obra de Brecht no Brasil

4.1 Quadro 1 – A continuação e disseminação da tradução de Brecht.

Já em 1960 é anunciado no jornal *O Estado de São Paulo* que o grupo Novo Teatro apresentaria no dia 27, ou 31 de maio, no grande auditório do Teatro Cultura Artística, a peça *Mãe Coragem*, com direção de Alberto D'Aversa e tradução de Daniel Rocha. O jornal *A Folha de São Paulo*, em 9 de março de 1960, já tinha anunciado a estreia da peça para o dia 17 de maio.

Essa montagem dá um novo impulso ao tema Brecht no Brasil. No dia 13 de março daquele ano, *A Folha de São Paulo* publica uma matéria extensa sobre a montagem. O diretor Alberto D'Aversa é um italiano que se formara na Academia de Arte Dramática de Roma e estava na Argentina desde 1952, onde já havia montado *Mãe Coragem* em 1954 e começara a ensaiar *Galileu Galilei*. Ele chega ao Brasil em 1957 para lecionar na Escola de Artes Dramáticas e logo começa a fazer parte da cena teatral de São Paulo.

Mais uma vez Brecht chega ao Brasil através de um diretor europeu e conta com o filtro da Escola de Artes Dramáticas. No ano de 1960, essa montagem, que segundo reportagem da *Folha de São Paulo* de 13 de março, causa grande impacto na cena teatral. Novamente os grandes jornais de São Paulo trazem várias reportagens e críticas sobre a montagem, bem como críticas à obra do dramaturgo alemão em geral. Há inclusive debates públicos no Teatro de Arena para se discutir a obra de Brecht, geralmente conduzidos por Alberto D'Aversa.

No dia 23 de julho do mesmo ano, *O Estado de São Paulo* publica um artigo dizendo que o Pequeno Teatro de Comédia anunciara para o próximo ano a apresentação de *A ópera dos três centavos*, com direção de Antunes Filho, que se emocionara durante uma viagem à Europa com as apresentações do *Berliner Ensemble* no Festival Internacional de Paris.

Em 1960, portanto, parece que o impulso fundamental para a inserção da obra de Brecht no Brasil já havia sido dado. Grupos de teatro começam a montar suas obras, como a peça didática *Aquele que diz sim*, montada naquele ano em São Paulo pela Orquestra

Sinfônica Juvenil da Fundação Armando. Em Salvador, o grupo A Barca monta *A ópera dos Três Tostões* no teatro Castro Alves, outra produção de grande fôlego, que mais tarde sairia em excursão e chegaria ao Rio de Janeiro e São Paulo em 1961, com direção de Martim Gonçalves.

Esse momento de várias montagens de peças de Brecht tem a ver primeiro com o momento político do país⁴³ e com um novo tempo e um novo espírito no teatro brasileiro, que começara no final da década de 1950. Muitos críticos teatrais reconhecem a peça *Eles não usam Black Tie* como o marco de um teatro mais politizado e preocupado em encontrar uma maneira brasileira de atuar e de encenar; como o marco, enfim, da busca por um teatro brasileiro.

Costa (1996) descreve em detalhes o acontecimento que marca a mudança do cenário teatral brasileiro. A peça de Gianfrancesco Guarnieri (1938-2006) foi montada quando o grupo imaginava que ia fechar as portas devido a problemas financeiros. Contudo, ela obteve grande êxito de público e de crítica e transformou o grupo em uma referência na história do teatro brasileiro. De acordo com Costa (1996)

O Arena saiu completamente renovado daquela crise e em sua renovação mudou também a história do teatro brasileiro. Estreando no dia 22 de fevereiro de 1958, só em São Paulo o espetáculo *Eles não usam black tie* ficou mais de um ano em cartaz e, segundo a crítica e o próprio pessoal do Arena, abriu as portas do teatro brasileiro ao dramaturgo nacional. (p. 21)

Essa referida mudança no teatro brasileiro também tem a ver com o momento histórico: Grande parte das companhias teatrais se decide por fazer teatro político, de engajamento. Roberto Schwarcz, no prefácio que faz ao livro de Costa, afirma:

A encenação de *Eles não usam black-tie*, em 1958, cujo êxito inesperado abria um período, forma o ponto de partida do livro. Em sequência rápida e encadeada, São Paulo e Rio veriam mudar os assuntos, a dramaturgia, a plateia, a forma da empresa teatral e a própria ligação da cultura com a hegemonia de classe. Pela primeira vez no teatro brasileiro a greve operária e as suas questões políticas e

⁴³ O país vive um momento de definição de seu sistema político e se desenha claramente uma oposição entre direita e esquerda. Cf. Skidmore, T. E. **Brasil de Getúlio a Castelo**. Trad. Berilo Vargas. Cia das Letras, 2010.

morais figuravam no centro de uma peça. No ambiente jovem do Arena, próximo ainda das lutas estudantis, o novo tema refletia a subida do movimento popular, que modificava o debate cultural ao lhe levar as suas preocupações. Por seu lado, o público que manteve o espetáculo em cartaz durante mais de um ano também era diferente, anunciando a radicalização da próxima fase: uma plateia mais moça, politizada e informal, com birra das elites e ligada às reivindicações sociais de que o teatro anterior não se preocupava (In: COSTA, 1996, p. 12).

Costa lembra também que não foi necessariamente essa peça que abriu as portas do teatro nacional ao dramaturgo nacional, pois o mesmo já contava com grandes nomes de sucesso nos palcos. Basta lembrar aqui de Jorge Andrade e de outro grande marco da dramaturgia nacional, Nelson Rodrigues, que anos antes causara grande impacto no cenário teatral brasileiro com *Vestido de Noiva*.

Contudo, essa nova configuração de peça teatral de cunho político, ou pelo menos mais politizado, cria a necessidade de autores que escrevam sobre esse tema e mais, como ainda lembra Costa (1996):

Aqui interessa destacar o aspecto político, central, dessa peça à luz da história da dramaturgia que ela pressupõe. A escolha programática dos que não usam *black-tie* por Guarnieri para assunto, na situação imaginada (diante de uma greve e, portanto, ativamente às voltas com a luta de classes), colocou-o diante do maior problema da dramaturgia do século XX: os dos instrumentos teatrais com que trabalhar. Sem nos esquecermos de que se trata de um jovem estreante escrevendo sua peça numa longínqua periferia, não podemos fazer de conta que o seu problema é absolutamente original. A história do teatro europeu, desde que surgiram os dramaturgos naturalistas e pelo menos até o início dos anos 30 deste século [século XX], desenvolveu-se em torno desse mesmo problema. Depois que a forma do drama burguês entrou em crise, foram justamente os dramaturgos inspirados, como Guarnieri, nos problemas e lutas dos que não usam *black-tie* os maiores interessados na experimentação e o desenvolvimento de um repertório técnico apto a encenar os assuntos que comprovadamente não cabiam no drama burguês (p. 22).

Nesse sentido o teatro brasileiro tem um novo desafio, que é abordar um tema que também é novidade para os palcos brasileiros e suplantará uma grande dificuldade técnica, de instrumentos teatrais. Estabelecido esse novo paradigma, são necessários textos e ideias inovadoras para esse teatro, e os autores e encenadores brasileiros encontram em Brecht um norte para guiar essa nova fase.

De fato, a própria peça *Eles não usam black-tie* pode ser fruto já da influência de Brecht no teatro brasileiro. Costa (1996), no entanto, pensa ser essa hipótese pouco provável

É bastante provável que ele [Guarnieri] nunca tivesse entrado em contato com a obra brechtiana, pois, salvo duas montagens amadoras em São Paulo, não se pode dizer que até a encenação de *Eles não usam black-tie* Brecht fosse uma presença no Brasil. Aliás, sua obra teatral só aportou profissionalmente a estas plagas em agosto de 1958 numa produção de Maria Della Costa; portanto, se não conhecia o teatro épico em sua versão mais acabada, Guarnieri não estava sozinho. Mesmo havendo registros públicos do interesse mais ou menos sistemático de algumas pessoas desde pelo menos 1955, sobretudo de críticos como Sábato Magaldi, Paulo Mendonça e Anatol Rosenfeld, até o espetáculo do Teatro Popular de Arte pode-se dizer que Brecht era um ilustre desconhecido entre nós, ou no máximo, assunto dos especialistas (p. 23).

Contudo, José Renato, o diretor da peça, é um dos fundadores do Teatro de Arena. Ele fez parte do elenco da peça *A exceção e a regra* encenada na EAD em 1951 e dirigida por Alfredo Mesquita. Fazia parte do elenco Eugênio Kusnet, que no mesmo ano encenaria *A boa alma de Setsuan*, depois de ter estudado na Europa o sistema de Brecht⁴⁴.

Como Costa chama a atenção, e antes dela Bader, Brecht era naquele tempo assunto de especialistas. Dentre os quais se encontravam atores e estudantes de teatro. Por isso podemos dizer que Guarnieri era um desses especialistas e sua peça de estreia, que dá um novo rumo ao teatro brasileiro, tem influência das ideias e do teatro de Brecht.

Em 1960 ainda há, portanto, um seleto grupo de especialistas que lidam com Brecht. Somente em 1961 um brasileiro se aventura a dirigir uma peça de Brecht. Como vimos trata-se de José Renato do Teatro de Arena, que também dirigiu *Eles não usam black tie* e participou da montagem de *A Exceção e a Regra* em 1951. José Renato parece ser o brasileiro com mais prática em Brecht.

A encenação de 1960 de *Mãe Coragem* é o segundo momento de encenação de Brecht no Brasil. Assim, a recepção crítica dessa obra pode revelar se os mesmos parâmetros que foram estabelecidos entre 1948 e 1958 são válidos para a crítica brasileira dessa época para esse tipo de teatro.

⁴⁴ Cf. Rizzo (2001).

Para contextualizar a cena teatral de São Paulo, nessa época havia quatro companhias teatrais de elenco estável em São Paulo: o Teatro Popular de Arte (Maria Della Costa), Teatro de Arena, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e a Cia Nydia Lícia. A peça a ser montada por Alberto D'Aversa seria encenada por um novo grupo chamado Novo Teatro. Já em janeiro de 1960 é anunciado que o diretor está montando o elenco da peça:

Figura 46: O Estado de São Paulo, 29 de janeiro de 1960. (Realce)

No total, em 1960, há 31 notícias relacionadas a essa montagem de um total de 123 referências ao nome do dramaturgo. Como havia acontecido em 1958, a montagem da peça de Brecht alavanca o número de referências, sendo que a maioria delas não tem ligação com a peça. Seja como for, o assunto Brecht é trazido para o cotidiano da vida cultural.

Em 11 de fevereiro já é anunciado o início dos ensaios da peça, com Lélia Abramo interpretando o papel principal. Em 25 de fevereiro é publicada a notícia de que Sergio Viotti fará teste para integrar o elenco da peça. Importante notar aqui que esse tipo de notícia, como um epitexto, já é uma divulgação da peça, assim como a próxima notícia de 5 de março, prevendo a estreia para 17 de maio e anunciando um coquetel para público e imprensa no dia 9 de abril.

Essa notícia do dia 5 de março ainda traz a observação de que o grupo dirigido por Alberto D'Aversa é novo (talvez daí seu nome: Novo Teatro). Esse grupo,

empresariado por Ruth Escobar, viria a se instalar mais tarde no Teatro Ruth Escobar, mas até o momento da publicação dessa notícia o teatro ainda não havia ficado pronto. Por essa razão, o grupo ensaia no espaço do Teatro de Arena.

Na sequência, é publicada no dia 16 de março a notícia de que o diretor da peça, o professor da EAD Alberto D'Aversa, está proferindo várias conferências abertas ao público sobre Brecht, versando sobre diferentes tópicos: naquele dia ele falaria sobre a teoria de Brecht e no dia seguinte sobre as experiências do dramaturgo. No dia 22 de março a *Folha de São Paulo* traz notícia similar sobre as conferências de D'Aversa, além de leituras de trechos de *Mãe Coragem*. Claramente toda essa estratégia serve para familiarizar o público com o tema, mas serve também como propaganda. As próximas notícias de 25 de março, 7 de maio, 8 de maio e 27 de maio tem o mesmo propósito de divulgar a peça e de reafirmar que ela será apresentada no Teatro Cultura Artística.

A estreia da peça está marcada para o dia 31 de maio daquele ano, preparando o público para a encenação. No dia 29 de maio *O Estado de São Paulo* traz uma coluna crítica com um título que nos interessa nesta pesquisa: “ ‘Mãe Coragem’ para tornar Brecht um autor cotidiano”. Trata-se de uma entrevista com o diretor do espetáculo Alberto D'Aversa. Infelizmente a resolução da imagem quase não permite a leitura. Do foi possível compreender, o diretor, em concordância com a empresária do grupo, Ruth Escobar, pretende montar várias peças de Brecht, como ele anuncia. O diretor fala sobre a estética de Brecht, diz que tinha vontade de seguir todos os preceitos do autor, mas que os atores brasileiros, segundo ele, não têm uma formação clássica, o que impossibilitaria o projeto. Apesar disso, afirma que foi possível manter o efeito de distanciamento e também a música de Paul Dessau, a despeito da falta de formação musical dos atores, que quando necessário, tiveram também de recorrer à declamação.

[Figura 47: O Estado de São Paulo, 29 de maio de 1960. \(Realce\)](#)

publicitário pode ser bem notado nas publicidades da peça divulgadas nos jornais daquele ano, por exemplo a publicidade paga divulgada no dia primeiro de maio, criando a expectativa sobre a peça que ainda não fora montada em uma seção onde normalmente se anunciam as peças já em cartaz. E o texto apresenta a peça como um serviço prestado à comunidade ao dizer que o povo de São Paulo aguarda com ansiedade o maior espetáculo do ano:

Figura 49: O Estado de São Paulo, 01 de maio de 1960

No dia 17 de junho é noticiado no *Estado* que a CET havia decidido auxiliar a montagem de *Mãe Coragem* assim como fizera com a montagem do Teatro Maria Della Costa. Apesar de não termos dados sobre a inflação daquele período, a ajuda é um pouco superior àquela oferecida à *Boa Alma*, que conseguira um subsídio de 250.000 cruzeiros. A montagem de D'Aversa leva um subsídio de 300.000 cruzeiros, 100.000 pela CET e 200.000 por ação direta do governador Carvalho Pinto, que confere a verba via Conselho Estadual de Cultura.

Entretanto, as similaridades com a recepção de *A Boa Alma* param por aí. A reprovação da imprensa à encenação feita por D'Aversa deu-se pelo ostracismo a que a peça foi relegada. Não há sequer uma única crítica à encenação. No dia 26 de junho, Bruna Becherucci publica uma resenha no *Estado de São Paulo*, mas não sobre a encenação, e sim sobre o texto apenas.

A reprovação à peça talvez possa ser explicada pelo comentário que Sábato Magaldi escreve em sua coluna no *Estado* no dia 31 de dezembro com o propósito de fazer um balanço da cena teatral daquele ano. O crítico de teatro faz um levantamento dos grupos e companhias mais importantes e mesmo de alguns grupos iniciantes como o Teatro Oficina, mas em momento algum cita o Novo Teatro.

Essa radical mudança no panorama do teatro devia deixar-nos satisfeitos, pois muitas conquistas coincidem com as idéias que vimos defendendo nesta secção. Não vamos esconder, entretanto, uma insofreável inquietude, e mesmo um real descontentamento em face dos resultados praticos das novas tendências. Talvez por causa da leitura contumaz, em certa época, da obra de Brecht, chegamos àquela saturação em que não aguentamos mais ver seu nome citado, com ou sem proposito. E quando, então, nos espetáculos ditos brechtianos, os interpretes vêm ao proscenio para dirigir-se arbitrariamente ao espectador! Nem o consolo de imaginar que os ossos do dramaturgo tremem na sepultura nos poupa o desagrado das cenas.

Figura 50: O Estado de São Paulo, 31 de dezembro de 1960. (Realce)

A radical mudança a que se refere o crítico é o advento de várias companhias teatrais, que estão em cartaz com peças de autores brasileiros, inclusive o TBC, casa conhecida por apresentações de textos estrangeiros clássicos. Nesse ano houve apenas um espetáculo com texto de Brecht, no qual o próprio diretor admitiu que os atores não conseguiram dominar a técnica de representação de Brecht.

Em termos de autenticidade, a encenação do Novo Teatro não foi aprovada. Magaldi faz mesmo uma crítica dedicada a um grupo amador, o Grupo da Escola de Teatro da Universidade da Bahia, na qual ele confere autenticidade ao texto de Brecht, mas faz ressalvas ao desempenho dos atores, que ainda são estudantes. A autenticidade da encenação do teatro Universitário acontece através do constante trabalho de formação musical e teórica do grupo, de acordo com Magaldi, inclusive com a participação de atores já profissionais, como Eugênio Kusnet.

Magaldi explica todo o enredo da peça e a crítica à encenação de fato é resumida nessa passagem:

A multiplicação de intenções do texto, que é produto de um País saturado no primeiro pós-guerra, exigiria um elenco de maior experiência e afeito ao canto — o que não existe entre nós. O despreparo dos nossos conjuntos para uma façanha dessa natureza situa em plano de igualdade com eles a Escola da Bahia, que tem apenas a vantagem de não sofrer restrições comerciais. Martin Gonçalves convidou para participarem do elenco alguns elementos do profissionalismo, o que pareceria estranhável, à primeira vista. Estamos convencidos, porém, da justeza da medida. A produção da *Ópera* já é de um grupo semiprofissional, que terá continuidade em seu trabalho. Dois outros fatores justificam o reforço do desempenho: a possibilidade de contracenarem os alunos com elementos de mérito comprovado, possibilitando-lhes maior segurança, sobretudo numa cidade que não dispõe de temporadas regulares, as quais permitem o estudo comparativo e o exercício crítico (esse argumento é discutível, no caso das escolas do Rio e de São Paulo, apesar de nos parecer recomendável, desde cedo, o convívio cênico de estudantes e profissionais); e a necessidade de oferecer à platéia um espetáculo que não seja apenas escolar ou amador, dada a ausência de companhias estáveis. A Escola de Teatro da Bahia tem uma missão árdua e de maior significado cultural: a moldagem de um público nascente, que poderia desinteressar-se da arte cênica, se lhe fossem mostradas continuamente encenações falhas e insípidas. A *Ópera* de três testões é espetáculo para atrair qualquer audiência.

Maria Fernanda e Eugênio Kusnet naturalmente se distinguem no conjunto. Ela, talvez a única atriz brasileira em condições de interpretar Jenny, suplementando a falta de alcance vocal com uma expressividade convincente. Kusnet, pela autoridade cênica, enriquecendo o desempenho com um acento mordaz e uma voz poderosa, de beleza até agora insuspeitada. Seu Peachum contém o desdobramento brechtiano, de extraordinário efeito para ressaltar o humor do texto. Geraldo Del Rey, apesar da aparência algo jovem para o papel de Mac Navalha, surpreende pela desenvoltura cênica e pela largueza na visão da personagem. Esse é um ator a quem está reservada uma boa carreira profissional. Suzette Pelaracci, cantora de ópera, às vezes se deixa levar pelo estilo do gênero, mas na maioria das cenas se ajusta à concepção teatral do espetáculo. Num plano menos completo estão Sonia dos Humilões, Cecília Raballo e João Gama, intérpretes respectivamente de Polly, Lucy e Brown. Falta-lhes ainda domínio para as cenas mais exigentes. Outras silhuetas, no bando de Mac ou de Peachum, foram desenhadas com espírito. O que o encenador conseguiu, não obstante os desníveis inevitáveis, foi empostar o espetáculo com uma real coerência e uma linha unificadora, em que o vigor contundente da obra ressalta da ironia brincalhona. No amplo palco do Teatro Castro Alves, que conteve ainda uma arquibancada para 400 pessoas, o emprego do cenário simultâneo, de inspiração medieval, além de adequado à poética antiaristotélica do dramaturgo, facilitou muito a fluência do espetáculo. O regente alemão Johannes Hoemberg soube tirar da orquestra os difíceis efeitos da música de Kurt Weill, bebida em tantas fontes, e sem sobrepor-se ao texto.

A Escola de Teatro da Universidade da Bahia divulga que, no ano próximo, terá o seu primeiro contacto com as platéias do Rio e de São Paulo. Será essa a oportunidade para vermos como uma obra bem orientada e profunda, lutando contra numerosos fatores adversos, acaba por tornar-se vitoriosa e enriquecer a paisagem artística do País.

Figura 51: O Estado de São Paulo, 10 de dezembro de 1960. (Realce)

Nesse texto Sábato Magaldi chama a atenção mais uma vez para a falta de atores preparados para atuarem em textos de Bertolt Brecht. Em sua opinião, o despreparo das companhias brasileiras é tanto que melhor é um grupo universitário interpretá-lo, pois não sofrem de restrições orçamentárias e tem apoio teórico e material da universidade.

A interpretação do texto de Brecht em toda sua integridade, quer dizer, sua teoria, canções, cenário, trabalho de atores, canções, música, o todo esse conjunto é uma encenação aceitável de Brecht. É essa missão que Magaldi considera ser a da Escola de Teatro da Bahia, que deve cativar um público em formação em Salvador, uma missão que não pode ser cumprida com uma encenação falha.

Essa é a cena de recepção que encontramos no primeiro período de contato da obra de Brecht com o Brasil. Uma cena que permanece dominante por um longo período. Em nossa pesquisa essa fase de “tradução fiel ao dramaturgo alemão” se inicia em 1948 e somente sofre uma modificação em 1967, sem grandes alterações no percurso.

Continuando a retrair a linha histórica da recepção de Brecht, em 1961 José Renato dirige *Os Fuzis da Senhora Carrar* no Rio de Janeiro com o grupo Teatro da Praça. Nesse ano essa é a única montagem de Brecht no Brasil, e tem grande impacto na imprensa. Apesar de ser montada no Rio de Janeiro os jornais paulistas publicam várias notícias sobre a peça.

O sucesso da peça dirigida por José Renato é trazido a São Paulo no ano seguinte, sendo montada e apresentada pelo grupo Teatro de Arena. Nesse mesmo ano, em 1962, há outra montagem de *Os Fuzis da Senhora Carrar* dirigida por João Augusto e encenada pela Sociedade Baiana do Teatro dos Novos em Salvador no Teatro Vila Velha, que no mesmo ano ainda encena também *Cabeças Redondas e Cabeças Pontudas*.

Além dessas três montagens, mais um grupo profissional encena Brecht nesse mesmo ano: é o grupo Nydia Lícia com a montagem de *As Visões de Simone Machard*, dirigida por José Felipe no teatro Bela Vista. É a primeira vez que mais de uma companhia de teatro profissional monta Brecht ao mesmo tempo no Brasil: nesse caso são três companhias com quatro montagens. Para nós, trata-se aqui do estabelecimento da obra de Brecht no teatro brasileiro.

No ano de 1963 é anunciada a montagem de *Um Homem é Um Homem* pelo grupo Teatro Oficina em São Paulo com direção de Luiz Fernando Maciel. Também é anunciada a montagem de *Círculo de Giz Caucasiano* pelo Teatro Nacional de Comédia no Rio de Janeiro com direção de José Renato e tradução de Manuel Bandeira. Também no Rio de Janeiro se anuncia que Paulo José dirigiria *Homem por Homem* com uma parte do grupo Teatro de Arena que ficaria na cidade enquanto grande parte do grupo viajaria para Curitiba e Porto Alegre com a peça *A Mandrágora*, de Maquiavel. Ainda nesse mesmo ano, o grupo Decisão decide montar *Terror e Miséria no Terceiro Reich*, com tradução de Gert Meyer e direção de Antônio Abujamra. Mais tarde, ainda em 1963, o Grupo Decisão leva ao palco do teatro João Caetano mais uma vez *Os Fuzis da Senhora Carrar*, com direção de Antonio Ghigonetto. Essa mesma peça também é montada em Belo Horizonte com direção de Jonas Bloch.

Teatro

A encenação da peça de Brecht

Depois de termos censurado algumas vezes Antonio Abujamra por "brechtianizar" textos que nenhuma afinidade apresentavam com o teatro épico — "Raízes", por exemplo — seria um tanto paradoxal que víssemos agora incriminá-lo pelo motivo contrário, por não ser suficientemente brechtiano na interpretação de uma peça de Brecht. Pôde ser essa — tal os caprichos da crítica! — o principal reparo que faremos à sua encenação de "Terror e miséria do III Reich".

Mas vamos circunscrever melhor o nosso alvo. Não nos parece mal que a direção dos atores não se tenha deixado impressionar em demasia pelo chamado efeito de distanciamento: esta teoria, como as outras que compõem o teatro épico, indica, antes de mais nada, um caminho a seguir, não sendo obrigatório que a consideremos ao pé da letra. Também não nos parece absurdo que o dramaturgo alemão sempre tomou com os autores que se serviu, que o encenador tenha julgado necessário escrever ele mesmo um comentário marginal ao texto, dando como início e fim à peça, estabelecendo um elo entre os quadros, unificando-os, menos por uma conexão lógica e metódica do que pela criação de uma atmosfera emocional que se mantém a mesma do princípio à fim.

Neste ponto, neste emocional, é que o carro começa a pegar. Não que tenhamos alguma coisa contra a emoção na obra de arte — Brecht é que tem. A sua inteligência, friamente racional (até que ponto as suas teorias estéticas seriam uma racionalização, uma cobertura dada pelo juízo crítico à sensibilidade?) não deixava impressionar, empolgar, seduzir, convencer pelo sentimento, tarefa que lhe parecia subalterna, artisticamente desprezível, e que ele deixava de bom grado ao teatro burguês. O seu fim era outro: provar, demonstrar, despertar a inteligência do espectador, empregando se possível uma linguagem tão exata quanto à da ciência. Reclamam-se, por exemplo, os diferenciares que integram "Terror e miséria do III Reich": nenhuma exploração sentimental, nenhum deslize, nenhuma demagogia afetiva ou artística. Ora, o texto de Abujamra, se não estamos enganados, visa precisamente o oposto: exaltar, instituir uma comunhão poética com o público. O emprego da música é elucidativo: ela é poeta, no espetáculo do Teatro Leopoldo Froes, a serviço da poezia política direta, tendo como missão transmitir uma mensagem específica e simples: é necessário preservar a paz a qualquer custo. Ora, as canções de Brecht, inclusive quanto à música, têm uma função paradoxal, de quebrar a emoção e chamar-nos de volta às realidades duras e desagradáveis. Brecht também prega, mas à sua maneira, através da ironia.

Poderíamos ir ainda mais longe e concluir que a própria mensagem, o próprio pacifismo do texto escrito por Antonio Abujamra, baseia-se sobre um equívoco, uma interpretação superficial da peça. Não há dúvida que esta se refere mais de uma vez com horror à guerra da Espanha e à próxima guerra mundial que já começava então a se desenhar com nitidez nos céus da Europa. É preciso, no entanto, considerar os fatos historicamente. O que Brecht fulmina não é a guerra, mas uma determinada guerra, a guerra de Hitler, vista do lado da Alemanha. Se encarnasse a luta pelo lado oposto, a conclusão seria certamente belicista: basta ler, para ter certeza disso, "Os furiosos de Carrar", escrita na mesma época e com o fito de incentivar a guerra contra Franco. No fundo as duas peças, por vias diversas, chegam à mesma con-

clusão, contra o neutralismo. Tanto a ara Carrar como os rebeldes diabos de "Terror e miséria do III Reich" gostariam de escapar à necessidade de opção, de não ser importunados pela história. Mas esse ideal não é só moralmente condenável, é politicamente impossível. Quando o padre lembra à ara Carrar que o mandamento católico diz "Não matarás", responde o operário: "Certamente. A questão apenas é saber se já não somos combatentes. Por exemplo: um homem está ao ponto de ser morto e quer se defender, se nos o seguramos, dizendo: não matarás, de forma que o possam sangrar como um frango, talvez já estejam participando de algum teste, de uma certa maneira". Partir daí, da ameaça nazista, e chegar à defesa do pacifismo em nome do pacifismo pelo pacifismo, sem quaisquer especificações, parece-nos que é compreender pelo avesso o que Brecht realmente quis dizer.

É fácil, aliás, compreender o erro de Abujamra: o pacifismo é a mais fácil e sedutora tese política do momento, a única sobre a qual todos — ou quase todos — estão de acordo, desde os russos até os norte-americanos. Mas essa própria unanimidade tem qualquer coisa de ambíguo, de mal definido. O pacifismo, ou bem é uma doutrina moral, à maneira hindu, significando a descrença na eficácia dos processos políticos a longo prazo, ou é uma simples tática, que se pode afirmar, ou rejeitar conforme sopram os ventos. Tanto num caso como no outro não temos o direito de atribuí-lo a Brecht, que, sendo um artista "engagé", um dos mais consistentemente empenhados do nosso tempo, jamais submete o seu teatro aos "dogmas" ou às palavras de ordem partidárias.

Quanto ao espetáculo, refletindo as qualidades e os defeitos habituais de Abujamra, uma certa audácia na concepção geral do espetáculo, comprometida por uma direção de ator que até agora se tem mostrado sempre deficiente (Glaucos Rocha é a única que se destaca, embora sem ir tão longe quanto permite o seu talento. Os outros, em grande parte egresados da Escola de Arte Dramática, formam uma argamassa indistinta, da qual emergem, em uma ou outra cena, as interpretações de Sérgio Lambertini — o mais uniforme de todos — Antonio Ghigoneto, Cecilia Carneiro, Emilio Di Biasi, Ivonete Vieira e Ricardo de Lucca.

Antonio Abujamra é uma voz que já se vai incorporando em definitivo ao teatro paulista. Pelas ambições que tem, pelo repertório que monta, é um homem de teatro com o qual se tem prazer em dialogar, ainda que seja, como é o nosso caso, para quase sempre discordar.

Figura 52: O Estado de São Paulo, 19 de junho de 1963. (Realce)

Por conta da encenação de Abujamra, são publicadas no *Estado de São Paulo* algumas críticas sobre a peça *Terror e Miséria no III Reich*. No dia 16 de junho de 1963,

o jornal traz uma resenha especificamente sobre o texto do dramaturgo alemão. Aliás, o assunto da coluna não é bem o texto, mas o tema e como o enredo da peça é construído por Brecht. Não há, contudo, nenhuma referência ao tradutor. No dia 19 de junho outra matéria (figura 52) trata especificamente da encenação da peça, mais especificamente da direção de Abujamra, que é criticado por não ter sido “brechtiano” no trato da peça. A coluna traz a presença de Brecht, dessa vez como crítico de teatro, que, segundo o texto, criticaria a encenação de Abujamra se estivesse presente à encenação

Nenhuma dessas colunas é assinada. Contudo como já dissemos anteriormente, a seção de teatro do jornal *O Estado de São Paulo* ficou a cargo de Décio de Almeida Prado, que a partir de 1956 se torna o editor do suplemento literário da publicação⁴⁶.

No dia 21 de junho saem mais dois textos sem assinatura sobre a peça: um texto informativo, com informações básicas sobre a peça na página 34, e um texto mais longo, inclusive com fotos, infelizmente não visíveis na edição online do acervo, que traz apreciações mais aprofundadas sobre a peça. Em uma espécie de *hype*, surgem várias matérias apresentando a peça e trazendo a palavra dos encenadores. Destacamos aqui uma pequena citação da matéria mais longa do dia 21:

Não sendo possível apresentar num só espetáculo as 24 peças que compõem “Terror e Miséria no III Reich”, Abujamra escolheu as seguintes: “Físicos”, “Bombardeamento de Almeria”, “Os Padeiros”, “Auxílio de Inverno”, “Admoestação”, “O camponês alimenta sua porca”, “Os soldados do pântano”, “Colocação de mão-de-obra”, “A judia”, “O sermão da montanha”, “União”, “O plebiscito”, “O delator”, e “Programa Operário”.

Essa citação nos faz lembrar que o teatro brasileiro ainda enfrenta dificuldades técnicas para levar aos palcos as peças do dramaturgo alemão. É nesse ano também que José Renato dirige o *Círculo de Giz Caucásiano*, encenação que na entrevista acima citada lembra da dificuldade que os encenadores brasileiros enfrentaram e enfrentam ao trabalharem com as peças do escritor alemão.

⁴⁶ Informações disponíveis no site do Itaú Cultural no link: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=728. Consulta realizada no dia 24 de abril de 2013.

A propósito da encenação de José Renato, o jornal *O Estado de São Paulo* traz na edição do dia 26 de julho uma matéria com especificações técnicas da montagem que ocorreria em agosto no Rio de Janeiro. A nota traz a informação de que a peça contaria com 26 atores, que interpretariam as 64 personagens da peça de Brecht.

O trabalho de divulgação de *O Círculo* começa a ser feito através dos jornais por José Renato no dia 2 de julho, quando o jornal *O Estado de São Paulo* traz na página 16 a notícia de que José Renato veio a São Paulo e informou o jornal que a peça estrearia no Rio de Janeiro no dia 19 daquele mês, o que sabemos que não aconteceu.

Em 2 de agosto daquele ano, sai uma nota no jornal *O Estado* que o grupo Decisão sairia em excursão para o Rio Grande do Sul e só voltaria a São Paulo em outubro. Contudo, no dia 18 de julho sai no mesmo jornal uma nota de publicidade na página 122 na seção de classificados, segundo o qual o mesmo grupo traria a cartaz no Teatro João Caetano *Os Fuzis da Senhora Carrar* no dia 29 de agosto.

Em 1964 é dirigida por José Renato a *Ópera dos Três Vinténs* na estreia do teatro Gil Vicente, conforme lemos em nota publicada no *Estado* no dia 26 de novembro. Trata-se da única peça de Brecht montada no Brasil no ano de 1964, com direção de José Renato. O jornal *A Folha de São Paulo* publica 27 artigos tratando ou citando Brecht em 1964. Contudo, nenhum artigo trata da obra de Brecht detidamente.

Contrariando a tendência do aumento de interesse pela obra de Brecht, tendência que se vinha confirmando desde 1958, no ano de 1964 não há outra encenação a não ser essa peça em dezembro. É possível relacionar essa ausência ao momento político do país. É em abril desse ano que acontece no Brasil um golpe de estado comandado pelos militares, e é possível especular que o teatro brasileiro, naquele momento, ainda não sabia como reagir.

O ano de 1965 começa trazendo notícias sobre a encenação de *A Ópera dos Três Vinténs* no Teatro Gil Vicente, como podemos verificar na página 36 da edição de 1 de janeiro no *Estado de São Paulo*. No dia 20 de janeiro de 1965, *A Folha* traz a notícia de que o público estava comparecendo em bom número ao teatro para assistir à *Ópera*. Contudo, o mesmo jornal traz no dia 2 de fevereiro, na página 36 do caderno Ilustrada, uma nota escrita por Paulo Mendonça, que acabara de assumir a crítica teatral da *Folha*, comentando que a peça saíra de cartaz exatamente por falta de público, já que a produção

era muito cara. Trata-se do mesmo problema enfrentado pelas encenações de Brecht desde *A boa alma* de 1958: com produções caras, é necessário muito público, ou subsídios, ou ingressos mais caros para que se pague a peça.

Mas as notícias são um pouco desencontradas, porque no dia 20 de fevereiro *O Estado* traz a notícia de que o grupo de teatro Ruth Escobar estava se apresentando em Porto Alegre. Devido ao grande êxito, o grupo recebera um convite para continuar com a montagem na capital gaúcha e como então negociações para que a peça também fosse levada ao Rio de Janeiro, voltando à Sala Gil Vicente em abril.

No dia 1 de novembro de 1965, *A Folha* noticia a apresentação da peça *Tempo de Guerra*, com produção de Augusto Boal: “Trata-se de um musical com Maria Betânia e integrantes do *Arena Canta a Bahia* e o coro do teatro oficina. Vários poemas de Brecht são declamados.” É o que traz a nota. No dia 2 do mesmo mês a edição da *Folha* traz um anúncio da peça que conta com o seguinte poema de Brecht: “Eu vivo num tempo de Guerra. O homem ri só porque ainda não lhe disseram as novidades terríveis.”

A partir de então cada anúncio no jornal *A Folha* é impresso um poema diferente: “as vacas estão sendo ordenadas [*sic*] quem beberá o leite? Assim vai o mundo... E o mundo não vai bem...” No dia 9 de novembro daquele ano é publicado o seguinte poema: “viver num país sem senso de humor é insuportável. Mas viver num país que precisa de senso de humor, essa eu não aguento.” A autoria desse último poema é atribuída a Brecht e Betânia.

A peça *Tempo de Guerra*, de acordo com publicação de 29 de setembro do *Estado*, é composta por poemas de Bertolt Brecht arranjados de maneira a apresentar as músicas populares brasileiras do show que já havia sido montada pelo elenco do Arena na Bahia tendo como intérprete Maria Betânia.

No dia 13 de agosto desse ano, é publicada notícia de que o Oficina planeja montar *Galileu Galilei* no ano seguinte e também *A Exceção e a Regra*, juntamente com poemas e canções. Essa parece começar a ser a tendência, uma “apropriação” de Brecht, que acontece primeiro na MPB, mas que logo, principalmente pela ligação que os movimentos de música popular, mais conhecido como tropicalismo, têm com a cena teatral, alcança também os palcos.

No dia 5 de novembro ainda de 1965, *O Estado* traz a publicação de que o Teatro Maria Della Costa traz à cena a peça de Millor Fernandes *Liberdade Liberdade*, que conta com várias cenas famosas, dentre elas passagens de *Terror e Miséria no III Reich*.

No dia 16 de dezembro, *O Estado* publica a notícia de que o grupo Oficina traria ao Brasil os atores argentinos Cipe Lindowski e Juan Gené para fazerem um recital de poemas e canções de Brecht. Essa forma de abordagem à obra de Brecht parece de fato se estabelecer em terras brasileiras, tendo como exemplo no ano de 1965 *Tempo de Guerra*, três apresentações de Gerhard Lenssen, multi-instrumentista alemão que apresentou canções da ópera *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (Estado de São Paulo, 19 de dezembro de 1965), além da peça de Millor Fernandes *Liberdade, Liberdade*. Além disso, nesse ano só houve a encenação de uma peça completa de Brecht – *A Ópera dos Três Vinténs* – no teatro Ruth Escobar, que havia estreado no ano anterior.

Em 8 de janeiro de 1966, o *Estado* noticia que o grupo Oficina encenaria naquele ano três peças de Brecht: *Na Selva das Cidades*, com tradução de Elizabeth Kander e Renato Borgui, *Galileu Galilei*, com tradução de Fernando Peixoto, José Celso Martinez Corrêa e Roberto Schwarz e *Antigone* com tradução de Fernando Peixoto e Renato Borgui. As montagens não acontecem, pois nesse ano há um incêndio que destrói a sede do grupo.

Em 1966, no dia 13 de agosto, a *Folha* traz a notícia de que dez anos após sua morte, Brecht é dos autores mais representados no Brasil. Infelizmente não é possível ler o artigo pois a versão a que tivemos acesso está ilegível. Ainda em 1966, Flávio Rangel monta *O Sr. Puntila e seu Criado Matti* em Curitiba e depois leva a peça ao Rio de Janeiro. A notícia é dada pela *Folha* na edição de 31 de agosto por conta da prisão do ator Jardel Filho na capital paranaense. No dia 9 de julho *O Estado* traz notícia a estreia nacional da peça sob a direção de Flávio Rangel, à frente da companhia carioca de comédia.

Em setembro, o italiano Vittorio Gassman traz ao Teatro Municipal de São Paulo a peça *Solitudine* que apresenta “uma sucessão de poemas, trecho de prosa, peças e canções”. Dentre os trechos das peças está *A Judia*, de Brecht. A notícia é veiculada no *Estado* no dia 10 de setembro de 1966.

Nesse ponto, o teatro brasileiro começa definir uma resposta aos problemas técnicos, financeiros e de material humano para se montar Brecht. Para ressaltar esse

ponto trazemos à análise a entrevista de José Renato, já citada duas vezes nessa tese. A entrevista é publicada em 7 de julho de 2002 e traz a seguinte declaração do diretor:

Não se montava muito Brecht. Ele continua sendo muito difícil para os encenadores brasileiros. Mas o mais importante na montagem foi o seu sentido: popularizar Brecht. O texto foi encarado e traduzido de uma maneira muito inteligente pelo Manuel Bandeira. Ele teve a preocupação de evitar que o texto parecesse erudito demais. As traduções inglesas e francesas de Brecht tinham uma certa erudição. Bandeira, ao contrário, buscou que a peça ficasse ao alcance do público em geral, sem ser banal ou vulgar, mas que evitasse uma erudição vazia. A parte das canções foi a mais difícil, mas ele se desincumbiu disso muito bem, conseguiu versos livres que tinham uma grande facilidade de comunicação e eram muito fáceis de ser cantados. [...] *O Círculo de Giz* só foi montado no Teatro Nacional [não saiu em turnê]. Era uma montagem muito complicada, muita gente, muita cenografia. (José Renato, 2002, Folha de São Paulo, caderno mais, p. 10-11)

Como vimos anteriormente, a peça contava com 26 atores, o que por si só era uma tremenda dificuldade a ser superada por um grupo para a montagem de uma peça de Brecht. Além disso, os atores precisavam ser preparados na técnica teatral de Brecht e capacitados para o canto. E adicionam-se às dificuldades de se montar Brecht os recursos técnicos necessários, que ainda hoje não são fáceis para um grupo teatral. Por último, a exigência de ser fiel ao dramaturgo alemão.

Mário da Silva publica no jornal *O Estado* um extenso artigo que ele divide em duas edições do jornal, o primeiro publicado em 14 de janeiro e o segundo em 21 de janeiro, ambos com o sugestivo nome *Brecht à moda da casa* (figuras 53 e 54). Seu artigo tem como ponto de partida a conferência proferida pelo diretor do Instituto Cultural Brasil-Alemanha nos fins de outubro de 1966, por conta de evento que lembrava os dez anos de morte do autor alemão. Em sua conferência, Keller afirmara que:

Para a maioria dos brasileiros, a obra de Brecht continua sendo uma incógnita. Algumas das suas mais importantes peças foram representadas em São Paulo, no Rio e em Salvador. [...] As pessoas que assistiram a uma representação de Brecht no Brasil assistiram a uma representação autêntica. As traduções eram literariamente fiéis e correspondiam ao original? O diretor estava profissionalmente preparado para transformar em realidade cênica os contraditórios textos de Brecht? Os atores tinham o preparo artístico indispensável para o desempenho dos seus papéis, para encontrar um estilo de representação que fuge a tudo o que o teatro brasileiro fez até agora ou

contentaram-se em mostrar a eficiência de sua tarimba? Se queremos ser sinceros, devemos confessar que Brecht já foi representado no Brasil, mas da maneira mais duvidosa possível.

As considerações de Mario da Silva concordam com a manifestação de Keller. Na primeira coluna publica, o articulista procura aprofundar os motivos dessa insuficiência de autenticidade da obra de Brecht no Brasil. Resumidamente ele elege como vilões, os atores, por sua formação deficiente, além da falta de recursos técnicos e financeiros. Contudo, no fim dessa primeira coluna, faz a ressalva de que alguns defensores das encenações diriam que por motivos artísticos e políticos era necessário encenar Brecht no Brasil e usa o dito popular, “quem não tem cão caça com gato”. Mas a pergunta que ele postula é se essas encenações de fato são o teatro de Brecht, insinuando assim que os resultados práticos das encenações não podiam ser considerados peças de Brecht.

Em seu segundo artigo, Mário da Silva se debruça propriamente sobre o tema da tradução. Também Willy Keller já perguntara em sua conferência se a culpa da falta de autenticidade de Brecht no Brasil não se devia aos tradutores. Mario da Silva, que havia colaborado na tradução da *Ópera dos Três Vinténs*, faz uma análise da maneira de se traduzir Brecht. Para tanto ele se debruça sobre o estilo de Brecht e chama a atenção para as dificuldades culturais impostas pelo estilo do dramaturgo, quando este se utiliza de estilos paródicos, como o estilo de Schiller em *Santa Joana dos Matadouros*, ou a balada de Goethe em *A boa alma*. O colunista conclui que essas preocupações só ocorrem aos tradutores que trabalham com o texto alemão, e não àqueles que traduzem do francês e inglês, os quais não devem sequer ser considerados tradutores de Brecht.

As colunas de Mario da Silva tocam diretamente no ponto da autenticidade de Brecht. Para ele, tal autenticidade é muito difícil de ser alcançada por falta de material humano para atuar e mesmo para traduzir o dramaturgo alemão. É necessário, em sua avaliação, que os intelectuais e pessoas de teatro do Brasil tenham uma formação mais erudita, mais germânica para conferirem autenticidade ao texto de Brecht.

MARIO DA SILVA

[illegible][illegible]

Dirão alguns que, afinal de contas, por motivos políticos ou artísticos, é necessário encerrar Baitão na Brasília, que não são tão cácora com gato. Resta saber se, além de carcar com o gato, é possível alguém, depois, pretender servir à mesa uma cachaça tão (política e artisticamente) difícil e arisca, para a qual normalmente se querem cães de faro e adestramento superior.

161

MARIO DA SILVA

[illegible]

precisas, incisivas.

7. Die, die sonst hier pläsen" como, em fa-
lta de uma palavra melhor, diria, o dr. Ri-
ngelwitz o poeta Ringelnatz a um velho mar, on-
da continuava a silvar a bonfina (daí a conve-
niência de se dizer "bonfina" e não "bonfina") e
referindo-se aos demais que o ouviam para
dizer: "Se eu não traduzo, não sei o que vou
fazer traduzir obras de Brecht existem só para
os que não escrevem em alemão e, não em francês
ou inglês ou italiano ou espanhol. Quem as tra-
duz para o português, não tem a habilidade de
fazer o texto alemão, não poderá honestamente
fazer o texto português. O texto de Brecht é
menor, no século passado, o cavalheiro e poeta
alemão, o cavalheiro e poeta português, o poeta
obra e grego antigo, faz excelente versão da
obra de Brecht, não concordando com alguns
dos seus tradutores anteriores, com os que eu
fiz os seus dadas ou epigramas que considerava co-
mo cavalheiro / Gran traductor del traductor d'
Brecht para a nossa língua alguma obra de
Brecht que não seja o texto original não resolve
nenhuns dos problemas que tarefa traz consigo,
para enfrentá-los e procurá-los resolve-os de
modo que não se pode considerar a tarefa
dos impedimentos que entravam no tra-
balho de Brecht, não se pode considerar, por
consequentemente, não é dos maiores e das tradu-
ções de Brecht, não é das melhores, não é
sua, é simples e coloquial (enquanto Brecht
não é nem simples nem coloquial) com palá-
ciosos e atores despreparados não tropeça (em
depois de tudo que já se escreveu e se traduzi-
u, a substância como no tom, ao que Brecht
quer dizer, não se pode considerar a tarefa
de matriplácia pobreza de linguagem, quan-
do pelo cacajão ou vilanidade que, quan-
do opiniões e ideias ou ideias ou ideias ou
de, a coisa mais capaz de passar do palco

162

TEATRO

Brecht: a sobremesa

WILLY KELLER

Depois da leitura do artigo de Mario da Silva, publicado no Suplemento Literário de "O Estado de S. Paulo" de 14 de janeiro de 1967, acho necessário definir mais claramente minha opinião em relação ao assunto em pauta. Assumo inteira responsabilidade pelo trecho da minha conferência, citada por Mario da Silva, e provo com razões irrefutáveis a validade das minhas afirmações.

A maneira, como minhas palavras foram mencionadas, leva a crer que eu seja um irresponsável acadêmico da escola de Brecht. Longe de mim! Sempre achei a parte teórica da obra de Brecht algo duvidosa, apesar dos excelentes resultados práticos obtidos pelo "Theater am Schiffbauerdamm" de Berlim.

Durante os últimos anos, manifestou-se um fenômeno curioso nos teatros europeus em relação à obra de Brecht. Todas as encenações que se destacaram no panorama teatral, fora de Berlim e Oriental, eram reconhecidas como antibrechtianas. Em que sentido? Desprezavam o valor literário-pedagógico de seus textos?

Não. Procuravam diminuir a pujança de sua mensagem humana? Também não. Os homens de teatro descobriram simplesmente que Brecht era um grande teatrólogo, que não precisava de teorias de teatro para vencer o público. Por isso, as novas encenações deixaram de seguir à risca as teorias do teatro antiautoritário ou épico, para abrir horizontes mais amplos à obra de Brecht.

Aí, certo ponto, tratava-se de experiências perigosas, porque podiam desviar do verdadeiro sentido da obra.

Porém, entre os diretores que empreenderam estas experiências, encontravam-se discípulos de Brecht ou homens de tal maneira identificados com a sua obra, que se excluía qualquer hipótese de chantagem ou manipulação. Não temos dúvidas de que também no teatro vale tudo aquilo que também na literatura, no cinema, no rádio, no teatro, no trabalho de descobrir o verdadeiro sentido da palavra "católico". "Catholico" quer dizer universal. Para Brecht o mundo era um todo só, cujos fenômenos não podiam ser compreendidos fora das relações que se estabeleciam mutuamente. "Fome na China" significava para Brecht: fome no mundo. "Guerra na África" significava: guerra mundial.

Não vamos duvidar da grandeza de Shakespeare pelo fato de nunca ter escrito uma obra teatral, mas sim, graças a isso, não duvidar da grandeza de Brecht apesar de suas teorias, que já começam a apresentar os primeiros sinais de estagnação e superação pela história. Não devemos esquecer que as teorias de Brecht eram circunstanciais: momentos de sua obra e não essência da mesma.

Em análise a obra de Brecht, encontramos teorias da década de 20 a 30 na Alemanha: Bronnen, Georg Kaiser, Sternheim, etc., notamos uma declarada tendência de provocação do público, mas ninguém agiu tão metodicamente como Brecht. Enquanto isso, os seus discípulos, como Johann, muitas vezes se contentavam em assustar os pequenos burgueses com suas teorias de constantes choques intelectuais, uma espécie de antinômica para desmistificar os mistérios que eles tinham.

Estou falando em tese e não procuro uma briga pessoal com os que traduziram ou encenaram peças de Brecht no Brasil. Limite-me, portanto, a alguns exemplos para provar as minhas afirmações. Depois de Mario da Silva, vou referir-me aos dois entendimentos equivocados levados ao público: "O Senhor Puntilla e seu Criado Matti" e "Terror e Miséria do Terceiro Reich".

O Sr. Puntilla foi anunciado da seguinte maneira: "O Senhor Puntilla (te seu Criado Matti)". E seu criado Matti entre parênteses! Ora, estamos diante de uma intromissão muito grave, que convicia completamente o sentido da peça. Quem conhece superficialmente a peça sabe que Matti é uma espécie de "fante" de Puntilla e um personagem tão importante quanto o próprio protagonista. Mas, ao colocar seu nome entre parênteses, dá-se claramente a entender que se trata de um personagem secundário. Ao anunciar a peça, portanto, estabelece-se um critério prematuro, que confunde o público e que, em seguida, não terá um contato com o ator de Puntilla, que o obriga a destacar seu nome e o nome do personagem interpretado por ele. Mas o diretor foi mais longe. Riscou as canções e a música. Não quero saber por que. Somente quero constatar que este espetáculo não teve nada a ver com a representação "genuína" da peça.

No livro "Theaterarbeit", publicado em 1966, encontramos uma boa documentação do "team" de Brecht sobre a encenação do "O Senhor Puntilla e seu Criado Matti". No trecho "Prologos, cantos e títulos de cena", podemos ler: "Nosso novo público, que está em vias de construir uma vida nova e que não tolera simplesmente os acontecimentos no palco (assim é e assim ficará), gosta de participar ativamente destes acontecimentos e não gosta de adivinhar a opinião do autor. Os prologos, cantos e títulos técnicos estabelecem um contato direto com o público".

Portanto, os prologos, cantos e títulos são um meio de comunicação que o autor usa para transmitir sua opinião à plateia.

Na representação do "O Senhor Puntilla e seu Criado Matti" pelo "Berliner Ensemble", os títulos foram substituídos pelo "Puntilla-Lied", a atriz que representava a cozinheira apresentava-se antes de cada quadro na boca da cena e cantava, acompanhada por uma guitarra e um acordeão, uma estrofe do "Puntilla-Lied", descrevendo as diversas fases da festa de desposório em Puntilla. A canção tomou por base de seus comentários o limitado panorama intelectual e social de uma cozinheira. Visto por este ângulo, o Puntilla transformou-se em um personagem extraordinário, e seus discursos ganhavam uma dimensão que ultrapassava o ambiente rústico, no qual se desenrolava a ação. Este tratamento do sr. Puntilla tinha dupla finalidade: por um lado, eleva a personagem quase à categoria de herói de tragédia grega e, por outro, realçava a importância da peça. Temos aqui um belíssimo exemplo de uma dupla distorção de fins.

De acordo com Brecht: "O autor revela sua opinião nos cantos! Os cantos estabelecem o contato direto com o público! Os cantos mostram a ser, então, parte funcional da peça "O Sr. Puntilla e seu Criado Matti".

Ao cortá-las, suprimiu-se a opinião do autor. Ao cortá-las, rompeu-se o contato com o público e estabeleceu-se novamente a magia do teatro de palco, onde o público está condenado a "deixar tudo como é para ver como fica".

Ao cortá-las mutilou-se a peça e ela virou comédia, farça, chanchada ou seja lá o que for, mas deixou de ser o "Volkstueck". O Sr. Puntilla e seu Criado Matti" de autoria de Brecht. Um gema foi convertido em adaptação. No caso de Puntilla, esta conversão foi feita inadvertidamente, a revelação do público, ludibriados. Os conceitos errados que nascem nestas ocasiões, correm por conta daqueles que promovem tais espetáculos. Julgo-me, portanto, no pleno direito de afirmar: A peça de Brecht, "O Senhor Puntilla e seu Criado Matti", já foi encenada no Brasil em adaptação. Isto é, de maneira duvidosa. O original aguarda ainda sua primeira representação.

Mario da Silva abordou em seu segundo artigo o problema das traduções. Quero acrescentar umas palavras.

Já foi constatado que a maioria das peças de Brecht "não" foi traduzida diretamente do alemão. Uma tradução correta e inspirada não é um ato de traição, como dizem os italianos. É uma recriação. Ao tradutor não basta, portanto, conhecimento lexicográfico do idioma pátrio, conhecer as palavras equivalentes ao original. Precisa ele de um apurado senso rítmico para se adequar à cadência das frases e uma grande força de compensação para reproduzir a estrutura literária que dava corpo ao original.

A escolha da forma sob a qual uma obra literária se apresenta, é um ato de autodeterminação do autor que, em hipótese alguma, pode ser substituído pelo tradutor. "Hamlet" em prosa não é o Hamlet de Shakespeare. "Faust" em prosa não é o Faust de Goethe. Uma tradução baseada em outra tradução é uma obra de segunda mão. Ninguém poderá distinguir a quem se deve atribuir possíveis erros e equívocos. Um exemplo baseado num texto truncado não pode ser genuíno.

As peças que a rigidez de minha argumentação procura introduzir de novo conceitos acadêmicos (acadêmicos no sentido da escola de Brecht), tornaram-se inúteis a partir de uma de suas obras fora das normas teóricas por ele impostas. Não é o caso. A questão é de autenticidade.

Admitimos a validade das teorias de Brecht. Mas, se a base destas teorias é a dialética marxista, então esta dialética aplica-se também a sua própria obra; isto é, a interpretação tem que considerar as mudanças que transformam constantemente a vida dos indivíduos e das sociedades. A dialética não é uma evolução linear, quer seja a audácia de negação — a obra de Brecht perdeu sua atualidade e sua validade, a obra que serviram de ponto de partida (nazismo, bomba atômica, guerra) foram superadas; aprendidos sob outros aspectos dialéticos, medida em que suas obras perderam sua validade. A obra de Brecht tornou-se uma obra literária e humana, como documentos do mais poderoso espírito da humanidade.

A obra de Brecht sofreu o impacto do efeito de distorção e só agora podemos apreciar a livre de interferências ideológicas. Os jovens ensaiadores alemães compreendem a obra de Brecht sob o aspecto de um clássico, assim como Shakespeare o é. E eles compreendem que a atualização de uma peça teatral só pode ser conseguida dentro dos costumes e dentro das condições sociais, políticas e espirituais da época em que a peça foi criada. Li a obra de Brecht e fiquei impressionado com suas incoerências fortuitas e de uma interpretação equivocada, que não pôde ser evitada de insuportável de suas palavras. Deixaram de lado qualquer menção de Brecht.

Brecht é a obra. Para chegar a um resultado construtivo, é indispensável conhecer a fundo a obra de Brecht. Não somente uma peça ou um artigo publicado num "Readers Digest". Quando se lê a obra de Brecht, percebe-se que ele faz frente a uma personalidade extraordinária, como se estivesse diante de um grande escritor, mesmo onde não podemos concordar.

O segundo espetáculo que quero analisar "ligeiramente" é "Terror e Miséria do Terceiro Reich".

Provavelmente um dos (ir)responsáveis pela recepção da peça dirigiu os atores, que ficou por trás dos bastidores, tinha o cuidado de falar do ensaio. Cinco dificuldades ao escrever a verdade. No resumo final do ensaio está escrito: "Não se deve escrever algo corajoso, que explica que o estado em que afundamos é bárbaro (isto é, que o Reich é bárbaro), mas que calmas nas garras deste estado". — "Devemos dizer a verdade sobre as condições bárbaras em nosso país. Para que não seja algo que contribua para o seu término".

Este ensaio, que, sempre que a situação político-social não esteja suficientemente esclarecida, não somente uma peça, se deveria recorrer à ação indireta; dever-se-ia minar a posição dos adversários com afirmações para corromper seus homens, suas instituições, chegando paulatinamente ao estado de insubordinação e desconfiança. Este se torna pressa fácil e cal.

A peça de Brecht tentou ser um ato de sabotagem, em que a única vítima foi o próprio Brecht. Com sua vida inteira, a gênese do que propriamente mal-intencionada, estes moços encontraram um paralelo entre a situação brasileira e a situação descrita na peça de Brecht. E eles confiaram na inteligência do público brasileiro para descobrir a identidade existente entre os acontecimentos cenários e os acontecimentos reais que, a seu ver, inquietavam o Brasil. E confiaram que este público, tão inteligente, tirasse suas conclusões dos ensinamentos de Brecht e os aplicasse na sua luta surda contra um estado opressor. A ideia não nasceu de um engrageado. Ninguém podia acusá-los de empreender uma ação direta, contra um estado que, a qualquer momento podiam retirar-se para se abrigar na sombra de um escritor internacionalmente reconhecido. No argumento, "se existe uma coincidência, ela é meramente coincidência, não temos nada com isso", não deixou de ser verossímil. Com certa malícia brechtiana podia-se até acusar o acusador: "Poi você quem descobriu esta coincidência, que para nós só se revelou agora". Vamos dizer que a representação desta peça tinha um caráter didático de alfabetização política. Mas a única medida que este espetáculo alcançou foi de demonstrar que Brecht é um escritor pícaro e um dos piores. Ora, o Brasil ficou graças a Deus — tão longe do terror e da miséria do Terceiro Reich, que não existe ponto de contato entre brasileiros capazes de cometer crimes crimes pessoais e os crimes cientificamente planejados e burocraticamente executados pelos funcionários de Adolf Hitler. Esta peça tem muito pouco a ver com a realidade brasileira.

Na verdade, a representação desta peça se transformou na mais violenta antipropaganda ao conteúdo do conteúdo da peça e pelo tratamento que o autor lhe deu, e sim pela maneira como foi apresentada. Pode-se admitir até que tenha sido um ato premeditado dos adversários de Brecht: "Este tal Brecht incomoda demais. Já é tempo de acabar com ele de vez. Vamos explorar a ingenuidade destes moços e instigá-los a

Às considerações de Mario da Silva, responde Willy Keller em artigo também no jornal *O Estado* em quatro de março daquele ano (figura 55), na matéria, Keller reafirma sua opinião de que Brecht é muito mal encenado no Brasil e culpa por isso a falta de entendimento das teorias do teatrólogo, principalmente a dialética marxista, que traz a discussão para o momento histórico e a relação que a sociedade tem com seu local e seu tempo. Isso porque se a dialética marxista é a base teórica de Brecht, essa mesma dialética deve ser aplicada ao seu teatro. Os exemplos de Keller são as encenações mais recentes de Brecht na Europa, em que jovens encenadores “livraram cuidadosamente os textos de Brecht de suas incoerências fortuitas e de uma interpretação arbitrária para restabelecer a autenticidade insofismável de suas palavras”.

É romântica a análise de Keller, trata-se da recuperação do gênio pelo gênio: “Precisa-se de forte personalidade para fazer frente a uma personalidade extraordinária como é Brecht”. Sob esse ponto de vista, a autenticidade de Brecht é confirmada pela compreensão total de sua obra, como afirma Keller:

Para chegar a um resultado construtivo, é indispensável conhecer a fundo a obra de Brecht, não somente uma peça ou um artigo publicado num “Readers Digest” qualquer. Precisa-se de forte personalidade para fazer frente a uma personalidade extraordinária como é Brecht. Precisa-se de respeito pela obra de um grande escritor, mesmo onde não podemos concordar.

4.2 Quadro 2: Brecht e a tradução

Entre as colunas Brecht *À moda da casa I e II*, de Mário da Silva, e *Brecht: a sobremesa*, de Willy Keller, sai uma resenha bibliográfica de João Marschner no *Estado de São Paulo* no dia quatro de fevereiro sobre a publicação pela Editora Civilização Brasileira de *Bertolt Brecht, O Senhor Puntila e seu criado Matti* com tradução de Millor Fernandes (figura 56). Trata-se da tradução criticada por Silva e Keller, que havia sido dirigida por Flávio Rangel no ano anterior.

João Marschner tem uma opinião diferente sobre a tradução de Millor, para ele se trata de uma tradução de grande qualidade, principalmente por ela ser fluente em português do Brasil e por ter conexão com sua época; afinal, como lembra o colunista, a tradução dessa peça foi feita para a encenação no Rio de Janeiro de 1966. Desse modo a tradução fica inevitavelmente datada e se quiserem atualizá-la basta traduzir a peça de novo, pois o intuito é a comunicação rápida e direta. Nessa linha de raciocínio, novas traduções precisam atualizar a língua coloquial a cada vez.

Marschner deixa claro que a tradução não foi feita diretamente de um texto em alemão, como Silva e Keller defendem ser o correto. Mas a ausência de textos de Brecht no Brasil faz com que essa publicação ganhe uma importância ainda maior, pois sem esse texto, as peças de Brecht seriam acessíveis apenas a pessoas falantes de alemão, ou inglês e francês. Os livros de Brecht traduzidos em português aumentam o acesso a qualquer um com interesse, sem ficar restrito às escassas encenações, ou a textos em línguas estrangeiras.

Essa resenha sobre a tradução de Millor Fernandes esclarece também a razão de não haver publicações no Brasil da obra de Brecht. De acordo com o colunista, os direitos da publicação de Brecht em português tinham sido comprados por uma editora portuguesa que, contudo, publicava poucas obras. Curioso o caso de se comprar o direito de publicar em língua portuguesa e não somente no país, contudo essa dificuldade parece ser superada pela Editora Civilização Brasileira de alguma forma.

Entretanto, o otimismo de João Marschner acaba sendo frustrado, pois nos próximos dez anos não há mais nenhuma obra dramatúrgica de Brecht publicada no Brasil. Aliás, essa também não se trata da primeira publicação, pois, como visto anteriormente,

em 1959 a tradução de Antônio Bulhões e Geir Campos para a peça encenada pelo teatro Maria Della Costa havia sido publicada pela Editora Antunes e Filhos.

TEATRO

Bertolt Brecht, O SENHOR PUNTILA E SEU CRIADO MATTI, trad. de Millor Fernandes, Intr. de Anatol Rosenfeld, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1966, 213 pag.

Finalmente um texto de Brecht em português do Brasil! Parece que os editores portugueses, bem mais ativos e expertos que seus colegas brasileiros, asseguraram para si a publicação de todas as peças do dramaturgo alemão, suas novelas e contos, bem como de seus escritos teóricos, tendo sobrado, para o Brasil, apenas algumas poesias. Não sabemos por que espécie de transação conseguiram os srs. dirigentes da Civilização Brasileira garantir para o nosso publico uma edição brasileira de "Puntila". E convenhamos, com a melhor das boas vontades, o português de Portugal sendo assimilável em tratados, critica e obras de erudição, já se torna aborrecido em ficção, sendo intolerável na tradução de peças teatrais não-clássicas. Por sua própria natureza, o texto teatral é coloquial e sua transplantação para um idioma semelhante ao nosso — mas não igual ao nosso — "soa" desagradável ao ouvido. Que tanto os dirigentes da Civilização Brasileira quante os de outras editoras consigam, com suas artes, os direitos de publicação, no Brasil, de novas peças de Brecht, são os nossos votos calorosos e, já o sabemos, secundados por um grupo compacto de leitores.

Mesmo porque, havendo assegurado para Portugal os direitos de edição em língua portuguesa dos importantíssimos escritos de Brecht, os editores lusos não os publicam, ou não podem publicá-los. E aqueles de nós que não "arranham" o francês ou o inglês ficam a ver navios, obrigados sempre a conhecer Brecht ou pelas pouquíssimas

encenações de suas peças que aqui se fazem, ou transformados pelas lentas douas, mas sempre pessoais, dos especialistas.

Mesmo que se tenha, para sua tradução utilizado de textos já traduzidos — e chamar de "bosque" o "bois" da tradução francesa já indica isso, e "bosque", na Finlândia, é provavelmente uma "floresta madeireira" ou ainda, mais precisamente, um "pinheiral" — Millor Fernandes apresenta uma versão fluente, na qual a nossa língua reproduz gostosamente o tom "canalha" (gemein) tão a gosto do dramaturgo de "Puntila". O traquejo de Millor Fernandes jornalista, seu manejar acertado das palavras fazem desta versão uma obra viva, sa bem que "datada", uma tradução que foi feita realmente para ser encenada no Brasil, e ainda mais especificamente no Rio de Janeiro, em 1966. A posteridade... Ora, a posteridade que trate de novas traduções, mas quais contem os modismos linguísticos de então! Tudo muito dentro do espírito de Brecht, ele também em suas peças do didatismo para cá, mais preocupado com a mensagem imediata, a comunicação direta, do que com as "belas letras".

Brecht era um poeta "malgré lui", já que não tinha dos poetas a preocupação da eternidade. E "malgré lui" construiu em torno de si e de sua obra, todo um complexo edifício — o "Berliner Ensemble" — destinado a eternizar esta. Porque, ao contrário do que muitos pensam, o "Ensemble" não é um grupo teatral, que represen-

ta peças teatrais de diversos autores e principalmente as de Brecht, mas sim uma entidade cultural, tendo como uma das funções a representação de peças. Além disso é uma editora, um grupo de estudos literários e teatrais, uma escola e uma igreja, cujos membros viajam para todos os congressos, para todas as reuniões, a fim de pregar a palavra do falecido mestre. Berlim Oriental é a Meca, na qual a Caaba (obra de Brecht) repousa, e para lá afluem os fiéis de todo o universo. E tudo isso foi possível graças à aceitação excepcional que as obras brechtianas encontram em todo o mundo, que fizeram do "Berliner Ensemble" uma fundação com rendas próprias e enormes, que permitem aos sacerdotes do culto, chefiados por Helene Weigl (viuva do escritor) a subvencionar generosamente as pesquisas em torno da obra sacrossanta. Em toda a história do teatro universal, Brecht foi o único dramaturgo que conseguiu tal importância, o que vem atestar bem, não apenas seu extraordinário poder de comunicação, como também seu profundo sentido de historicidade. Brecht é notícia permanente, muito mais do que Greta Garbo, porque seu tempo não passou, porque seus temas são atuais, porque as mazelas de que tratam continuam atuantes e atuando.

O que dizer de "Puntila" que já não foi dito? Que não é novidade, porque Carlitos já tinha feito algo semelhante em cinema (aliás, Brecht nunca usava temas novos, ou fazia-o raramente: com grande sem-cerimônia usou tanto os temas de John Gay quanto os de Hasek, tanto os de Shakespeare quanto os de Webster). Que é um dos melhores exemplos do estilo lapidar que conseguiu em sua última fase dramaturgica. Que é sua grande experiência em comicidade. Lugares comuns, tão comuns quanto dizermos que é uma obra-prima. J. M.

Figura 56: O Estado de São Paulo, 4 de fevereiro de 1967. (Realce)

O contraste entre as colunas de Silva e Keller com a opinião de Marschner está baseado na autoridade. Na verdade, Marschner não faz qualquer referência à coluna de Silva e Keller ainda não havia publicado sua coluna. A preocupação de Marschner é com a fluência em português do Brasil e com a possibilidade de divulgação da obra de Brecht no Brasil para além dos especialistas. Os outros dois especialistas, por seu lado, reivindicam o conhecimento de Brecht e insinuem que as traduções como a de Millor

estavam engando o povo brasileiro, pois o que estava sendo mostrado para o Brasil não era Brecht.

Willy Keller concentra sua análise na peça *Terror e Miséria no III Reich* e a na tradução de Millor. Entretanto, para Keller essas duas peças são exemplares ao se tratar o tema Brecht no Brasil. Ele lembra que na encenação brasileira foram cortadas as chamadas *Puntilla Lieder* (canções de Puntilla) que ele vira encenadas pelo *Berliner Ensemble* ainda dirigido por Brecht. Na encenação alemã era uma cozinheira que cantava os *Lieder* e ele lembra que, de acordo com Brecht em seu livro *Theaterarbeit* publicado em 1932,

o autor revela suas intenções nos cantos! Os cantos estabelecem o contato direto com o público! Os cantos passam a ser, então, parte funcional da peça *O Senhor Puntilla e seu Criado Matti*.

E Willy Keller continua dizendo que:

Ao cortá-las [as canções], suprimiu-se a opinião do autor. Ao cortá-las rompeu-se o contato com o público e estabelece-se novamente a magia do teatro de caixa onde o público está condenado a “deixar tudo como é para ver como fica”. Ao cortá-las mutilou-se a peça e ela virou comédia, farsa, chanchada, ou seja lá o que for, mas deixou de ser o *Volkstueck*, *O Sr. Puntilla e seu Criado Matti*, de autoria de Brecht. Um original foi convertido em adaptação. No caso de *Puntilla* esta conversão foi feita inadvertidamente, à revelia do público. Em outras palavras os espectadores foram ludibriados (*fig. 56*).

O colunista estabelece seu critério para definir o que é tradução e adaptação: para ele, a supressão de uma parte da peça e a consequente mudança da mesma, caracteriza a encenação como uma adaptação. O público, em sua interpretação, foi enganado porque não foi avisado de que se tratava de uma adaptação e não do original de Brecht. Ainda é muito forte na análise de Keller o sentido de original; normativamente ele diz como a peça deve ser, como ele vira Brecht encenar em Berlin. Desse ponto de vista, portanto, a encenação brasileira não era genuína.

ANATOL ROSENFELD

Ultimamente migrados, os novos clássicos não se sentem museus, realizando uma obra. O próprio Max Frisch declarou que não se trata de um clássico. Isso certamente vale para a obra de um crítico literário, que não se dá a ilusão. O mais curioso é que os defensores insistem nesta questão fechada do distanciamento e da distância entre ator e plateia, defendam ao mesmo tempo de fato o teatro como culinário dos belos e do bom, e não se dão conta de que, para se fazer o teatro, não necessita de recursos do teatro. O teatro é uma linguagem, e não um produto. É uma bela exemplo disso: uma em ampla medida, a linguagem do teatro não se dá a ilusão de que as peças didáticas sera lidas. Isso lembra, obviamente, o teatro de Brecht, que não se dá a ilusão de que as peças possam optar pela própria opção.

Brasil: mas lá pode chegar a um ponto em que não dá mais para continuar. Então, não dá para ir mais longe. Parece-me haver, nesta questão de Brecht, uma espécie de limite. E, além disso, há uma questão de grande peso, grande dramaturgo, grande homem de teatro, um dos maiores do mundo. Mas não vamos falar dele: um monstro de sete cabeças, um mistério para iniciados. Mas há uma questão de grande peso, uma espécie de Zên Zên Zên, o único caminho possível para a compreensão da obra de Brecht. Nenhum homem de teatro contemporâneo ignora. Como não pode ignorar Proust, Grandville, Baudelaire, Flaubert, Balzac, Dostoiévski, Tolstói, Zola, Camus, Sartre, Gide, Gorki, Dámaso de Brecht, naturalmente a teoria de imitação da vida, a teoria da representação teatral, o dogma, deve ser objeto de constante experimentação. E Brecht, que não se dá por satisfeito com o que ele fez, não se dá por satisfeito com o que ele fez, que não, no fim das contas, sua vida, continuava trabalhando nela, dedicando-se à sua modificação, à sua transformação.

Concordo naturalmente também com o que sr. Mario da Silva (e o sr. Willy Keller) diz sobre a precariedade das encenações de Brecht. Entretanto, parece-me que o autor generaliza muito à base de um ou dois espetáculos apresentados no Rio de Janeiro. Assisti só a encen-

168

A autoridade sobre o tema Brecht que Mário da Silva atribui a Keller, e que ele mesmo clama a si mesmo, é negada aos tradutores e encenadores brasileiros que não tem acesso à língua alemã, e por não terem acesso a traduções “genuínas”, somente adaptações. Nas palavras de Keller: “Para chegar a um resultado construtivo, é indispensável conhecer a fundo a obra de Brecht, não somente uma peça ou um artigo publicado num “Readers Digest” qualquer”. Daí ele dizer que “Brecht já foi representado no Brasil, mas da maneira mais duvidosa possível”.

É nesse mesmo espírito de autoridade que Anatol Rosenfeld (fig. 57) retorna ao tema Brecht para também comentar a coluna de Mário da Silva. Para atestar sua autoridade, Rosenfeld lembra que já nos anos de 1920 ele havia assistido encenações de Brecht na Alemanha. O articulista expressa sua concordância com os dois comentadores anteriores, pois as encenações de Brecht no Brasil de fato não seriam “autenticamente brechtianas”.

Rosenfeld faz a ressalva de que no Brasil o mundo teatral não tem dificuldades em encenar apenas Brecht, pois não é só o conhecimento sobre Brecht que falta ao teatro brasileiro, mas também conhecimentos sobre Shakespeare, Homero, Dante.... Ainda de acordo com Rosenfeld, esse seria um problema a se resolver com mais encenações, com mais tentativas e não simplesmente transformando Brecht e sua obra em um clássico intocável, o que traria o risco de transformar essa obra em um teatro culinário, tão combatido por Brecht.

O risco maior, lembrado por Rosenfeld, de se cristalizar o entendimento do que deve ser o teatro de Brecht é não expandir o contato do público brasileiro sobre o tema. Pelo contrário: essa postura intransigente levaria a seara de Brecht a um restrito grupo de iniciados com total domínio do tema. Rosenfeld se aproxima, assim da posição de Marschner, pois considera que, independente da avaliação dos críticos e a despeito da dúvida sobre autenticidade, esse trabalho ainda precisa ser ampliado no Brasil.

Willy Keller, Mário da Silva e Anatol Rosenfeld foram tradutores e os três tocam no assunto da tradução. Como visto acima, os dois primeiros consideram as traduções existentes até aquele momento insuficientes, principalmente por terem sido feitas em sua maioria de outras línguas que não o alemão. Rosenfeld, contudo, faz a ressalva de que a tradução para o palco tem uma natureza diferente, sendo que o teatro não apresenta o texto simplesmente, ele “é uma instituição que, por mais leal que seja ao texto,

forçosamente lhe molda ao lhe dar a dimensão cênica, ao atualizá-lo e concretizá-lo na dimensão audiovisual”.

Nesse sentido, toda encenação teatral precisa atualizar seu texto, correndo o risco, ao negligenciar essa premissa, de se tornar obsoleta e não comunicar ao seu público, o que pretende com aquela encenação. É natural, ao se encenar clássicos, que a linguagem cênica seja um pouco mais formal e cristalizada. Contudo, como lembra Rosenfeld, não se encena Shakespeare com português do século XVI, pois a compreensão pelo público está em jogo; está em jogo, assim, a própria sobrevivência do teatro. Lembrando que, nesse ponto da história, havia uma lacuna temporal de quase vinte anos desde a última peça de Brecht e de mais de quarenta anos de suas primeiras peças (*Baal* foi escrita em 1919).

O pensamento sobre tradução de Rosenfeld se aproxima do pensamento do próprio Brecht, assim como Keller também indica o caminho da tradução de Brecht, quando lembra que a teoria de Brecht é fundamentada na dialética histórica. Não se esquecendo que as peças de Brecht, em sua maioria, são traduções. Claro ao se considerarem os conceitos de Keller, elas podem ser chamadas de adaptações.

Nenhuma peça de Brecht, no entanto é entendida pela crítica como tradução, ou como adaptação. São escassos os trabalhos que nos falam de Brecht como tradutor, ou adaptador. Normalmente esse fato é rapidamente mencionado, mas não tratado em detalhe. Apesar dos poucos trabalhos a esse respeito, é sabido que grande parte de suas peças de teatro são baseadas em textos de outros autores, romances (como *A Mãe*, de Máximo Górkki), passagens bíblicas, como a peça *O Círculo de Giz Caucasiano*, inspirada na parábola do rei Salomão, ou mesmo outras peças de teatro, como seu primeiro grande sucesso mundial *A Ópera dos Três Vinténs* com todos os personagens e enredo da peça *The Beggar's Opera*, de John Gay.

É interessante notar que no caso de Brecht todas essas obras são consideradas inéditas, de sua autoria; não lhe é atribuído crédito como tradutor, adaptador, ou o que seja. Essa posição de autor e inovador da linguagem teatral, é contestada por algumas vozes mais severas. Michel Schneider (1990), ao falar sobre a prática de Brecht, afirma que:

O problema é que todo ladrão é brechtiano sem o saber, convencido de que torna melhores as coisas roubadas, mais conformes a uma verdadeira necessidade, melhor utilizadas. Do mesmo modo que todo plagiário nega ter roubado, e pretende ter se apropriado do que nada mais era que material medíocre para melhorá-lo, o ladrão nega ter roubado, ele pegou “emprestado”, ia devolver. Há, então, no espaço literário, uma suspensão do julgamento moral, uma inclusão entre parênteses da realidade dos atos, uma espécie de a posteriori estético que estão no âmago do debate sobre a originalidade (p.127).

Mas essa discussão vai além do âmbito literário, talvez chegando ao âmbito legal, pois além da cópia de obras de outras épocas e países Brecht também se utiliza de traduções já realizadas para a língua alemã e deixa de atribuir crédito ao tradutor. Neste sentido, Brecht foi flagrado mais de uma vez se utilizando de tradução alheia, como Oliveira (1999) lembra:

Alfred Kerr, em Berliner Tagblatt, denunciou a dívida de Brecht para com as traduções alemãs de Villon e Kurt Tucholsky, notando o grande número de textos de Kipling, passou a aludir a um certo “Rudyard Brecht”. O dramaturgo defendeu-se pelos jornais, alegando ter esquecido de incluir o nome do tradutor de Villon (p. 29)

Sem a pretensão de advogar em causa de Brecht, é possível tentar compreender como se dá o estabelecimento da autoria nesses casos que poderiam ser considerados apenas plágios. Em sua maioria, críticos de teatro e de tradução não chamam a atenção para o fato de muitos dos textos de Brecht serem apropriações de textos de outros autores e mesmo traduções de outros tradutores. Isso parece não ter a menor relevância diante do gênio.

Também não devemos creditar toda a questão de autoria velada a Brecht. Em muitos casos, como na *Ópera dos Três Vinténs*, o texto é lançado em coautoria com, Elisabeth Hauptmann e Kurt Weil. Com o passar do tempo, porém, o nome de Hauptmann é apagado do rol dos autores. Nos jornais brasileiros, a propósito da encenação dessa peça, apenas os nomes de Brecht e Weil aparecem, o primeiro como escritor e o segundo como compositor das músicas.

Figura 58: O Estado de São Paulo, 15 de agosto de 1964. (Realce)

O plano de marketing para determinada obra se baseia, na maioria das vezes, em um nome conhecido para o grande público, um nome que tenha um capital potencial de venda. Nesse sentido, o nome de Brecht já havia se estabelecido, como visto anteriormente, no ambiente intelectual brasileiro por inserções na imprensa desde 1948. Elisabeth Hauptmann, naquele momento desconhecida só viria a ser citada mais tarde. E toda a pesquisa de acervo, que conta com mais de 13 mil resultados para o nome de Brecht, apenas um deles traz o nome da tradutora nos créditos da peça, mas ainda assim o nome do diretor aparece como destaque. Apesar de ser tradutora e escritora, nessa citação ela aparece como secretária.

Figura 59: O Estado de São Paulo, 1 de outubro de 1988. (Realce)

Brecht nunca se preocupou com questões de autoria, assim como a maioria dos estudiosos de sua obra. Ele tinha uma visão singular sobre tradução e apropriação de obras. Para ele traduzir, criar, ou reescrever eram atividades próximas e deveriam servir antes de mais nada à criatividade artística. Brecht (2012) discorre sobre o assunto ao falar de sua prática em 1938. Em suas palavras

Como sou um inovador na minha área, algumas pessoas de vem em quando dizem que eu sou um Formalista. Elas não encontram as formas antigas em meu trabalho, pior, encontram novas, e então afirmam que são as formas que me interessam. Mas eu descobri que eu valorizo pouco o formal. Eu estudei as formas antigas da lírica, da narrativa, do drama e do teatro de diferentes épocas e apenas desisti delas quando elas ficavam no caminho do que eu queria dizer. Quase em todos os campos eu comecei de forma convencional. Na lírica comecei com as baladas para violão esbocei os versos juntamente com a música. A balada era uma forma primordial, e no meu tempo ninguém mais escrevia baladas que mantenha esse sentido de tempos antigos. Mais tarde, na lírica, eu emigrei para outras formas, menos antigas, mas ocasionalmente eu retornei e fiz até cópias de antigos mestres, traduzi Villon e Kipling. O *Song*⁴⁷, que depois da guerra veio para este continente como uma canção popular das grandes cidades, tinha uma forma convencional e eu como um de seus servos. Eu a usei como ponto de partida [a forma] e mais tarde a redescobri. Mas a canção das massas contém elementos formais dessa forma preguiçosa, superficial e tola. Eu escrevi então versos sem rima com ritmos irregulares. Creio que a empreguei primeiro no Drama. De qualquer maneira há algumas poesias do tempo da Hauspostillen, que mostram alguns elementos, os Salmos por exemplo, que eu cantei ao violão. Sonetos e Epigramas eu os adotei como formas, como de fato eram. Na verdade, só não utilizo as formas da lírica antiga que me parecem artificiais demais⁴⁸.

⁴⁷ NT. O termo *Song* é usado por Brecht sempre em inglês para diferenciar do termo alemão *Lied*, e também *Ballade*. Normalmente as *Songs* são utilizadas por Brecht em suas peças para darem uma atmosfera de Cabaré e gerarem o Efeito de Estranhamento.

⁴⁸ Texto fonte: Da ich auf meinem Gebiete ein neuerer bin, schreien immer wieder einige, ich sei ein Formalist. Sie finden die alten Formen nicht in meinen Arbeiten, schlimmer, sie finden neue, und da meinen sie, es sind die Formen, die mich interessieren. Aber ich habe herausgefunden, daß ich das formale eher gering schätze. Ich habe die alten Formen der Lyrik, der Erzählung, der Dramatik und des Theaters zu verschiedenen Zeiten studiert und sie nur aufgegeben, wenn sie dem, was ich sagen wollte, im Weg standen. Beinahe auf jedem Feld habe ich konventionell begonnen. In der Lyrik habe ich mit Liedern zur Gitarre angefangen und die Verse zugleich mit der Musik entworfen. Die Ballade war eine uralte Form, und zu meiner Zeit schrieb niemand mehr Balladen, der etwas auf sich hielt. Später bin ich in der Lyrik zu anderen Formen übergegangen, weniger alten, aber ich bin mitunter zurückgekehrt und habe sogar Kopien alter Meister gemacht, Villon und Kipling übertragen. Der Song, der nach dem Krieg wie ein Volkslied der großen Städte auf diesen Kontinent kam, hatte, als ich mich seiner bediente, schon eine konventionelle Form. Ich ging aus von dieser und durchbrach sie später. Aber die Massenlieder enthalten formale Elemente dieser faulen, gefühlsseligen und eitlen Form. Ich schrieb dann reimlose Verse mit unregelmäßigen Rhythmen. Ich glaube, ich wandte sie zuerst im Drama an. Jedoch gibt es ein paar Gedichte aus der Hauspostillen-Zeit, die Elemente dazu zeigen, die Psalmen, die ich zur Gitarre sang. Sonett und Epigramm übernahm ich als Formen, wie sie waren. Eigentlich benutzte ich nur die mir zu gekünstelt erscheinenden Formen der antiken Lyrik nicht.

Brecht tenta deixar claro que seu trabalho de inovação com a forma é uma necessidade de sua poesia, pois ele lembra que trabalha com a arte que fala de sua sociedade e também dela emana, mas, para ele, a arte deve representar seu tempo e seu povo, o que não quer dizer que deva necessariamente renegar toda uma tradição artística. A renovação dos temas é feita, assim, para suprir uma vontade, ou mesmo necessidade de falar de seu tempo e para seu tempo, o que leva a mudanças na função que a obra vem a exercer e requer atualizações na forma quando também.

Da mesma maneira, a ideia de tradução para o teatro de Brecht também pode ser apreendida da necessidade de atualização dos temas. No fragmento 7 do *Pequeno Organon para o Teatro* ele escreve;

E as diversões próprias das diferentes épocas tem sido, naturalmente, distintas umas das outras, variando de acordo com o tipo de convívio humano de cada época. O *demos* dos circos helênicos, sob o domínio da tirania, teve de ser recriado de uma forma diferente na corte feudal de Luís XIV. O teatro tem precisado proporcionar reproduções diversas do convívio humano, que não são apenas imagens de um convívio diferente, mas também imagens dadas de uma forma diferente. (Brecht, 2005, p. 129)

O pressuposto de Brecht é simples: se a maneira de as pessoas se relacionarem socialmente tem mudado através do tempo, a maneira de elas se divertirem também deve mudar. Brecht entende, no entanto, que os seres humanos sempre foram e continuarão a ser semelhantes, e são as semelhanças no convívio de épocas diferentes que possibilitam a fruição de obras de outras épocas:

A nossa capacidade de fruição do teatro deve ter-se atrofiado, em relação à dos Antigos, muito embora a nossa forma de convívio ainda se assemelhe bastante à sua para que, de maneira geral, essa fruição possa surgir da nossa arte. Apossamo-nos das obras antigas por intermédio de um processo relativamente novo, ou seja, por empatia, processo para o qual as referidas obras não dão, de si, grande contribuição. A nossa fruição é, desta forma, quase totalmente alimentada por fontes diversas das que tão possantemente se abriram para aqueles que viveram antes de nós. Arranjamos uma compensação na beleza da linguagem dessas obras,

na elegância da sua fabulação, nas passagens cujo poder de sugestão nos permite criar uma representação mental desligada delas, em suma, nos ornamentos. Esses recursos poéticos e teatrais dissimulam, justamente, a sensação de desacerto que a história nos provoca. Os nossos teatros já não tem a capacidade ou o prazer de narrar estas histórias nem mesmo as do grande Shakespeare (que não são, assim, tão antigas), com exatidão, isto é, tornando verossímil a associação dos acontecimentos. E a fábula é, segundo Aristóteles – e nesse ponto pensamos identicamente –, a alma do drama! Cada vez mais nos molesta o primitivismo e o descuido que encontramos nas reproduções do convívio humano, não só nas obras antigas, mas também nas contemporâneas, quando estas são feitas pelas receitas antigas. O nosso modo de fruição começa a desatualizar-se. (Brecht, 2005, p. 131)

Semelhança não é igualdade, pois de maneira alguma o encenado em um palco é igual à vida do público. Semelhança aqui significa a possibilidade de haver empatia, de se reconhecerem em certos aspectos. Entretanto, essa mesma semelhança, colocada em perspectiva histórica evidencia o desacerto:

É a sensação de desacerto, que nos vem perante as reproduções dos acontecimentos ocorridos no mundo dos homens, que reduz nosso prazer no teatro. A razão desse desacerto é o fato de a nossa posição em relação ao objeto reproduzido ser diversa daquela dos que nos antecederam. (Brecht, 2005, p. 132)

Os acontecimentos no mundo dos homens serão sempre semelhantes, mas a reação dos homens em relação a esses acontecimentos é sempre diferente, atualizada nas relações históricas e sociais. Passando para o domínio do teatro, este deve representar sujeito e objeto em uma profunda relação, na qual ambos se modificam. Para isso, o próprio teatro e suas ferramentas têm de se modificar:

O teatro, tal como nos é dado ver atualmente, apresenta estrutura da sociedade (reproduzida no palco) como algo que não pode ser modificado pela sociedade (na sala). Édipo, que pecou contra alguns dos princípios que sustentam a sociedade de sua época, é executado, os deuses tomam a si esta tarefa, e eles não são criticáveis. As grandes personagens solitárias de Shakespeare, que trazem no peito a estrela do seu destino, arrojam-se em seus vãos e mortais frenesins suicidas, e liquidam-se a si próprias; é a vida, e não a morte, que se torna obscena, quando de suas derrocadas; a catástrofe não é suscetível de ser criticada. Sacrifícios

humanos por toda parte. Bárbaros divertimentos! Ora, se os bárbaros têm uma arte, façamos nós uma outra! (Brecht, 2005, p. 141)

Não é apenas a mudança da fábula, ou do olhar sobre o objeto que Brecht procura. Isso, em sua opinião, estava sendo feito no teatro contemporâneo ao seu. Como visto acima contudo as estruturas de representação são antigas e o teatro contemporâneo, encenado da maneira antiga, atinge resultados que não contemplam a dinâmica das mudanças que acontecem na sociedade. A ação da peça precisa estar em perspectiva com seu contexto, precisa influenciar e ser influenciada por ele, pois independente da fábula ser nova ou antiga, se a ação no palco não demonstra outra possibilidade de acontecimentos, ou seja, se independente da ação do personagem, ou de seu contexto as ações têm sempre o mesmo e inevitável fim, o personagem passa a ser apenas de um detalhe, assim como o local e o tempo.

É precisamente contra a inevitabilidade da ação, ou seja, uma ação que acontece a despeito da influência humana, que se levanta Brecht, tanto em sua teoria quanto em sua ficção. Para ele, a arte não pode se satisfazer com relações cristalizadas:

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto. (Brecht, 2005, p. 142)

Não são de ideias de esquerda que levam as massas a uma revolução, mas uma nova relação do teatro com seu público. Todo argumento de Brecht em seu texto é de que o teatro deve falar com seu público, pois o prazer que a audiência pode extrair do teatro será tanto maior quanto mais atualizados e mais verossímeis forem as apresentações teatrais. Claro que a leitura dessa opinião de Brecht pode ser feita de maneira política, mas isso não explicaria o sucesso de crítica e de público que ele atingiu nem a posteridade de sua obra. Afinal, ele não foi o único autor a escrever tendo como base a luta de classes e o marxismo.

Essa maneira de pensar o teatro dá uma indicação de como foram as traduções, adaptações e cópias feitas por Brecht. Independentemente do material tratado este deveria ser renovado para o teatro, para que pudesse falar ao seu novo público: não apenas a burguesia, mas também as grandes periferias. As interações entre homens semelhantes serão sempre semelhantes. Desse modo a fábula, a alma da peça, pode ser retirada de qualquer tempo e de qualquer autor, pois ela será trabalhada para interagir com um novo cenário, com um novo tipo de atuação, uma nova linguagem e um novo contexto, que é retratado e tratado gestualmente com ferramentas novas.

Para Brecht, todas as interações revelam um gesto: ao se cumprimentar uma pessoa, a resposta física e verbal desse interlocutor revela um gesto, assim como essa mesma ação, se acontecer em outro lugar, ou em outra situação social, terá como resultado um gesto diferente. Em suas palavras:

Chamamos esfera do *gesto* aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um *gesto* social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente etc. Às atitudes tomadas de homem para homem pertencem, mesmo, as que, na aparência, são absolutamente privadas, tal como a exteriorização da dor física, na doença, ou a exteriorização religiosa. A exteriorização do “gesto” é, na maior parte das vezes, verdadeiramente complexa e contraditória, de modo que não é possível transmiti-la numa única palavra; o ator, nesse caso, ao efetuar uma representação necessariamente reforçada, terá de fazê-lo cuidadosamente, de forma a nada perder e a reforçar, pelo contrário, todo o complexo expressivo. (Brecht, 2005. P. 155. Grifos do autor)

O próprio ato de tradução para Brecht é feito em relação ao gesto e não em uma câmara. Sob alguns aspectos, pode-se dizer que ele traduziu vários textos que ele mesmo escreveu, pois constantemente fazia alterações de acordo com os resultados que obtinha no palco e com a resposta do público e da crítica. Mas há também a tradução que ele fez de sua própria peça *Leben des Galilei* para o inglês com Charles Laughton.

Entre as muitas habilidades que Brecht possuía, falar línguas estrangeiras não era uma delas. Portanto, para traduzir a maioria de suas peças, ele contou com o trabalho de outros tradutores, como o ator norte americano Charles Laughton, parceiro na versão para

o inglês de *Leben des Galilei*. Mas, embora não dominasse línguas estrangeiras, sua atitude tradutória se construía com base no gesto social, isto é, como determinada fala afetaria outros personagens, outro contexto, como é o exemplo de sua tradução de *A vida de Edward II da Inglaterra*, ele explica sua opção por não seguir o verso jâmbico e optar por um ritmo mais sincopado:

Disso resultou respiração ofegante de um homem correndo, e nessas síncopes revelaram-se melhor os sentimentos contraditórios do personagem. [...] Como se pode depreender dos textos não foi apenas um ato de “nadar contra a corrente” em uma perspectiva formal, um protesto contra a suavidade e harmonia dos versos convencionais, mas sempre aprimorando a tentativa de mostrar acontecimentos entre as pessoas como contraditórios, combativos, violentos. (Brecht, 1988, v.22 p. 359)⁴⁹

O texto da peça ganha características específicas na necessidade do palco e dos personagens: nenhum texto deve ser cristalizado e levado a qualquer custo à cena. O texto deve servir ao gesto e dele se servir. Dessa maneira, não são as palavras do texto que devem ser rendidas uma por uma em outra língua, ou mesmo a função do texto. A tradução para Brecht é um processo errático e incansável, que deve se manter fiel não a um texto “original”, mas ao novo texto e a seu novo público. Esse pensamento é demonstrado quando ele comenta o já mencionado processo de tradução de *Galileu* para o inglês, em parceria com Charles Laughton:

Necessitávamos de estudos largamente ramificados, pois ele não falava alemão e nós tínhamos que decidir o gesto (de cada pedaço de diálogo) através da minha interpretação num inglês ruim, ou mesmo em alemão, que ele então reencenava em inglês correto de vários modos diferentes, até que eu pudesse dizer: é isso. Ele escrevia a mão o resultado, frase por frase. Algumas frases, muitas, ele trabalhava por vários dias, alterando-as continuamente. O método de atuação e reencenação

⁴⁹ Texto fonte: Das ergab den stockenden Atem des Rennenden, und es enthüllen sich in diesen Synkopen besser die widersprüchlichen Gefühle des Sprechers. [...] es handelte sich, wie man aus den Texten sehen kann, nicht nur um ein “Gegen-den-Strom-Schwimmen” in formaler Hinsicht, einen Protest gegen die Glätte und Harmonie des konventionellen Verses, sondern immer doch schon um den Versuch, die Vorgänge zwischen den Menschen als widerspruchsvolle, kampfdurchtobte, gewalttätige zu zeigen.

trouxe um ganho incomensurável, pois assim as discussões psicológicas foram quase que totalmente evitadas. (Brecht, 1988, v.25, p. 11)⁵⁰

Essa atitude tradutória de Brecht trata o texto como não sagrado: retira sua sacralidade, o que foi escrito em um certo momento, assim como o teatro, pode e deve ser modificado. Ao invés de discutir teoricamente os efeitos de cada frase, até mesmo em termos psicológicos, a tradução é encenada, o que desde já também é um ensaio dentro de um longo e minucioso processo de recriação da cena (e não do texto em si) para outro público e outro momento.

De volta à cena teatral paulista dos anos de 1960, o pensamento sobre o texto e a prática de tradução de Brecht diverge radicalmente da opinião dos comentadores brasileiros, pelo menos dos radicados no Brasil, sobre a maneira como os textos do épico alemão deveriam ser tratados e mesmo encenados. Uma atitude de veneração que, como lembra Rosenfeld, pode ser entendida em termos de elevação da obra de Brecht, ou mesmo do próprio Brecht à categoria de um clássico. Isso não seria um problema para Brecht, cuja preocupação em relação aos clássicos se resumia à maneira como eram abordados:

Muitos obstáculos se deparam a uma representação viva dos nossos clássicos, e o mais grave é a indolência dos amigos da rotina, indolência do pensamento e da sensibilidade. Encontramos, no domínio da representação teatral, uma tradição que, impensadamente, se atribui a um patrimônio cultural hereditário, se bem que essa tradição apenas sirva para prejudicar a obra, que constitui o autêntico patrimônio hereditário. Ao fim, portanto, o que efetivamente tem foros de tradição é o progressivo dano que tem sido infligido às obras de arte. Cada vez mais, a bem dizer por desleixo, tomba maior quantidade de pó sobre as grandes obras da pintura antiga, e, quando se fazem reproduções delas, reproduzem-se também, mais ou menos diligentemente, as manchas de pó. (Brecht, 2005. P. 121)

Brecht critica a atitude dos encenadores em relação a textos considerados clássicos, o que ele chama de preguiça dos encenadores, que não renovam a potência emocional do texto, limitando-se a apenas repeti-lo, o que gera monotonia. Em sua

⁵⁰ Texto fonte: Wir benötigten solche ausgebreiteten Studien, da er kein Wort Deutsch sprach um wir uns über den Gestus von Repliken in der Weise einigen mussten, dass ich alles in schlechtem Englisch oder sogar in Deutsch vorspielte und er es sodann auf immer verschiedene Art in richtigem Englisch nachspielte, bis ich sagen konnte: das ist es. Das Resultat schrieb er Satz für Satz handschriftlich nieder. Einige Sätze, viele, trug er tagelang mit sich herum, sie immerfort ändernd. Die Methode des Vor- und Nachspielens hatte einen unschätzbaren Vorzug darin, dass psychologische Diskussionen nahezu gänzlich vermieden wurden.

opinião também de nada adianta fazer experiências meramente formalistas. A renovação não pode ser simplesmente na forma, pois essas são alheias à obra. Para ele:

Temos de objetivar o conteúdo ideológico original da obra e apreender seu significado nacional e, simultaneamente, internacional; para isso devemos estudar não só a conjuntura histórica em que a obra se insere, como também a atitude e as particularidades características do autor clássico em questão. (Brecht, 2005. P. 122)

A leitura de um clássico para ser encenado, no ponto de vista de Brecht significa entender o contexto histórico da obra e a atitude do autor em relação ao tema e ao seu país e ao mundo. Ou seja, trabalhar com um clássico requer um trabalho exaustivo de pesquisa, primeiro para a compreensão e depois para a montagem num outro contexto. É exatamente à falta desse tipo de cuidado que Brecht se refere anteriormente ao falar da preguiça dos encenadores. Além disso, a maneira como se aborda a obra de arte contribui para uma concepção errônea do que é um clássico. Para Brecht, o drama humano confere a grandeza aos clássicos, contudo, em sua opinião dá-se muito valor à aparência, afastando-se da ideologia da peça: “no lugar do *pathos* o patético.” (BRECHT, 2005. p. 123).

Brecht prossegue nomeando o que ele considera um julgamento superficial da obra clássica:

Em lugar do ideal surgiu uma idealização, em lugar da elevação do espírito, que era uma exaltação, surgiu o sensacionalismo, em lugar da solenidade, a ênfase etc. etc. Criou-se uma falsa grandeza, que era apenas vazio. [...] Se nos deixarmos intimidar por uma concepção falsa, superficial, decadente e tacaña de classicismo, não lograremos jamais uma representação viva e humana das grandes obras. (BRECHT, 2005. p. 123)

E essa é a mesma visão que Rosenfeld ataca parcialmente em sua coluna (fig. 58) em março de 1967, em parte porque as obras traduzidas no Brasil não tratavam da relação da obra e do contexto nacional brasileiro, o que é ao mesmo tempo a contextualização

internacional da obra de Brecht e, claro, esse contexto relacionado à época em que ela é encenada em nosso país.

Entretanto, a despeito da posição apresentada por Rosenfeld nessa coluna, toda a recepção de Brecht no Brasil implica uma imagem formalista e dogmática do encenador alemão. Seu texto, seus recursos, sua fábula, como visto acima, são reconhecidos como autênticos apenas em termos de imitação mais ou menos perfeita da imagem brasileira de Brecht, imagem essa que o próprio Rosenfeld ajudou a construir. Esse Brecht brasileiro é um clássico em nossas terras mesmo antes de ser encenado. Sua primeira tradução e o período sem encenações estabelecem que sua **forma teatral** (a fachada) é importante, que a idealização do teatro é importante e não a ideologia. Isso ocorre, por exemplo, quando colocam em segundo plano suas ideias políticas, quando a fábula não é colocada em perspectiva e principalmente ao abordarem suas peças como um **patrimônio hereditário**, para usar as palavras de Brecht. Isso porque as encenações no Brasil só são consideradas genuínas à medida que se detecta a presença do dramaturgo alemão, o que se evidencia em frases como “o Brasil ainda não viu um Brecht genuíno”, ou mesmo frases publicitárias como “Brecht no TMDC”. Esse é o conceito clássico de fachada: colocar a imagem acima do humano, acima da fábula. Importa mais que seja uma peça de Brecht do que a peça em si.

Rosenfeld considera *A Alma boa de Set-Suan*, encenada pelo Teatro Popular de Arte no prédio do Teatro Maria Della Costa, “bastante boa e digna de louvores” e *A Ópera dos três vinténs* no Teatro Ruth Escobar, “um espetáculo de méritos”. Quanto às outras apresentações, “apesar de não obterem rendimento brechtiano satisfatório, mostraram momentos de bom teatro e um grande esforço em acertar” (Fig. 58).

Até esse ponto da história da recepção de Brecht no Brasil, haviam sido encenadas por companhias profissionais⁵¹, cronologicamente: *A Boa Alma de Setsuan*, Teatro de

⁵¹ Além das montagens profissionais há muitas amadoras, como as encenações em 1945 de *Terror e Miséria no III Reich*, cronologicamente a primeira montagem de Brecht no Brasil, e também muitas escolas de teatro que usam Brecht como matéria para formação de atores. Contudo, as informações sobre as montagens amadoras não são organizadas e pelo acervo levantado por esta pesquisa, não há como sistematizar os grupos amadores em todo o Brasil, nem mesmo no Estado de São Paulo. Como o propósito desta pesquisa é contar a recepção de Brecht através da perspectiva dos EDTs, demonstrando um primeiro afastamento à própria teoria de tradução de Brecht nessa recepção e em um segundo momento uma aproximação, é necessário analisar paratextos que abordem os textos e encenações de maneira mais profundas. Esse tipo de texto é raro em relação a encenações amadoras e, quando existem, não se aprofundam muito criticamente, usando sempre o argumento de se tratar de uma encenação amadora.

Arte Popular em 1958, com direção do italiano Flaminio Bolinni, tradução de Antônio Bulhões e Geir Campos; *Mãe Coragem*, grupo Novo Teatro em 1960, com direção do italiano Alberto D'Aversa, tradução de Daniel Rocha; *Os Fuzis da Senhora Carrar*, grupo Teatro da Praça em 1961, com direção do brasileiro José Renato e tradução de Antônio Bulhões; *As Visões de Simone Machard*, grupo Nydia Lícia em 1962, com direção do português José Felipe e tradução de Gert Meyer; *Os Fuzis da Senhora Carrar*, grupo Teatro dos Novos em 1962, com direção de João Augusto sem indicação do tradutor; *Círculo de Giz de Giz Caucasiano*, Teatro Nacional de Comédia em 1963, com direção de José Renato e tradução de Manuel Bandeira; *Os Fuzis da Sra. Carrar*, Grupo Decisão em 1963, com direção de Antônio Ghigonetto e tradução de Gert Meyer; *Terror e Miséria no III Reich*, Grupo Decisão em 1963 com direção de Antônio Abujamra e tradução de Gert Meyer; *Ópera dos Três Vinténs*, grupo Ruth Escobar em 1964, com direção de José Renato e tradução de Mário da Silva; *O Senhor Puntilla e seu criado Matti*, Companhia Carioca de Comédia em 1966, com direção de Flávio Rangel e tradução de Millor Fernandes; *A Boa Alma de Setsuan*, Grupo de Arte Popular em 1966, com direção de Benjamin Cattán com tradução de Antônio Bulhões e Geir Campos; *Ópera dos Três Vinténs*, na sala Cecília Meireles em 1967 com direção de José Renato e tradução de Mário da Silva.

No total são 12 encenações, das quais, *A Boa Alma de Setsuan* não foi montada de maneira completa por causa de problemas técnicos, três montagens de *Os Fuzis da Senhora Carrar*, peça de apenas uma cena, *Terror e Miséria no III Reich* (das 24 cenas da peça o grupo Decisão apresenta apenas 14), o mesmo grupo e elenco reapresenta *A Boa Alma*, e o mesmo acontece com *Ópera dos Três Vinténs*, o que diminui o total de apresentações completas de peças com mais de uma cena para apenas 5 peças.

"A ALMA BOA DE SETSUAN"

Em edição de Antunes e Cia. Ltda., foi posta á venda a tradução de "A alma boa de Setsuan", de Bertolt Brecht, realizada por Geir Campos e Antonio Bulhões.

Esse é o texto completo do original alemão, já que motivos de ordem técnica levaram o diretor Flaminio Bollini Cerri a cortar a peça em cerca de meia hora, no espetáculo encenado com tanto êxito pelo Teatro Maria Della Costa.

Figura 60: O Estado de São Paulo, 14 de outubro de 1959. (Realce)

Não sendo possível apresentar num só espetáculo de duas horas as 24 peças que compõem "Terror e miséria do III Reich", Abujamra escolheu as seguintes: "Físicos", "Bombardeamento de Almeria", "Os padeiros", "Auxílio de inverno", "Admoestação", "O camponês alimenta sua porca", "Os soldados do pantano", "Colocação de mão-de-obra", "A judia", "O sermão da montanha", "União", "O plebiscito", "O delator", e "Programa operário".

Figura 61: O Estado de São Paulo, 21 de junho de 1963. (Realce)

A diferença entre montar uma peça de uma cena só e uma peça mais complexa pode ser entendida através do depoimento de José Renato, que ao lidar com *O Círculo de Giz Caucasiano* ainda não fazia ideia de que seria uma experiência tão diferente da experiência que tivera com *Os fuzis da Sra. Carrar*:

Quando montei *O Círculo de Giz Caucasiano*, embora eu já tivesse montado Brecht, *Os Fuzis da Senhora Carrar*, me dei conta das dificuldades que o autor propunha nessa peça, os desafios incríveis que ela colocava ao encenador. Acredito que consegui fazer um espetáculo muito bom na época; o resultado foi bom, e acredito ter mantido vivo o espírito do autor. (BASBAUM, 2009. P. 155)

As dificuldades técnicas enfrentadas pelo teatro brasileiro ao encenar peças de Brecht já foram tratadas nessa tese, e, considerando esse primeiro tipo de recepção em que as peças são avaliadas em termos de autenticidade e presença de Brecht, elas são em grande parte responsáveis pela falha da “reprodução genuína”: a falta de atores preparados em todos os aspectos, por exemplo, cantar, a falta de dinheiro para manter esse tipo de encenação, entre outras. Das peças complexas praticamente todas deram prejuízo, sendo mantidas ou com dinheiro público, ou dos empresários. A falta de preparo dos próprios diretores completa esse cenário de peças “não genuínas”.

Por fim,

Figura 62: Folha de São Paulo, 31 de janeiro de 1967. (Realce)

Mas o maior responsável por esse cenário é a própria crítica, que criou a imagem do que seria Brecht e o seu teatro e que obrigou as montagens a seguirem esses padrões estabelecidos a pena de não serem consideradas peças autênticas e de não terem uma divulgação favorável por parte da imprensa. Até esse ponto, ninguém no Brasil tem mais autoridade sobre o teatro de Brecht do que os críticos, os comentadores oficiais e profissionais da imprensa, e em grande parte das universidades.

Na década de 1960, há poucos grupos ou diretores que poderiam clamar essa autoridade. Por isso também seria necessário que eles tivessem dispostos a mudar o cenário de recepção. Um dos grupos que tinham essa possibilidade era o grupo Teatro de Arena. Entretanto, a preocupação do grupo nesse momento era mais com a dramaturgia brasileira e seu desenvolvimento. Outro agente que poderia fazer isso era o Grupo Oficina,

que, apesar de também estar preocupado com o momento sócio-político brasileiro, abordavam o teatro de uma maneira mais artística. Em depoimento, Fernando Peixoto, que trabalhou com os dois grupos na década de 1960, fala sobre essa relação:

Eles [Arena e Oficina] eram os mais importantes grupos teatrais daquele momento. Havia uma transformação do significado artístico e social. A preocupação social e política do Arena era muito forte e havia um vínculo dessa ideia com a dramaturgia. Vários atores do elenco e da direção do Arena escreviam, como o Guarnieri, Vianinha, Boal (que era mais diretor, mas escrevia também), Flávio Migliaccio, Nelson Xavier e Chico de Assis, que eram do elenco e também escritores. Havia sempre seminários internos sobre dramaturgia, o que foi transformador e essencial ao teatro brasileiro. E havia uma relação curiosa entre o Arena e o Oficina, sempre a mesma discussão: a realidade brasileira estava sempre presente na montagem do espetáculo, havia uma reflexão crítica do social, do que acontecia no país, naquele momento. No Arena, isso partia da própria dramaturgia. No Oficina acontecia uma coisa oposta, de certa maneira, mas que era a mesma coisa: as peças que encenavam eram estrangeiras, mas a preocupação era de que o espetáculo tivesse uma linguagem nacional, provocando na plateia uma reflexão sobre a realidade do nosso país. Se ênfase do Arena era a dramaturgia, no Oficina era a encenação. (BALBI, 2009. P. 58)

Essa preocupação do Oficina com a ênfase para a encenação é o que aproxima a prática dramática do grupo à prática e teoria de Brecht que, como vimos acima, deve ser ao mesmo tempo formal e de conteúdo, preocupada com o contexto nacional e internacional do autor e de seu público. É essa abordagem que leva Schwarz (COSTA, 1996) a reconhecer o Oficina como o único grupo que tratava Brecht pela perspectiva artística e não somente pela política. Essa autoridade dividida entre os comentadores e o grupo Oficina pode ser vista na edição de 13 de novembro de 1968, quando o Oficina encena *A vida de Galileu*:

Figura 63: O Estado de São Paulo, 13 de novembro de 1968. (Realce)

Schwarz, aliás, trabalhou com o Teatro Oficina na década de 1960. Houve muitas tentativas e anúncios de peças de Brecht que seriam encenadas pelo grupo de José Celso antes que de fato isso se concretizasse em 1968. Em 1963 anuncia-se que o grupo encenaria *Um Homem é um Homem* com direção de Luiz Fernando Maciel, mas essa peça não foi à cena, a despeito da grande matéria que foi publicada no dia 3 de fevereiro de 1963 (figura 64). Essa montagem não aconteceu por requisitos do Serviço Nacional do Teatro, que subvencionava o grupo e exigiu que o mesmo apresentasse a peça *Torre em Concurso* de Joaquim Manoel de Macedo.

Depois dessa primeira tentativa, o começo de 1966 traz a notícia no *Estado*, do dia 8 de janeiro, de que o grupo Oficina encenaria naquele ano três peças de Brecht, *Na Selva das Cidades*, com tradução de Elizabeth Kander e Renato Borgui, *Galileu Galilei*, com tradução de Fernando Peixoto, José Celso Martinez Corrêa e Roberto Schwarz e *Antigone* com tradução de Fernando Peixoto e Renato Borgui. As montagens não acontecem, pois nesse ano um incêndio destrói a sede do grupo no dia 31 de maio, e os integrantes do Oficina decidem fazer um festival retrospectivo da trajetória do grupo.

O Teatro Oficina escolheu a sua nova apresentação

O Teatro Oficina está iniciando a preparação de "Um homem é um homem", de Brecht, para substituir no cartaz "Quatro num quarto". O conjunto cogitava de encenar "Pavores e misérias do III Reich", também de Brecht, mas foi retirada a autorização para a montagem, já que o tradutor Antonio Abujamra pensa levar o texto com o Grupo Decisão. "Um homem é um homem" deve entrar logo em ensaios, pois se ultima a tradução.

ELENCO

Maria Fernanda foi convidada para interpretar um dos papéis de "Um homem é um homem". A atriz que acaba de ser considerada a melhor de 1962, pela Associação Paulista de Críticos Teatrais se encontra atualmente no Rio, no elenco de "Oito mulheres", de Robert Thomas, em cena no Teatro Dulcina. Prometeu Maria Fernanda retornar a São Paulo, para participar do espetáculo.

O papel de Galy Gay deve ser vivido por Fauzi Arap, ora interpretando Frei Timoteo, em "A Mundracoira", de Maquiavel, com o Teatro de Arena. Renato Borghi, Ronaldo Daniel e Moema Hirum terão outros papéis expressivos.

Participará da montagem a jovem atriz Rachel Wainer, já conhecida do nosso público como bailarina. Pertencia ela ao "Balé do IV Centenario", onde figurou em diversos bailados. Rachel Wainer viajou depois para Israel, tendo seguido o curso de interpretação do famoso Teatro Habimah. Depois, figurou em vários espetáculos, entre os quais "Puntilla e seu criado Matti", de Brecht.

DIRETOR

A direção de "Um homem é um homem" foi confiada a Luiz Carlos Maciel, professor de interpretação da Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Jovem valor de nosso teatro, Luiz Carlos Maciel, natural do Rio Grande do Sul, iniciou-se no palco em Porto Alegre, e publicou um livro elogiado sobre o dramaturgo Samuel Beckett. Depois de estagiar na Escola da Bahia fez o curso de interpretação e direção na "Carrexie Tech", de Pittsburgh, com uma bolsa de estudos da Fundação Rockefeller. Saliendo-se como aluno, nos Estados Unidos, chegou a ser assistente de direção do Festival Shakespeariano

de San Diego. De volta ao Brasil, Luiz Carlos Maciel assumiu a cadeira de interpretação da Escola da Bahia, e está lecionando também Direção e Teoria do Teatro. Colabora éle na imprensa baiana, tendo sido assíduo frequentador do Suplemento Literário do "Jornal do Brasil". A última encenação de Maciel, em Salvador, foi "Major Barbara", de Bernard Shaw, que deu novo impulso à Escola de Teatro.

A PEÇA

"Um homem é um homem" data de 1926, sendo considerada a obra-prima da fase expressionista de Bertolt Brecht. Narra a peça a história de Galy Gay que, tendo saído de casa para comprar peixe necessário ao almoço doméstico, se envolve involuntariamente num episódio inesperado: ferido um soldado no assalto a um pagode, era necessário substituí-lo, para evitar as penas disciplinares, e Galy Gay ocupa então o seu lugar. O desprevenido cidadão, capturado naquela armadilha, chega a esquecer a antiga personalidade e nem reconhece a mulher, empenhada em avivar-lhe a memória. Examina o texto as implicações da dissolução do indivíduo na coletividade, e o processo da lavagem cerebral, adotado em certos regimes políticos.

Encenada em Paris em 1964, a peça obteve grande êxito, repetido na última temporada de Nova York, em que se constituiu numa das atrações do teatro "Off-Broadway", na montagem do crítico Eric Bentley.

"Quatro num quarto" obtém êxito de bilheteria superior ao que marcou a carreira de "Um bonde chamado desejo", de Tennessee Williams. Miriam Mehler vive agora o papel criado por Celia Helena, que se submeterá a intervenção cirúrgica, deixando de figurar no próximo cartaz do Oficina.

Depois de "Um homem é um homem", o elenco levará uma peça do antigo repertório brasileiro, ainda não escolhida. A montagem visa atender ao convenio firmado com o Serviço Nacional de Teatro.

Espera-se a estréia de "A Rainha in the Sun", de Lorraine Hansberry, em co-produção com o Teatro Experimental do Negro, dentro de 2 a 3 meses. A direção não será mais de José Celso Corrêa, ora entregue às tarefas administrativas do teatro, tendo sido convidado para substituí-lo James Colby, responsável pelo "Colby Studio".

Somente depois da estréia da peça brasileira é que serão iniciados os ensaios de "Pena que ela seja uma p...", de John Ford, em tradução de Vinícius de Moraes e sob a direção de José Celso Corrêa.

Figura 63: O Estado de São Paulo, 03 de fevereiro de 1963. (Realce)

4.3 Quadro 3: Brecht profanado – o ponto de virada

Os anos de 1967 e 1968 continuam seguindo os mesmos padrões estabelecidos pela recepção de Brecht no Brasil nesse primeiro momento de recepção que vai de 1948 até 1968. Algumas notas e publicidades podem revelar essa continuidade.

10 — O ESTADO DE S. PAULO

Brecht é o texto do Teatro Alemão

Das Sucursais e do Serviço Local: Peter Wilhelm, Joana Helm, Berta, Antonia, Antonia, Antonia...

[*Figura 64: O Estado de São Paulo: 29 de agosto de 1967. \(Realce\)*](#)

**Curitiba
vê peça
de Brecht**

[*Figura 65: O Estado de São Paulo: 19 de outubro de 1967. \(Realce\)*](#)

arena
1.º LUGAR NA BOLSA:
97,7% DE ÓTIMO E BOM
ÚLTIMA SEMANA
**ARENA CONTA
TIRADENTES**
DE BOAL E GLARNIERI
HOJE: 21 HORAS
RESERVEM JÁ: 35-7973
AGUARDEM: O CÍRCULO DE
GIZ — DE B. BRECHT

[*Figura 66: Folha de São Paulo, 15 de setembro de 1967. \(Realce\)*](#)

Figura 67: Folha de São Paulo, 01 de setembro de 1967. (Realce)

Uma nova abordagem sobre a obra de Brecht começa a ser desenhada por um deslocamento no eixo da autoridade sobre o tema. Em 1968, José Celso Martinez Corrêa é convidado pelo *Berliner Ensemble* a participar de uma conferência sobre Brecht promovida pelo grupo alemão. De acordo com a nota que sai na imprensa, a missão do diretor do Oficina seria falar sobre a relação do teatro brasileiro com a obra de Brecht.

Figura 68: O Estado de São Paulo, 16 de janeiro de 1968. (Realce)

O contato de José Celso e Fernando Peixoto com o teatro de Brecht é descrito por Fernando Peixoto em depoimento a Balbi (2009), ao falar da produção de *O Rei da Vela*:

A gente incorporou coisas brechtianas, linguagem circense com elementos populares de comédia dramática. O texto instigante saiu em busca de uma linguagem nova. Estávamos também refazendo o espaço do Oficina. Tinha um palco que girava. Foi uma série de linguagens novas, um processo criativo fascinante. E que teve uma repercussão muito grande com a plateia. Nessa época descobrimos Brecht quando vimos o espetáculo *Berliner Ensemble*, em Berlim. Com a descoberta de Brecht pensamos em montar *Galileu Galilei* e o fizemos depois de *O Rei da Vela*, em 1968. Mas foi com *Na Selva das Cidades*, que Zé Celso fez uma das suas direções mais brilhantes. [...] Mas *Galileu*, que montamos antes, também era uma discussão política. Tratava-se da perseguição a Galileu, do relacionamento das teorias com a sociedade, com o povo também, quando chegam as ideias de Galileu nas ruas. Era uma discussão sobre a situação política. (BALBI, 2009, pp. 67-68)

Apesar de nesse depoimento parecer que os dois assistiram juntos a um espetáculo que se chamava *Berliner Ensemble*, os dois frequentaram o teatro do grupo alemão em momentos diferentes do mesmo ano de 1968. José Celso, como visto anteriormente, tinha participado de uma convenção sobre Brecht no início do ano e Fernando Peixoto fica na Europa depois da excursão do grupo pelo Festival de Florença e Festival de Nancy entre abril e maio daquele ano. O grupo fez sucesso na França, o que fez com que sua estada naquele país fosse prolongada.

No período posterior dessas apresentações Peixoto vai até à Alemanha onde assiste vários espetáculos da companhia fundada por Brecht. De acordo com nota do jornal *O Estado*, são precisamente 12 peças diferentes. Dessa experiência, além do contato anterior do ator e diretor com a obra de Brecht, desde *Mãe Coragem* em 1960, da qual foi um dos atores quando a companhia de Ruth Escobar visitou Porto Alegre, Peixoto publica seu primeiro livro sobre Brecht em 1969.

Figura 69: O Estado de São Paulo, 13 de fevereiro de 1969. (Realce)

Por fim, a partir dessa experiência, decide-se que o grupo encenaria *Galileu Galilei* logo depois da encenação de *O Rei da Vela*. Nesse momento, os diretores do Oficina já estavam “autorizados” a trabalhar a falar sobre Brecht. Isso se reflete, entre outras coisas, no curso sobre Brecht (figura 63) organizado pela Casa Goethe, no qual Fernando Peixoto é um dos conferencistas ao lado de Anatol Rosenfeld e Sábato Magaldi, e o grupo Oficina apresenta cenas da peça *Galileu*, que ainda não tinha ido à cena. Sua estreia seria apenas em dezembro.

A estreia da peça traz uma grande quantidade de propaganda nos dois jornais pesquisados, ocupando muitas vezes dois espaços publicitários na mesma página. De acordo com essas propagandas a peça foi subvencionada pela Secretaria de Cultura do governo estadual, trazendo o texto “Patrocínio do Gov. Abreu Sodré.

[*Figura 70: Folha de São Paulo, 11 de novembro de 1968. \(Realce\)*](#)

[*Figura 71: Folha de São Paulo, 13 de dezembro de 1968. \(Realce\)*](#)

Figura 72: O Estado de São Paulo, 12 de dezembro de 1968. (Realce)

Por questões ligadas ao patrocínio estadual, o grupo é obrigado a encenar a peça durante o mês de dezembro todo para estudantes, como lembra a propaganda de 11 de dezembro. Outra questão que traz o texto da publicidade é a divulgação do nome do autor, o nome da peça e o nome do grupo.

Os nomes da peça e do grupo ocupam a maior parte do anúncio, que também trazem os dizeres “a peça do século”. Contudo, o nome Brecht não ganha muita importância nesse anúncio, diferente do que vimos anteriormente, por exemplo, na peça *Festival de Besteiras que assola o País (FEBEAPÁ)* obra que contava com duas apresentações: uma parte constituída por *A Exceção e a Regra* e a outra pelo texto que dava título à peça escrita por Stanislaw Ponte Preta, heterônimo de Sérgio Porto.

A propaganda (figura 67) de *FEBEAPÁ* traz o texto: A mais correta e certa montagem Brechtiana até hoje realizada no Brasil ao lado de “A Boa de Set Suan – Yvon Michalski – Jornal do Brasil” e também “Um Brecht excelentemente realizado – Emílio Fontana – diretor artístico do Teatro de Rua e do Teatro de Arte.” Os subtextos da propaganda dão ênfase total a Brecht, ainda que o título seja de Porto e a publicidade não traz sequer o nome do grupo que encenava a peça: do Mini Teatro de Comédia Carioca.

No caso do grupo Oficina é diferente, o nome do grupo assume lugar de destaque ao lado do nome da peça. Em uma das propagandas não há sequer o nome de Brecht. E, de fato, a peça trata de um processo de desenvolvimento autoral do grupo, como visto na fala de Peixoto, quer dizer, a peça não era encenada por se tratar de uma peça de Brecht, mas sim porque ela dava condições ao grupo de explorar seu potencial de encenação e tratar ao mesmo tempo de um tema político relacionado com o contexto do país.

Infelizmente os jornais desse período não trazem muitas resenhas críticas sobre a peça. Nos dois jornais que compõem o acervo dessa pesquisa foram encontradas apenas duas críticas sobre a encenação: uma de A. C. Carvalho e outra de Sábato Magaldi, que escrevia nessa época no *Jornal da Tarde* do grupo *Estado*. Não foram encontradas informações de quem se tratava precisamente A. C. Carvalho. Contudo, nessa época, ele é o responsável pelas críticas teatrais no *Estado de São Paulo*. Sua crítica sobre a peça é um pouco confusa, transitando em uma linha entre o elogio e o insulto (fig.73).

O próprio crítico se declara meio a meio em relação à peça, mas ele faz algumas observações sobre a montagem que nos interessam. O primeiro ponto é sobre o figurino que não segue os parâmetros “originais” e que é elogiado pelo crítico; o segundo é sobre a modificação do texto, o que demonstra uma ideia de não fidelidade nos termos clássicos ao texto de Brecht, mas que, como afirma o colunista, lembra o modo de trabalho do dramaturgo alemão que alterou seu texto depois da bomba atômica e provavelmente continuaria modificando se tivesse oportunidade. O terceiro ponto é o da encenação que trata o texto como um texto científico, mas não abdica de emocionar e influenciar o espectador; e, por último, o trabalho do coro que é totalmente diferente do jogral da peça de Brecht.

Há nesse momento um movimento de ruptura com o modelo de recepção brasileira de Brecht estabelecido até então. Como esse mesmo modelo era visto como superado por José Celso, era natural então que sua primeira encenação de Brecht seguisse outra direção. Interessa-nos aqui entender como se dá essa nova abordagem e suas repercussões. Para começar, os agentes do primeiro momento da tradução de Brecht no Brasil perdem um pouco de sua importância: a “autoridade” sobre Brecht se move das penas dos comentadores profissionais e passa para os palcos, para os encenadores.

Nesse sentido, a maneira de se analisar a produção de paratextos nos jornais do acervo pesquisado tem que ser alterada, pois diminuindo a importância dos comentadores profissionais sobre o sistema de tradução de Brecht, essa produção textual não pode ser mais considerada como normativa, mas, a partir desse ponto, apreciativa.

Galileo Galilei: Eppure si vede

A. C. CARVALHO

José Celso Martínez Corrêa cuidou com tal afino do aspecto do distanciamento, no seu "Galileu Galilei", do "Oficina", que Brecht foi sumindo, sumindo e quase sumiu mesmo, num imbróglio tropical-protestatário que não deixou de oferecer seus momentos positivos como *entertainment*. Esse "sumiço" acima referido não significa, necessariamente, eventuais podas ao texto. Significa o tumultuamento na apresentação desse texto (objetivamente) e a alienação do espectador vencido pelo cansaço (subjetivamente). José Celso vence em dois rounds, por insistência. Os quadros da *pièce à tiroirs* de Brecht são entremeados de quadros ex... cellos corais-coreográficos inocuos, porque nada acrescentam a Brecht, nem esclarecem a respeito de Brecht. É ininteligível o que dizem ou cantam, muito embora tais inserções plástico-musicais (?) se apresentem muito mais disciplinadas do que em "Roda Viva". A tendência da gente que assiste é ir gostando. E a gente vai gostando, até cansar. E saído do teatro com a impressão de uma pechinha biográfica sem maiores dimensões. Ouvi entendidos que "malharam" o espetáculo. Houve também os que o elogiaram muito. Os ilacaveis alegam desvirtuamento de Brecht, numa desonestidade mal-informadora que tão cedo não será corrigida por outra encenação — em prejuízo de um público que, não habituado à leitura, aceitará Brecht de orelhada, como sendo aquilo que o Oficina apresenta. Outros críticos respeitáveis consideram que, sem tradição teatral e, portanto, sem qualquer tradição brechtiana, nosso público não dispõe de pontos de referência para julgar. Cada realização será boa ou má em si mesma, segundo o grau de receptividade que conseguir e as sementes que lance. Só a frequência das encenações de cada autor, com a paralela assiduidade e crescente informação do público poderão, pelas confrontações sucessivas, estabelecer padrões que permitam critérios de crítica e apreciação. Entre les deux mon coeur balance, porque, sem excessivo rigorismo, diria que o espetáculo do Oficina entretém até seus 315 in-

de três andares, de galinha, picules, malonense e muito pão, entope antes do fim. E é uma pena, porque há instantes de verdadeiro interesse pelo texto, conseguido pela representação — acentuadamente as verrinas de Galileu (Claudio Corrêa e Castro) e as glosas de discussões "científicas" entre filósofos, teólogos e religiosos. Há intervenções seguras e eficazes, como a do Procurador Priuli, de Flavio São Tiago, que a repete num des-cambamento chanchadista — mas engraçado — no Velho Cardeal, a verberar veementemente e agonicamente a Galileu, até cair podre, sem fala, enquanto seu silencioso antagonista é declarado vencedor, por suas teses, segundo o veredicto do colegio sacerdotal, que se reúne para apreciá-las. Há a pujança de Claudio Corrêa e Castro, num Galileu-Falstaff telurico, hedonista e sensual, mas sem a profundidade que os combates, os problemas e a incompreensão exigiriam do personagem. É um Galileu simpaticíssimo, mas de agressividade moleque e bufa, sugerindo mais o temperamental Monte Woolley de "O homem que veio para jantar", do que até mesmo um atormentado Ernest Hemingway, evocado pela semelhança fisionômica, graças às barbaças de Claudio. Enfim, um velho neurastênico e caprichoso. Não uma inteligência esclarecida, a explodir de impaciência mas contendo-se a cada momento, freado por lucidez que culmina na abjuração de sua tese. Pode-se até mesmo apontar, nos corais de José Celso, o aparecimento de dois atores com dotes excepcionais: Margot Baig (voz suavíssima, figura leve e enternecedora) e Samuel Costa Junior, um corifeu debochado e sinuoso, dono de admirável domínio plástico de seu corpo e de voz particularmente potente e bem impostada.

José Celso parece obsedado por determinados recursos que repete quase invariavelmente, como *trade mark*, em todos os seus trabalhos — ou que, "inspirados" por trabalhos alheios são incorporados ao seu cardápio de excentricidades cênicas. A paramentação de gente em cena é uma dessas fixações que, aliás, em "Galileu" se justifica, a meu ver, e sugere as mais variadas interpretações. Que significará a indumentária de Urbano VIII (Renato Borghi), feita de couraças sugeridoras de inseto gigantesco — inseto que se metamorfoseia em monstruosa abelha-mãe, ao vestir o manto papal transparente e raiado? Na figura do Papa, cientista propenso a apoiar Galileu até aquele instante, a partir do qual é dominado pela maqui-

teria havido, realmente, a interção do paralelo com a rainha de colméia, escrava fadada a comer e desovar, segundo o sombrio destino que a organização coletiva lhe reserva?

Em recente entrevista a "Cruzeiro", José Celso externou seus propósitos agressivos de "matar", simbolicamente, os valores que considera superados, desgastados, conspurcados ou falsos. É uma atitude a que tem direito. Eu, pessoalmente, porém, vejo com muito ceticismo a chamada "agressão" teatral. No mais das vezes não passa de escabrosidade desprofundamente tediosa e de interessantes, mesmo porque dita agressão — penso — não passa de farsa. Agressões orgânicas não atingem a ninguém e, para serem válidas, deveriam em tese, provocar até mesmo desencadeamento das vias de fato. Quando isso acontece, como em "Roda Viva", os "agressores" teatrais imediatamente se transformam em vítimas efetivas (e que lhes é taticamente útil) de agressores reais, que se organizam para reagir às provocações. Aliás, seria ingenuo (ou impostura sofismática) esperar de qualquer público qualquer reação espontânea, in loco e coesa. Esta lembrança não objetiva aplaudir mas apenas entender e explicar um fenômeno de agressão de resto almejada pela provocação cênica "agressiva" como complemento necessário à sua legitimidade. Enfim, concluindo, acho que agressividade em teatro não passa de grossa chatice, quando vazada em termos elementares como vem acontecendo em nosso teatro. Agressão autêntica se faz analisando, expondo e destruindo falsos valores e conceitos políticos, sociais, religiosos etc. Não aos berros ou socos, recursos superficiais, mas, de preferência, através do ridículo, do riso, da inteligência. A' la Brecht, e a' la Shaw. A' la Plínio Marcos.

Mas, voltando a "Galileu", trata-se do trabalho mais amadurecido e mais "brechtiano" de Brecht. Sofreu inúmeras alterações e provavelmente continua a sofrer-las, sem jamais estratificarse em versão final, fosse ainda vivo o autor (se ele a modificou após saber da bomba atômica, como não a modificaria, agora — e com que sofreguidão! — com a conquista da lua...?). O nihilismo e o didatismo arido das fases anteriores de Brecht, que resultaram em aplicação exacerbada de sua teoria de distanciamento, foram superados. Continuando didáticas, as peças de sua maturidade — entre elas "Galileu" — amenizaram-se. Brecht termina por concordar que "se a necessidade social de instruir aos filhos do século científico não exclui a de divertí-los, não exclui, também a de emocioná-

los". O tipo de emoção que admite, posteriormente, porém, nada tem a ver com a identificação hipnótica em que o espectador é mergulhado pelas catástrofes de Esquilo ou Shakespeare. Juntamente com emoção, Brecht fornece meios de recuperação, análise e tomada de posição crítica. Negar identificação ao espectador, não significa renunciar impressioná-lo e influenciá-lo. "A representação do comportamento dos homens do ponto de vista social deve, precisamente, atuar sobre o comportamento social do espectador". O conhecimento científico referido em "Galileu" designa tanto as ciências físicas como as sociais, é aplicável tanto à revolução dos corpos celestes como à das sociedades. "A ciência esvazia o céu para melhor revolucionar a ordem social". Por que situar a terra no centro do universo? Para que o trono de Pedro possa ser o centro da humanidade. Sem centro universal definido, "cada qual e ninguém serão esse centro". "Deus está em nós ou não existe". Brecht combate o herói. Abjurando sua verdade, Galileu escapa à dor física e à morte. Pode então escrever os "Discorsi" subversivos que legará à posteridade. Deixa de ser herói? Não haverá maior renúncia — e portanto maior heroísmo, porque lucido — nesta atitude? Aliás, há efeito duplice nas obras de Brecht — um, didático, intelectual, nas suas personagens e suas ações; outro, na empatia que, malgrado seu, dessas mesmas personagens emana. Um exemplo nítido disto é "Mãe Coragem". Aliás, segundo André Gisselbrecht (Introdução às Obras de Berthold Brecht), fonte das citações desta crítica, há três tipos de comprometimento aparente — nos personagens de Brecht. O primeiro, imposto pelo destino desgraçado dos miseráveis, a "grande capitulação", como diz Mãe Coragem, dos que, premiados pelas necessidades, precisam envilecer-se. O segundo, é o comprometimento covarde e sem princípios — o do judeu cuja mulher é arrebatada pelos SS, em "Medo e Miséria do III Reich". O mais espetacular é o de Galileu, que se retrata diante da Inquisição, e que, na verdade, situa-se entre capitulação e tática: "Pensar de modo diverso nas situações diversas". "Através da debilidade humana, dar curso ao comprometimento leninista: preparar o futuro, ainda que com o sacrifício da coragem — quando esta atinge as raízes do quixotismo". Essa sensatez de Galileu é totalmente compreendida pela platéia, cuja adesão de simpatia ao personagem é irresistível. Eis, em síntese, "Galileu Galilei" e as questões que suscita no espetáculo do "Oficina", apesar das intromissões nem sempre cooperadoras de José Celso. Quanto ao trabalho individual de cada um, fora os já citados, seria necessário assistir à peça mais uma vez — coisa a que não me abalanço. Os coros e coreografias são proibitivos dessa boa vontade. De qualquer modo, a homogeneidade do elenco situa-se em nível aceitável, tendo-se em vista o que dele pretendeu — e obteve — a direção. Ressalte-se a sonoplastia de bons efeitos de Zenaidor Rios. E os figurinos — sem cogitar de sua fidelidade e acerto — de Dnas. Calhermina, Hermezina, Martha e Pierina — e não Cito

Diferentemente dos primeiros vinte anos, essa fase da tradução de Brecht para o Brasil é amplamente documentada, não só por jornais, mas também por ter sido objeto de estudo de vários artigos acadêmicos, dissertações de mestrado e teses de doutorado. Além do que, quase todos agentes importantes para esse segundo momento tiveram sua vida amplamente documentada, grande parte ainda vive e está na ativa no campo teatral, ou acadêmico⁵².

A propósito da encenação de *Galileu* encontra-se no site do Itaú Cultural⁵³ um trecho da crônica de Sábato Magaldi da peça no Oficina:

Encenação soberba, a de *Galileu Galilei*, cartaz do Teatro Oficina. José Celso M. Corrêa havia proclamado sua descrença na eficácia do teatro racionalista e nos dá um espetáculo prodigiosamente racional que é uma das mais nítidas provas do valor da razão. Mas afirmar que o diretor, por felicidade, é contraditório, apenas simplifica o problema sem ver-lhe as diversas coordenadas. A verdade é que José Celso M. Corrêa tem vivido no âmago de todas as fases do novo processo cultural brasileiro e as anima sempre com estímulos extremamente valiosos e criadores. Confesso que temia ver “Galileu” transformado em festival tropicalista. Nada tenho contra estes festivais: somente ficariam deslocados nessa obra-prima de Brecht. José Celso assimilou a experiência do *Rei da Vela* e *Roda Viva* para encarar o monstro sagrado Brechtiano com uma audácia e uma liberdade inventiva que dizem bem tanto do encenador como do texto. Talvez se José Celso não tivesse ousado antes, se colocaria em face do “Galileu” com reverência e timidez prejudiciais. A teatralidade pura e desinibida que veio conquistando garantiu à nova encenação uma grandeza e uma linguagem cênica admiráveis: Brecht, sem a cartilha brechtiana, sem efeitos de afastamento catalogados nos manuais. Uma maravilha, nunca um Brecht se fez entre nós tão isento de modismos brechtianos e nunca a palavra de Brecht me pareceu mais límpida e comunicativa. Um didatismo preciso, inteligente, másculo e poderoso⁵⁴.

A opinião de Magaldi contrasta com a de A. C. Carvalho pela sua ampla aceitação, mas os pontos de inovação do grupo estão presentes nas duas. Como visto anteriormente, a proposta do grupo é não ser ortodoxo na abordagem da obra de Brecht, revisando e entendendo na encenação as necessidades do texto para a cena, não buscando imitar o que já fora feito por Brecht mais de duas décadas atrás, mas atualizando a peça, que tinha uma

⁵² A título de exemplo, José Celso continua sendo o diretor chefe do Teatro Oficina.

⁵³ http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_bioGRAFIA&cd_verbete=4082. Consulta realizada em 03 de maio de 2014.

⁵⁴ Jornal da Tarde de 18 de dezembro de 1968.

fábula atual (perseguição ao conhecimento), que convinha ao contexto social e político do país.

O medo de Magaldi de que a peça se tornasse um festival tropicalista decorre do fato de o grupo estar profundamente envolvido com esse movimento cultural no Brasil, sendo o expoente dessa vertente no teatro através de peças como *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade um dos maiores marcos do movimento tropicalista⁵⁵, e *Roda Viva*, de Chico Buarque.

A viagem que o Oficina fez à Europa e que, na opinião de Peixoto (BALBI, 2009), é decisiva para a relação do grupo com Brecht, foi financiada em parte pelo esforço coletivo de cantores líderes do movimento tropicalista.

Oficina viaja para a Europa amanhã

O elenco do Teatro Oficina viaja amanhã, às 19 e 30, com destino a Roma (de Congonhas, pela Varig), para apresentar "O rei da vela" nos dias 19 e 20, no "Teatro della Pergola" de Florença. No fim do mês, o grupo oferecerá a peça de Oswald de Andrade no Festival de Nancy, na França. Ontem, o diretor José Celso Martinez Corrêa e o ator Renato Borghi, intérprete do papel principal, viajaram para a Europa, num avião da "Air France", como vencedores do Prêmio Molière no Rio de Janeiro.

Fernando Peixoto dirige os excursionistas que viajam amanhã: Dircé Migliaccio, Liana Duval, Edgard Gurgel Aranha, Abraão Farc, Otávio Augusto e os técnicos Gilberto Silva e Adolfo Santana. Itala Nandi, que se encontrava em Paris, no gozo de uma bolsa de estudos, já foi antontem para Florença, a fim de preparar a chegada do elenco. Etty Fraser irá pela "Air France", também como vencedora do Prêmio Molière. É possível que o Oficina aproveite em papéis menores atores brasileiros que se encontram na Europa, como Renato Machado e Ronaldo Daniell.

FLORENÇA

Foi extremamente honroso o convite recebido pelo Oficina para participar da "Rassegna Internazionale di Firenze". Vão cotejar-se lá alguns dos melhores elencos teatrais do mundo. O Teatro Estável de Gênova levará "As bacantes", de Eurípides; o Teatro Nacional Espanhol, "Numância", de Cervantes; o "Niestska Divadla Prazska", de Praga, "O jogo do amor e da morte", de Romain Rolland; o "Abbey Theatre", de Dublin, "A falsa república", de O'Casey, e "The Shadow of the Glen", de Synge; o Teatro Bremen, da Alemanha, "Medida por medida", de Shakespeare; e o "Théâtre de Sartrouville", da França, "Os soldados", de Lenz.

NANCY

O Festival de Nancy, neste ano, é denominado das Jovens Companhias, e reunirá grupos da Checoslováquia, Polónia, França, Itália, Inglaterra, Alemanha, Portugal e outros países. Dia 22 o elenco do Oficina estará em Nancy, não sabendo ainda a data da apresentação de "O rei da vela".

POSSIBILIDADES

O Oficina recebeu uma informação segundo a qual de Berlim enviarão um observador a Florença, para assistir a "O rei da vela". Se esse observador gostar do espetáculo, é possível que o grupo seja convidado para ir à Alemanha.

Há entendimentos para a ida a Roma e a Praga. O elenco acha difícil atuar na capital italiana, em virtude da necessidade de deslocar-se rapidamente para Nancy.

A extensão da viagem a outras cidades é muito problemática, porque o conjunto terá hospedagem paga, ao menos por enquanto, somente em Florença e Nancy. Com os minguados recursos de que dispõe, o elenco só pode movimentar-se na Europa com um patrocínio efetivo de empresários ou governos.

A VIAGEM

Para participar dos festivais europeus, o Oficina adquiriu oito passagens aéreas, a crédito, numa agência carioca. Três de seus elementos haviam ganho o prêmio Molière: José Celso, pela

encenação de "Pequenos burgueses"; Renato Borghi, pelo desempenho de "Andorra"; e Etty Fraser, pela interpretação de "Os inimigos".

Como havia uma promessa de ajuda do Itamarati, que finalmente não se concretizou, o elenco só tomou as últimas providências para viajar nesta semana. As dificuldades para transporte do material, além daquelas para aquisição das passagens, quase impediram a viagem.

O Oficina foi ajudado somente matograficamente de Pesaro. Liana Duval e Renato Borghi também panhia nascida e fixada em São Paulo. Os empresários de "Roda Viva" destinaram-lhe a renda de uma récita. Clementina de Jesus e outros elementos que vimos em "Rosa de Ouro" ofereceram a receita do domingo, no Teatro Santa Rosa, para ajudar as despesas com a viagem. Fernando Peixoto dirigiu na terça-feira um "show" de música popular, no Teatro Toneleros, que teve a participação graciosa de Nara Leão, Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Betânia, Jorge Ben, do grupo Momento 4, de "004", do Terra Trio,

de Gutenberg e de Nana Caiumi. Renato Borghi cantou aí, pela primeira vez, a parábola do cachorro Jujuba, de "O rei da vela", com música especialmente composta por Caetano Veloso. Gutenberg doou ao Oficina o "Galão de Ouro" que recebeu no Festival da Canção.

VOLTA

Fernando Peixoto continuará na Europa, depois dos Festivais, devendo também participar, como convidado, do Festival Cinematográfico de Pesaro.

Liana Duval e Renato Borghi também panhia nascida e fixada em São Paulo. Os empresários de "Roda Viva" destinaram-lhe a renda de uma récita. Clementina de Jesus e outros elementos que vimos em "Rosa de Ouro" ofereceram a receita do domingo, no Teatro Santa Rosa, para ajudar as despesas com a viagem. Fernando Peixoto dirigiu na terça-feira um "show" de música popular, no Teatro Toneleros, que teve a participação graciosa de Nara Leão, Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Betânia, Jorge Ben, do grupo Momento 4, de "004", do Terra Trio,

de Gutenberg e de Nana Caiumi. Renato Borghi cantou aí, pela primeira vez, a parábola do cachorro Jujuba, de "O rei da vela", com música especialmente composta por Caetano Veloso. Gutenberg doou ao Oficina o "Galão de Ouro" que recebeu no Festival da Canção.

Esses planos podem ser alterados, de acordo com o êxito de "O rei da vela" nos Festivais de Florença e Nancy.

Figura 74: O Estado de São Paulo, 14 de abril de 1968. (Realce)

Embora Magaldi não destaque, há outras referências tropicalistas presentes na peça que são descritas pela resenha escrita por Teresa Cristina Rodrigues no jornal *Folha da Tarde* no dia 04 de dezembro de 1968:

⁵⁵ Cf. Oliveira, 2007.

My name is Bertold Brecht... a gravação de um depoimento do autor de *Galileu Galilei* há luz na plateia, os 22 atores da nova montagem do teatro Oficina entram em cena. Vestem todos a roupa base: terno cinza, parecido com o de presidiários. O coro se divide rapidamente: alguns sobem por escadas às varandas laterais do palco e outros ficam diante da plateia. A voz de Brecht continua compassada, num disco americano de 1946. Um murmúrio surge lentamente e vai aumentando o tom. Torna-se angustiante. O espetáculo começa – a grade fica no primeiro plano, é levantada devagar. (A cortina está aberta). Tem início a peça mais discutida deste autor alemão, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa – a figura mais polêmica e inventiva do teatro brasileiro. [...] *Galileu Galilei* foi preparado em um mês, num trabalho diário de 12 horas contínuas. A maioria dos atores interpreta 3 papéis, pois há 64 personagens. Nesse tempo, José Celso fez as marcações de cena e dirigiu de maneira rígida e sensível a interpretação do elenco. Muito agitado, com barba por fazer, anotando todos os defeitos, interrompia os ensaios para explicar: - A peça exige o máximo de concentração. Cada ator tem que entrar em cena concentrado, com a cuca fundindo, exatamente como Brecht a escreveu. O texto diz por si, não adianta malabarismos cênicos, mas a transmissão correta de seu conteúdo. [...] o cenário e os figurinos são de Joel de Carvalho e refletem exatamente os princípios objetivos da montagem de José Celso: a sobriedade é constante, a opressão está presente em cada detalhe. O piso, construído em plano inclinado, é branco e tem o desenho das teorias de Galileu. À medida que a peça corre, descem chapas de cobre que ficam penduradas em diferentes planos. Uma águia, também de metal, está presa no centro, no alto do palco. As varandas laterais são estreitas e têm degraus feitos de pedaços de madeira sobrepostos. Duas cordas funcionam num dos momentos mais impressionantes da peça: no carnaval do povo. O apresentador da “festa” voa de uma varanda para a outra, e em seguida, com uma moça, voa em direção à plateia, cantando com alegria a “libertação das estrelas, que Galileu provou não serem fixas, nem estáticas”. Em seguida, todo o coro corre pelas passagens da plateia, girando seus mantos rústicos, cantando sob o ritmo quente do samba. [...] Os personagens usam figurinos que deixam transparecer a roupa base. São mantos, principalmente. O branco. O preto e o cinza aparecem constantemente. As batinas dos sacerdotes são verde-oliva. A roupa do papa tem uma grande cauda feita de arame farpado. Os vestidos de Virgínia são os que mais refletem as características da época e têm cores mais fortes. Não houve a preocupação de copiar os costumes do século XVII, pois o fator funcionalidade estava em primeiro lugar. Cada cena possui uma coerência de cores: o grupo de Galileu sempre contrasta dos outros, numa variação de tons, os mais neutros possíveis. [...] como o texto é profundo, complexo, José Celso tomou muitas atitudes, além de exigir interpretações enxutas, límpidas. O som é importante, as músicas cantadas pelo coro têm arranjos de Julio Medaglia, que se utiliza de gravações com instrumentos de percussão e efeitos eletrônicos. Os novos quadros são preparados. Esse trabalho artesanal de marcação é difícil, tudo tem que seguir um ritmo perfeito, os objetos devem ficar em lugares precisos, não pode haver erros. Nos bastidores, foram construídos camarins provisórios, de madeira, para os atores se arrumarem para novas entradas. Sem barulho, organizadamente, com a preocupação de atingir a concentração necessária para a interpretação dos múltiplos personagens.

Essa descrição detalhada não é uma análise da peça, mas tem um posicionamento mais contemplativo. Contudo, ela traz elementos preciosos para a análise e levando o foco para a descrição do quadro *carnaval do povo*. Já dissemos anteriormente que essa foi uma das atualizações mais radicais dessa encenação: no texto de Brecht, se trata do quadro 10, interpretado por um jogral. No texto traduzido por Roberto Schwarz⁵⁶ há a seguinte caracterização da cena:

No decênio seguinte o ensinamento de Galileu se difunde entre o povo. Em toda parte panfletistas e jograis empunham as novas ideias. Na terça feira de carnaval de 1632, em muitas cidades da Itália, o desfile alegórico das corporações retrata a astronomia.

(*didaskália*) Praça do mercado. Entra um casal de saltimbancos famintos, trazendo uma menina de cinco anos e um recém-nascido. A multidão, em parte mascarada, está à espera da procissão carnavalesca. Os dois carregam trouxas, um tambor e outros utensílios.

Esse é exatamente o mesmo texto que foi traduzido por Schwarz na década de 1960⁵⁷ e que tinha sido aprovado pela censura da Polícia Federal. Contudo, a tradução para a cena é totalmente diferente, é atualizada, torna-se um carnaval do povo com samba e toma proporções muito maiores dentro da peça. O trabalho do coro no Oficina começa a ser experimentado durante a encenação de *Roda Viva*, torna-se uma marca do grupo, e é radicalizado em Galileu:

É na encenação de *Galileu Galilei* que o embate entre “coro” e “representativos” passa a ser incentivado por Zé Celso até as últimas consequências. E o “coro” ganha força encarnando no palco características como “anarquia”, “agressão ao público” e “irracionalidade”, em uma postura de improvisação e recusa ao texto verbal. Outra característica incorporada pelo “coro” é a sua formação inconstante, em que seus integrantes se renovam quase cotidianamente. Dessa forma, quando se fala em “coro” no “Oficina” é preciso ter em mente que se trata de um grupo de pessoas que não se ligam ao grupo de uma maneira mais estável, nos moldes empresariais de teatro. (OLIVEIRA, 2007. P. 32. Grifos da autora)

⁵⁶ Brecht, B. **Teatro Completo**. v.6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

⁵⁷ Texto consultado no Arquivo Multi Meios do Centro Cultural São Paulo.

Esse trabalho com o coro é também um motivo de discordância entre José Celso e Fernando Peixoto. Ele serve, num primeiro momento, para externar esse conflito e acidentalmente se torna uma profunda experiência de teatro e uma inovação no tema Brecht:

Nessa época [da montagem de *Galileu*] já estávamos em crise, conseguimos trabalhar com a realidade dos problemas internos. E isso se transformou num grande espetáculo, com *Na Selva das Cidades*. [...] [em 1970] Não conseguia mais suportar as posições e os encaminhamentos do Zé Celso no teatro. Eram experiências irracionais na base do corporal, não se faz a revolução político-social, então tenta-se fazer dentro de si mesmo. Estavam num processo anárquico, de religiões orientais, com pessoas jovens e porraloucas. (BALDI, 2009, pp. 68-72)

Nesse contexto de experimentações e de efervescência política no Brasil, bem como no centro do movimento tropicalista que Brecht faz sua segunda entrada no Brasil, agora traduzido não para o português brasileiro, mas para a cultura brasileira, a peça tem ótima aceitação da crítica e do público. Em 1969, anuncia-se que a encenação atingira mais de 60 mil espectadores apenas em sua temporada no Rio de Janeiro. Nesse quadro de sucesso e criação artística, o grupo lança logo em abril de 1969 outra peça de Brecht, *Na Selva das Cidades*

Figura 75: O Estado de São Paulo, 26 de março de 1969. (Realce)

4.4 Quadro 4: Brecht de novo, agora diferente.

A tradução de Brecht para a cena tem agora uma nova abordagem, não mais colada na aura do encenador alemão. Nesse ponto, o teatro brasileiro ao invés de servir a um texto, ou mesmo à memória de Brecht, sacrificando o que fosse necessário para que a encenação acontecesse em função do texto – passa a se utilizar do texto para que esse servisse à encenação, para que destacasse assuntos e proposições latentes no contexto político e social do país, bem como para servir de subsídio para os anseios artísticos.

A escolha por encenar peças de Brecht passa a estar relacionada, então, com a realidade política e social do país, como lembra Fernando Peixoto, quando o Oficina Montou *Galileu*, *Andorra* e *Os Pequenos burgueses*: “sempre com a preocupação de escolher textos, apesar de autores estrangeiros, que tivessem um foco que refletisse os problemas brasileiros” (BALDI, 2009, p.64). Para José Celso, a ortodoxia com que o teatro brasileiro tratava até então essas peças de Brecht não correspondia às reais condições de nosso teatro.

Entre os problemas encontrados nessa pesquisa para se encenar Brecht ortodoxamente, está a formação dos atores brasileiros. Era muito difícil encontrar atores que pudessem cantar além de atuar, e também poucos atores e diretores eram treinados com os métodos de atuação de Brecht. Havia também muitos problemas técnicos, como iluminação e música ao vivo. Essas dificuldades encareciam a encenação, o que forçava os grupos a aumentarem o preço dos ingressos e a dependerem de subsídios do governo, chegando mesmo encerrar a peça depois de poucas semanas e arcaram com os prejuízos.

A partir da montagem de *O Rei da vela* o grupo Oficina, se torna um dos maiores marcos do tropicalismo no Brasil: encontra na mistura tropicalista uma saída para a encenação de Brecht no palco brasileiro. O afastamento dos “modismos brechtianos”, elogiado por Sábato Magaldi ocorre primeiro pela visão de encenação de José Celso, que condenava a maneira de se tratar o texto até então, e se dá através do que o grupo passa a chamar de antropofagia, utilizando-se do conceito modernista. Essa apropriação do grupo pelo termo do Manifesto Antropofágico é explicada por Silva:

No texto [manifesto antropofágico] chave do movimento antropofágico brasileiro, a metáfora do canibalismo é utilizada para descrever, entre outras coisas a formação da cultura brasileira em referência à deglutição de ideias estrangeiras e importadas. Desta forma, Oswald de Andrade propõe a desestruturação das dicotomias colonizador/colonizado, civilizado/bárbaro, cópia/modelo, natureza/técnica. É conhecida ainda a ideia de que a antropofagia como procedimento estético tem como marco a montagem de *O Rei da Vela* pelo Oficina. Desde então, as ideias de morte e devoração estão presentes na trajetória do Oficina em todas as suas áreas de atuação (SILVA, *op. cit.* p. 9).

A mistura do que era estrangeiro e do que era nacional não é uma novidade na prática do teatro Oficina. Mesmo antes de lidar com o texto de Oswald de Andrade, José Celso já tinha o hábito de traduzir para a cena o texto do teatro, não tratando este último como um texto sagrado, mas como uma possibilidade que deveria ser atualizada com as necessidades que a encenação exigia. Como ele descreve a propósito de *Os Pequenos Burgueses*:

Pequenos burgueses começou como uma peça psicológica. “Psicológica” mesmo não digo, era uma peça muito triste, de muita emoção, muito sofrimento: a pequena burguesia perdida, sem saber o que fazer... Mas, com o tempo, o espetáculo foi se radicalizando, foi sendo feito mil vezes, absorvendo muitas influências e se transformando. Eu mesmo, depois de uma viagem para a Europa, onde conheci o trabalho de Buñuel, comecei a ver *Pequenos burgueses* como uma grande chanchada. Coloquei a Beatriz Segall fazendo o papel de Tatiana, da sofredora. E ficou engraçadíssimo. Virou uma homenagem à Silvia Pinel, aquela canastrona mexicana, a canastríssima! (MARTINEZ CORRÊA, p. 41)

A carreira de *Pequenos burgueses* pelo grupo Oficina é prolongada pelo seu sucesso comercial, como lembra Peixoto (1982). Sempre que o grupo se via em dificuldades financeiras ou precisava de um tempo maior para preparar alguma peça recorria à peça de Górkí e à peça *Quatro num Quarto* para ganhar um fôlego maior.

Entretanto, essa adaptação da peça, ou de peças, não necessariamente tem a ver com seu número de encenações, mas sim com a própria ideia de texto para o teatro de José Celso. Em seu trabalho, ele sempre interferiu e interfere no texto, criando uma realidade cênica mais conectada com a realidade brasileira. Em um período do grupo em que se sofria influência do teatro russo, por intermédio de Eugênio Kusnet, ator russo radicado no Brasil, do teatro francês, por intermédio de Henriette Morineu, atriz francesa

radicada no Brasil e colaboradora do grupo, o trabalho do diretor era fazer dessa relação um teatro brasileiro.

Eu coordenava o trabalho, misturava as tendências, mixava as energias contraditórias. O meu trabalho era esse. Mas havia muita, muita, muita participação dos atores. Inclusive a gente brigava mesmo, decidia o significado de uma coisa ou de outra, de uma marcação, de um detalhe. Mas não brigava por vedetismo, “porque eu vou aparecer mais ou menos”. Brigávamos no sentido da eficácia:

- A ideia do autor, Celso! Não é a ideia do autor! Dizia o Kusnet.

Ele Batia a cabeça pela ideia do autor e eu, como encenador, pegava a “ideia do autor”, devorava, comia recriava e transformava em linguagem cênica. Isso também gerava um certo conflito. Mas ele sacava o porque. Ele jamais poderia imaginar que *Pequenos burgueses* fizesse sucesso no Brasil, e, quando fez, ele começou a ver que existia um certo jeito de antropofagiar “o autor”, e que se a minha encenação não tinha nada a ver com a versão russa que ele conhecia, existiam uns pontos ali, por baixo, que estavam certíssimos. (MARTINEZ CORRÊA, *op. cit.* p. 42)

Essa atitude de José Celso está bem próxima da atitude de tradução de Brecht, pois o encenador adequa o texto para seu teatro, seu país e seu tempo. O diretor brasileiro tinha que considerar vários aspectos físicos do teatro brasileiro à época. Além da qualidade textual, que deveria ter um argumento atraente para os encenadores e público, o texto tinha de ser atualizado, a fim de explorar o potencial do argumento.

Todos esses aspectos são observáveis na encenação de *Galileu*. Contudo, eles ainda atingiriam um ponto máximo na encenação de *Na selva das cidades*. Como lembrou Magaldi, a encenação de *Galileu* era uma encenação racional, o que surpreendera o crítico pelo histórico do grupo com *O Rei da Vela* e a experiência do diretor com *Roda Viva*. Porém, essa encenação racional era para o grupo a preparação de um salto para o grupo.

O trabalho com *Na selva das cidades* começara muito tempo antes. Nos jornais, a primeira intenção de montagem desse texto pelo grupo Oficina é de 1967. Com o sucesso financeiro alcançado na primeira montagem de Brecht o grupo finalmente tinha tempo para trabalhar a apresentação, para que ela não fosse apressada como havia sido *Galileu*.

O primeiro anúncio da estreia de *Na selva* é feito no dia 26 de março de 1969 (fig. 75). Entretanto a estreia de fato ocorre somente em setembro daquele ano. Nesse entretempo, seguem-se vários anúncios de que a estreia seria próxima e que aconteceriam as últimas apresentações de *Galileu*.

TEATRO OFICINA

OFICINA

RUA JACEGUAÍ, 520

GALILEO GALILEI

BRECHT — CENSURA LIVRE.

De passagem por São Paulo e em excursão por todo o BRASIL e América do Sul

SOMENTE 3 SEMANAS

RESERVAS: 32-3039 a partir das 14 horas.
Patr. Gov. Abreu Sodré, Secr. Cult. Cons. Est. de Cult. e CET. Diariamente às 21 hs., sábado 19,30 em ponto e 22,30; Domingo 17 hs. e 21 horas.
Hoje desconto individual para estudantes
Desconto coletivo só com 1 dia de antecedência.

Figura 76: Folha de São Paulo, 09 de abril de 1969.

OFICINA

OFICINA

ULTIMA SEMANA

GALILEO GALILEI

Brecht

A PEÇA DO SÉCULO!
O SUCESSO DO MOMENTO!
CENSURA LIVRE

OFICINA — Jaceguai, 520 — Fone: 32-3039
Diariamente: 21 hs. - Sábados: 19,30 e 22,30 hs.
- Domingo: 17 e 21 hs. - Patroc. Gov. Abreu Sodré - Secr. Cult. Cons. Est. Cult. — CET

Figura 77: Folha de São Paulo, 04 de maio de 1969

Figura 78: Folha de São Paulo, 25 de julho de 1969.

OFICINA

OFICINA

ESTREIA

DIA 1.º

a peça do jovem **Brecht**

NA SELVA DAS CIDADES

direção: José Celso Martinez Correia

CURTISSIMA TEMPORADA

Figura 79: Folha de São Paulo, 24 de agosto de 1969

Mesmo em se tratando de um grupo de teatro profissional, já consagrado, ficam evidentes os problemas de planejamento. Nessa época, há que se considerar também os problemas com a censura para a liberação de peças de teatro, porque depois do AI-5 ficou vedada a qualquer manifestação contra a censura. *Galileu* tinha sido liberado de última hora com censura livre. Já com *Na selva* a liberação seria muito mais demorada.

Em *Galileu* também houve outra questão curiosa da censura. Não me lembro do nome do censor, mas foi até uma figura simpática. Fazíamos um ensaio para a censura em 68. Eu, o Renato e não me lembro quem era o outro ator, estávamos no camarim, num momento em que não entrávamos logo em cena, quando ouvimos no rádio, que estava ligado bem baixinho, o decreto do AI-5. Foi uma loucura! Quando terminou o ensaio falamos ao censor sobre o decreto, mas ele disse: *vou liberar a peça agora, porque se voltar para a censura, para liberar depois, eles vão proibir*. E liberou na hora o espetáculo. Foi impressionante! (BALBI, 2009. P.70. Grifos da autora)⁵⁸

Com a liberação total da censura de *Galileu* e seu sucesso financeiro, o grupo consegue a calma que precisava para melhor preparar o pulo para uma peça voltada para o irracional, em oposição ao cartaz de sucesso. *Galileu* foi apresentado em Curitiba, Rio de Janeiro e São Paulo. Durante essas apresentações o grupo ensaiava a próxima peça e poderia assim, experimentar duas peças de Brecht no mesmo dia, as duas com abordagens bem diversas, como descreve José Celso no programa de *Na selva das cidades*:

Aos sábados e domingos vou ter que fazer dois espetáculos no mesmo dia, de uma peça que deveria ser levada em capítulos por uma semana inteira. A peça não cabe nos horários que a estrutura do teatro concedeu para o que se chama uma “peça de teatro”. Estou quase com cinco horas de espetáculo. De diretor passo a domador. Eu soltei o touro furioso no pasto, o jovem Brecht, desmunhecado e enfurecido, os atores se atirando de cabeça... e agora eu vou comprimir, reprimir, reduzir, embalar e transtornar este Caos Fantástico que é a peça, num produto vendável, subvencionável e não censurável. O jovem Brecht soltou seu animal, no Oficina cada um soltou o seu. Todos os dias vinha o touro no ensaio, depois ele tinha que ser guardado à força no cercado. Vinha um banho recuperador e mais tarde voltavam os atores ao teatro contar a história do velho oportunista que acreditava na razão (*Galileu*). Foi um processo incrível. Soltar tudo à tarde para recolher e ser velhamente brechtiano à noite. Ser jovem Brecht à tarde e ser velho Brecht à noite era incrível. No começo eu não conseguia dormir direito. Mas as coisas aconteceram e agora por exemplo o teatro está que é um lixo fantástico. Um caos absoluto. Não se tem por onde passar. Entulho, lixo, folhas, cheiro de peixe poder. Maravilhoso. (MARTINEZ CORRÊA, *op. cit.* p. 139)

⁵⁸ Com o advento do endurecimento do regime, tanto jornais quanto grupos teatrais passaram a ter muitos problemas com a censura e muitos jornalistas e artistas acabaram deixando o país em consequência desse endurecimento. É o que acontece com todo o grupo do Oficina na década de 1970, quando deixam o país em direção a Portugal.

Em um texto extremamente provocante e teórico no programa da peça, Martinez Corrêa escancara o projeto de devoração e morte. A fábula de Brecht serve como argumento base para um processo artístico intenso no que viria a ser um marco do teatro nacional. O diretor se apropria da fábula e toma quantas liberdades achar necessárias para levar ao palco seu entendimento da peça.

O texto de Brecht tem apenas 61 páginas, que se tornam, na visão de José Celso, cinco horas de espetáculo. É com esse tempo que a peça estreia no dia 1 de setembro. Entretanto, depois de muita discussão interna e de muitos cortes, a peça é cortada em pelo menos uma hora (PEIXOTO, 1982, p. 80), o que quer dizer que a promessa feita mais adiante no programa da peça de que o público poderia ficar tranquilo que o espetáculo teria duas horas e meia não foi cumprida, assim como também não foi cumprida a promessa de domar o touro: a peça se torna um processo de criação cada vez mais partindo para o irracional.

Nos jornais de nosso acervo há apenas algumas notícias sobre a estreia da peça, uma propaganda feita pelo grupo no jornal *Folha de São Paulo* e duas entrevistas com José Celso: uma publicada na *Folha* e uma n' *O Estado de São Paulo*. Essas entrevistas trazem um texto parecido com o programa da peça.

No texto de Celso publicado n' *O Estado de São Paulo*, fica clara a abordagem de tradução, de entendimento da peça de Brecht quando diz que “o teatro é bom quando é um produto original, um objeto único. Quando se torna subproduto, deixa de interessar – a tentativa de aprisioná-lo o deforma completamente”.

Na Selva das Cidades

João Ricardo Penteado

Após «Galileu, Galileu!», o teatro Oficina volta a encenar Brecht. Desta vez, porém, trata-se de um espetáculo agressivo, violento, muito diferente daquele último, em que o velho Galileu pautava por um racionalismo teimoso e intransigente. A própria montagem da peça obrigou a uma reforma do teatro: o palco agora é um imenso ringue, onde se desenvolvem as cenas. E mais importante ainda do que essa reforma é a reformulação — segundo o próprio diretor do espetáculo, José Celso — que a peça representará no repertório da Oficina.

— Galileu — diz José Celso — era resistência da razão. O bom-mocinho racionalista. Enquanto «Na Selva das Cidades» é uma obra densa, enigmática, na qual eu próprio, por vezes, me perdi. Ela deverá causar nos espectadores o mesmo impacto que causou em nossos atores. A

peça revela a outra cara de Brecht, a outra face da Lua. É um Brecht dos anos 20, do surgimento do stalinismo e do nazismo.

«Na Selva das Cidades» Brecht escreveu essa obra em 1922. Era uma década violenta, cujos acontecimentos sacudiam, indistintamente, as estruturas de uma Europa velha e cansada, e de uma América moça e voraz. O próprio Brecht, no prólogo da peça, explica:

— Os senhores estão em Chicago no ano de 1912. E assistem à inexplicável luta entre dois homens, a ruína de uma família vinda do campo para a selva de uma grande cidade. Não quebrem suas cabeças para compreender os motivos dessa disputa; procurem antes participar dos conflitos, julguem com imparcialidade os métodos utilizados pelos adversários e reservem todo in-

teresse para o resultado do «round» final.

A relação entre os dois personagens centrais (Schlink, comerciante de madeira e Garga, bibliotecário) é doentia e neurótica. Há entre ambos a mesma espécie de ligação que aproximou dois poetas franceses: Verlaine e Rimbaud. Por acaso esse último também deixara o interior da França para se aventurar na selva de seu tempo: — Paris. O clima da peça envolve a mesma angústia, solidão e ansia de fuga de «Une Saison en Enfer», obra que consagrou o jovem Rimbaud. O próprio Brecht, grande admirador do poeta, reconhece essa influência em sua obra. Vai mais longe ainda, não escondendo seu fascínio pela América, pela Chicago enfetada de gangsters, centro de crimes e corrupção.

A luta de box, que serve de cenário para a história, também encerra uma predileção brechtiana. Esse esporte era admirado pelo autor que o

viam como espetáculo de sentido coletivo, dramático, de comunicação ao público. Brecht afirma ainda que «Na Selva das Cidades» é uma luta, «sem outra causa que não fosse o divertimento. E sem outro fim que não fosse a definição do homem melhor».

O dramaturgo

Nascido na Baviera, Alemanha (1898), Bertold Brecht era um homem destinado a mudar o teatro de nosso tempo. Filho de um prospero industrial, suas obras seriam desde cedo marcadas pela exuberância e criatividade de seu gênio. O romancista alemão, Lion Feuchtwanger, que o conheceu com pouco mais de 30 anos, descrevia-o como um «jovem magro e mal barbeado» que havia escrito uma peça chamada «Spartakus», simplesmente para vendê-la. O fato causou espanto ao romancista, que era constantemente procurado por jovens autores que justifica-

vam suas criações com razões de ordem metafísica, mas nunca por interesses puramente comerciais.

A atitude de Brecht, por mais surpreendente que fosse a Feuchtwanger, revelava a disposição de seu caráter. A visão mística e sentimental do mundo, fruto de uma atitude romântica, já não se coadunava com os novos tempos. E, nisso, particularmente, é que se basearia a obra brechtiana: a formulação dos novos tempos na dramaturgia. Entre as peças que escreveu, destacam-se: «Baal», «Tambores da Noite», «Na Selva das Cidades», «A Vida de Eduardo II», «O Casamento», «O Menino e o Cão Morto», «A Ópera dos Três Vinténs», «O Voo de Lindbergh», «Terror e Miséria do III Reich», «Os Fuzis da Sra. Carrar», «Mãe Coragem e Seus Filhos», «A Alma Boa de St. Tóan», «Vida de Galileu», «Antígona», «Don Juan», etc. Brecht escreveu ainda romances e poesias.

«Rounds»

No espetáculo, agora apresentado pela Oficina, as cenas sucedem-se como «rounds», tensos e cada vez mais agressivos. Garga, um dos contendores dessa luta, termina voltando para Nova York. Schlink, que queria apenas o combate espiritual, morre. A motivação é a sobrevivência do mais forte. Mas, apesar de tudo, subsiste a frustração.

— A solidão infinita do homem — afirma Brecht — faz com que até mesmo o ódio seja impossível de atingir. A compreensão não é possível nem com os animais. «Na Selva das Cidades» é dirigido por José Celso Cordeiro. A cenografia é de Lina Bo Bardi. Estão no elenco, entre outros, Renato Borghi, Othon Bastos, Itala Nandi, Fernando Peixoto, Samuel Costa, Flávio São Tiago. A tradução do texto é de Fernando Peixoto, Renato Borghi e Elizabeth Kander.

Figura 80: Folha de São Paulo, 01 de setembro de 1969. (Realce)

Um Brecht jovem estréia no Oficina

«O Brecht de Na Selva das Cidades é o contemporâneo dos autores jovens que estão fazendo sucesso» hoje em São Paulo. A década de vinte, quando foi escrita a peça, é parecida com o mundo de agora, só que foi barrada pelo nazismo e pelo estalinismo. Era uma época libertária, de explosão do homem do século XX. Parece que Brecht ia morrer no dia seguinte ao da qual ele am que terminou o texto».

— Estas palavras são de José Celso Martinez Corrêa, diretor do espetáculo que estréia amanhã, às 21 horas, no Teatro Oficina, para uma temporada de poucas semanas.

Afirma José Celso que estourou no texto as várias possibilidades que Brecht exploraria depois:

«A peça às vezes cheira a teatro épico, às vezes o naturalismo grotesco. Nada foi domesticado. Quando se vê uma exposição de todas as montagens brechtianas, é inevitável observar como o dramaturgo foi secando, até se transformar na morte que é o «Berliner Ensemble» de hoje. O Caspar Neher dos primeiros cenários parece Goya. Com o espetáculo, faço uma espécie de escavação arqueológica do ringue. Debaixo do paralelepípedo há areia e os protagonistas acabam se procurando nela. É o mergulho nas possibilidades do homem do século XX. O texto vai da metafísica ao materialismo — o Brecht açougueiro atola no «hippismo» e depois sai dele, numa revisão em profundidade. Qualquer experiência tem que passar pela experiência humana. Sinto que, sem o nazismo, Brecht teria sido um Shakespeare».

Outro autor

José Celso diz que está apresentando Brecht como um autor diferente daquele que escreveu Galileu Galilei.

«O Brecht velho do Galileu está comprometido com a necessidade de se antepor ao nazismo. Perde a criatividade e a explosão. Na Selva das Cidades, nossa experiência está entulhada no ringue, para ser destruída. É meio mazoquista essa destruição, em que tivemos um total despodor, uma despreocupação econômica total».

Caos

«Assim como a peça é caótica, minha encenação é também um caos — prossegue José Celso. — Há uma fala que a explica: «O caos terminou. Foi a melhor época da minha vida». Na direção, eu me entreguei ao estilo específico de cada cena. O teatro é bom quando é um produto original, um objeto único. Quando se torna subproduto, deixa de interessar — a tentativa de aprisioná-lo o deixava completamente. Quero que fique no espectador a idéia de construção e destruição, e essa idéia foi motivada pela paisagem à minha frente, na rua Jaceguai — a Bela Vista sendo destruída. Em cada «round» do espetáculo, uma coisa é destruída, e o próprio ringue é no final esvaído. A estrutura do Rei da Vela era a do pan-sexualismo. Aqui é a da luta. O cenário no ringue representa a metáfora da luta».

Apocalipse

José Celso define o sentido final do seu espetáculo: «Ele é catastrófico, apocalíptico, a antecipação do dilúvio. «Destas cidades só vai restar o vento que passa por elas» — eis uma fala que dá bem o sentido do nosso trabalho».

José Celso diz que Na Selva

das Cidades é a peça mais difícil que já dirigiu. Ela precisa ser estudada como pauta matemática, porque os diálogos são muito ambíguos. Foram feitos muitos ensaios, sem que os atores utilizassem a palavra, para se precisar o sentido de cada cena. Lutas, exercícios de relaxamento foram usados para os atores quebrarem couraças, não para serem aproveitados fisicamente.

Os papéis estão assim distribuídos: George Garga, Renato Borghi; Shlink, Othon Bastos; Maria Garga, Itala Nandi; Skinny, Fernando Peixoto; Gorlião, Samuel Costa; Verme, Flávio São Tiago; Jane Larry, Margot Baird; Mãe, Liana Duval; Pai, Octávio Augusto; Maynes, João Marcos Fuentes; Missionário, Renato Dóbal; Manky, Carlos Gregório; Ken Si, Paulo Lambisgoya; e ainda Tessy Callado e Walquiria Mamberti. A cenografia é de Lina Bo Bardi e a sala foi modificada para essa encenação, voltando ao sistema das duas platéias convergentes.

Figura 81: O Estado de São Paulo, 31 de agosto de 1969. (Realce)

Nesse ponto, José Celso concorda ao mesmo tempo com Benjamin e Brecht. Com Benjamin no ponto de que a obra de arte é uma realização única, se dá no aqui e agora e sua reprodução não é possível: no teatro, cada encenação é o aqui e agora. No caso de uma tradução para o palco, quando se tenta imitar o texto e a encenação, buscando através da semelhança com a encenação fonte de autenticidade, o que acontece é a perda do aqui e agora, o que se busca é uma reprodução. O diretor brasileiro recria a originalidade da peça ao levar à cena sua leitura do texto relacionado com a realidade de sua cidade e de seu país como mostra, por exemplo, o trabalho com o cenário, que interage diretamente com a situação de destruição da cidade em frente ao teatro na rua Jaceguai⁵⁹, que o diretor procurou explorar como metáfora de um país cheio de lixo e caindo aos pedaços:

Ao invés de uma cenografia, Lina Bo Bardi forjou uma arquitetura cênica para a montagem. Dialogando com a dilacerada realidade externa ao teatro – o Minhocão passava exatamente em frente ao Teatro Oficina –, o que se via era entulho, lixo, ruínas de quarteirões e grandes buracos escavados no solo. O projeto de Lina incorporou tudo isso: o interior do teatro foi inteiramente remodelado, permitindo a instalação de espectadores em vários pontos do espaço, sobretudo em duas plateias opostas ladeando um ringue de boxe. Pela natural elevação, era esse o espaço cênico privilegiado; mas dispositivos diversos foram construídos aqui e ali, como uma betoneira vomitando cimento em cena. As paredes internas foram forradas com tábuas de sucata da construção do Minhocão, exibindo sua dura e áspera superfície. Os móveis, cadeiras e demais objetos de cena foram também construídos com esses materiais reciclados – entre o lixo e o *ready-made* – para permitirem não apenas outra visualidade como, sobretudo, suportarem a violência da encenação: tudo era quebrado a cada noite. Grafites destacavam-se nessas paredes desde slogans de propaganda até frases de amor ou ódio. Uma grande faixa cruzando por cima o ringue dizia: “A São Paulo, a cidade que se humaniza”, ironia para com o slogan oficial que estava determinando a destruição da cidade. Por todo o espaço cênico lixo, restos de entulho, detritos e mau-cheiro, uma vez que peixes mortos eram diuturnamente macerados em cena e, com o tempo, produziam um odor característico. (MOSTAÇO, 2009, pp. 6-7)

Ao entender Brecht como um jovem, José Celso não aborda a obra como um clássico, não tem veneração pela obra, mas entusiasmo com a proposta. Como lembra Brecht, “se nos deixarmos intimidar por uma concepção falsa, superficial, decadente e

⁵⁹ À frente da rua Jaceguai número 520, endereço do Teatro Oficina, estava sendo construído em 1969 o Elevado Costa e Silva, conhecido como minhocão. Essa construção implicava desapropriações e demolições de prédios, o que deixava seu entorno cheio de lixo e entulho, dando a impressão de uma cidade destruída.

tacanha de classicismo, não lograremos jamais uma representação viva e humana das grandes obras”. (BRECHT, 2005. p. 123).

A fábula, que de acordo com Brecht é o centro do teatro, se torna nessa apresentação do grupo Oficina o cerne e a prancha de lançamento de uma obra de arte genuinamente brasileira, que muda definitivamente os parâmetros do teatro brasileiro. Nesse momento, Brecht deixa de ser o modelo, a base de comparação para uma obra ser considerada autêntica e, como acontece, por exemplo, com *Dreigroschenoper*, quando o texto de John Gay passa a ser secundário e o texto alemão passa a ser uma obra de arte original, *Na Selva* do Oficina torna a encenação e a visão artística do diretor mais relevante, mais central do que o autor alemão.

A crítica de Jefferson Del Rios (figura 82) publicada na *Folha de São Paulo*, não é necessariamente um elogio à peça, pois ao mesmo tempo em que faz considerações artísticas, também tece considerações de mercado, mais precisamente do mercado do teatro. Entretanto, ao mesmo tempo em que o colunista tem reservas quanto à proposta do diretor e o retorno do público que ele pretendia, ele entende que a encenação de José Celso é uma obra prima do teatro brasileiro e não pode ser censurado o êxito artístico alcançado na montagem.

José Celso é considerado pelo colunista o maior diretor do teatro brasileiro desse tempo, vivendo uma aventura intelectual no limite extremo, na tentativa de provar que o teatro pode dizer sempre algo de novo. José Celso adquire, assim, uma grande autoridade sobre o texto de um jovem escritor: para o colunista esse texto parece ficar em segundo plano e seu valor passa a ser mais documental. Em outras palavras, o diretor vem, nessa avaliação, em uma posição hierárquica acima do texto, pois, ainda nas palavras de Del Rios, “provavelmente acharíamos o atual espetáculo do Oficina sem muito interesse não fosse uma direção de José Celso Martinez Corrêa”. É admirável a leitura de Jefferson Del Rios, pois sendo escrita em 23 de setembro de 1969, essa coluna entende perfeitamente o projeto artístico do grupo, e também entende os passos futuros do grupo, ao perguntar até onde o diretor conseguiria manter essa aventura intelectual no teatro.

Itala Nandi e Othon Bastos em "Na Selva das Cidades", em cartaz no Teatro Oficina.

TEATRO

Jefferson Del Rios

NA SELVA DAS CIDADES

Os senhores estão em Chicago, ano de 1913. E assistem a um papel luta entre dois homens, a ruína de uma família rinda do campo para a selva de uma grande cidade. Não querem suas cabeças para compreender os motivos desta disputa: prochem, ante, participar dos conflitos, plquem, com imparcialidade, os métodos utilizados pelos adversários, e reservem todo o interesse para o final final.

Com este princípio, Bertold Brecht inicia "Na Selva das Cidades", para que se crie em 1921, aos 33 anos, o tema e a luta entre dois homens, uma disputa terrível e cruel, sem mediação, de caráter pessoal, encenada em um ring, onde os adversários se derrotam numa sucção de sangue. Ao contrário, Brecht e para interessado nos aspectos, principalmente a box, onde percebe um espetáculo de sentido coletivo, dramático. Quer a que o espectador observe e atentamente o golpe de lutadores: "Na Selva das Cidades" é uma luta sem outra cana que não seja o divertimento e em outro fim, que não seja a defesa do homem melhor. Mas, partindo dessa premissa, aparentemente simples desenvolve seu raciocínio político numa pen longa abstrata e difícil de ser penetrada.

Uma das qualidades de Brecht é o não dogmatismo. Nunca considerou seus trabalhos obras acabadas, intocáveis. A vida inteira reformulou seu estilo, adequando-o de acordo com sua evolução ideológica, artística e estética e definiu muitos de seus trabalhos como ensaios, dado ao seu caráter experimental. Na flexibilidade intelectual, na honesta pesquisa de novos caminhos, está muito da grandeza desse homem que é uma das figuras definitivas da literatura do século XX.

Ele se entregou tão furiosamente ao texto, insalando em imagens complexas que — apesar de toda densidade e força poética —, em vários momentos, são impenetráveis. Resultou do esforço criador uma fusão de caos e genialidade que desafia a crítica. Temos pela frente um Brecht público-metafísico que jogou para fora todas as idéias que lhe ferviam na cabeça. A impressão — não é uma convicção inabalável — é a de que o valor do texto é mais documental, para se acompanhar o desenvolvimento da dramaturgia brechtiana, ficando em segundo plano a encenação. O Brecht da maturidade abordaria com lucidez e simplicidade tudo que sugere em "Na Selva das Cidades".

Provavelmente acharíamos o atual espetáculo do Oficina sem muito interesse não fosse uma direção de José Celso Martinez Correa.

Não há dúvida de que estamos diante do maior diretor do teatro brasileiro. Um homem vivendo uma aventura intelectual em seu limite extremo, José Celso joga tudo na tentativa de provar que o teatro pode dizer sempre algo de novo, de decisivo, contribuindo para esclarecer.

É provável que se interrogue, permanentemente se o que foi feito valeu a pena, se o que está em execução vale a pena e se o que se pretende fazer valerá a pena.

Saindo de Galileu Galilei, que apstar de todas inovações obedeceria um método racional e conhecido de fazer teatro, afirma-se, agora, a sofrida, selvagem e desesperada montagem atual. O vigor e a honestidade de quem não se permite a menor concessão é impressionante, sem paralelo no teatro brasileiro.

O desafio de tr às últimas consequências, é a qualidade e paradoxalmente, o defeito de seu trabalho. José Celso disse que pretendia "fundir a cuca" do espectador e verificar até quando ele terá coragem de fazer um teatro assim e, ainda, até quando o público estaria disposto a atuar uma arte nesses moldes. É duvidosa a eficiência do teste. Aquela público, daquela classe, que ele pretende confundir, não vai entender nada. Voltará para casa cansado e, talvez, irritado com o dinheiro gasto sem perceber que sua estrutura foi exposta cruamente no palco, com todos seus vícios. Por outro lado, a faixa de espectadores realmente interessados em teatro, cientes de sua função, etc., ficarão exultando acompanhando a exposição hermética de fatos e idéias que já conhece. A extensão e o ritmo das cenas claudicante da peça, deixam embotado o raciocínio e a capacidade sensorial da platéia.

Ninguém negará a espantosa criatividade de José Celso, o impacto de sua alucinatória concepção cênica, culminando com a destruição do cenário, onde dois homens caem o chão buscando o passado do ser humano. Ao final entretanto, persiste a desagradável impressão que o espetáculo ficou tão fechado, que falta a pouca gente, embora o teatro brasileiro seja enriquecido por uma experiência arrojada, principalmente no aspecto formal.

José Celso em seu trabalho conta com companheiros dispostos a acompanhá-lo em todos os riscos. O elenco tem uma garra admirável, e a exata noção do que está fazendo, sem temer o exagero e o ridículo. Renato Borghi irradia magnetismo, aquela subjetiva e tão verdadeira chama interior que move o bom ator, independente da técnica e explora todos contornos do personagem. Othon Bastos chega a perturbar com a força avassaladora que impõe ao seu Shlink. Itala Nandi, comove pelo despreendimento, pela disposição de oferecer tudo de si ao papel. Sempre que a vemos, somos tentados a dizer: — maravilhosa Itala.

Muito bom o trabalho de Valéria Mamberil numa pequena mas difícil composição. O restante do elenco é homogêneo e mantém-se em nível satisfatório.

Com todos defeitos, "Na Selva das Cidades" deve ser visto. É um Brecht difícil nas mãos de um diretor disposto a não simplificá-lo e que ainda nos ameaça com as publicações culturais fasciculadas, se não destamparmos a cuca.

Apesar do grande sucesso artístico de *Na Selva das Cidades*, o grupo responsável pela encenação se divide e a peça se torna um tipo de canto de cisne de um grupo já em crise interna. Entretanto, além de um marco para o grupo, a peça se torna um marco para o teatro brasileiro, como lembra Magaldi. Junto com *O rei da vela* e *Galileu*, a peça é decisiva pra uma linguagem teatral brasileira:

[...] tanto *Galileu Galilei* como *Na selva das cidades* só poderiam ser realizados no Brasil, nada tendo do novo academismo que se construiu por toda parte em torno de Brecht. Nunca, entre nós, o teatro alcançou tão grande ressonância mágica, ao mesmo tempo em que se tornava incisivo veículo de conhecimento. Pode-se dizer que as mais felizes realizações do Oficina contribuíram, como nenhuma outra de um encenador brasileiro até aquela data, para definir a autonomia da linguagem do palco. (MAGALDI, 2000. p. 325)

Rosenfeld (figura 83a e 83b), ainda em 1969, concorda com o avanço do teatro brasileiro e com a grande competência e criatividade de José Celso. Entretanto o colunista d'*O Estado de São Paulo* ainda representa o período anterior de recepção de Brecht no teatro brasileiro, mais ligado a uma imagem de autenticidade, que deve ser replicada do texto alemão. Por isso mesmo ele não se sente confortável com as liberdades tomadas no texto.

O colunista alemão radicado no Brasil escreve um artigo de meia página de jornal (figura 83a), a maior parte dela dedicada à análise literária da peça de Brecht. Nessa análise ele escrutina os aspectos de intertexto da peça, como as referências aos poetas malditos franceses como Verlaine e Rimbaud, e ainda a influência do último e de Villon sobre o jovem Brecht. Lembra, também, do pioneirismo de Brecht sobre o teatro do absurdo.

Essa análise literária feita por Rosenfeld trabalha como uma antítese, que constitui a maior parte do artigo, para que nos dois últimos parágrafos (figura 83b) o colunista possa fazer uma pequena resenha sobre a encenação brasileira e estabelecer sua tese:

Na selva das cidades

Anatol Rosenfeld

O texto e entredito um tanto cadentes, obscuros e elípticos de "Na selva das cidades", a terceira peça do jovem Brecht, explicam o fracasso das primeiras encenações em Munique, Berlim e Darmstadt (de 1923 a 27). Só a partir de 1930, graças a encenações modernas do Living Theatre e outras companhias, graças também a um público já iniciado nas peculiaridades do Teatro do Absurdo, a peça teve êxito universal; êxito que se repete no Brasil, mercê da audaz criação do Teatro Oficina (1).

O que no início deve ter causado perplexidade é a aparente ausência de motivos que expliquem a luta encarnada entre os dois personagens centrais, Shlink e Garga. O maluco Shlink, negociante de madeiras, cercado de uma fauna de "gangsters", invade uma livraria de Chicago e se propõe a comprar ao balconista Garga a opinião sobre um romance, oferecendo-lhe somas cada vez maiores. Exige que o jovem mude seu juízo de negativo em positivo. Garga resiste, apesar de necessitar de dinheiro para sustentar a família indigente. Tem uma noção firme, romântica, da liberdade e independência do indivíduo, da autonomia da personalidade. A partir daí se inicia entre os dois uma luta selvagem, "inegociável", aparentemente gratuita; luta que leva a família de Garga à disrupção e a destruição moral, a irradiação e a noção de prostituição e, ao fim, o próprio Shlink à ruína material e ao suicídio, quando perseguido por uma multidão de linchadores atigados por Garga, cujos golpes baixos acabam superando os do adversário.

A "luta de dois homens na cidade gigantesca de Chicago" é precedida de uma "explicação do autor": "Vocês se encontram já, ano de 1912 em Chicago. Contemplam a inexplicável luta livre de dois homens e assistem à ruína de uma família que, avanços veio à selva da grande cidade. Não se quebrem a cabeça para compreender os motivos dessa luta, mas participem dos empenhos humanos, julguem imparcialmente a forma de luta dos adversários e dirijam o interesse para o "finis" — expressão esportiva adotada por Brecht na sua forma íntima.

Há numerosos comentários do jovem Brecht a respeito da "falta de motivação" da peça (deixando de lado os do maduro). O modo de agir dos motivos do nosso tempo já não seria explicável através dos motivos tradicionais. "Acumulamos as notícias policiais em que falta o "motivo" do criminoso... Neste mundo e nesta dramaturgia o filósofo se orienta melhor do que o psicólogo". E' melhor então deixar de examinar os motivos, "a fim de ao menos não adotar motivos errados. Assim representamos as ações como meros fenômenos", sem referir as causas desses fenômenos. Aliás, não bastaria o próprio esporte como motivo? Nesta peça, "o esporte como paixão é simplesmente adicionado às paixões de que o teatro já dispõe".

Hoje, a aparente falta de motivos não ouzua a mesma surpresa, já que esta omissão é típica do Teatro do Absurdo. O que importa, no caso, é apresentar a "situação existencial" do homem. Qualquer tentativa de motivação iria patologizar, individualizar e particularizar essa situação, dar-lhe razões empíricas e literárias de cunho existencial. E' conhecida a falta de psicologia e motivos capazes de explicar o assassinato cometido pelo protagonista de "O estrangeiro", Merault. O posterior esforço do tribunal visando a construir um esquema psicológico convencional para poder condenar Merault é apresentado por Camus com ironia mordaz. "Existia que se entendem, são mal contadas", diz um personagem da peça "Baal" (a primeira de Brecht).

Dirigindo-se ao seu adversário, Shlink chama a luta entre ambos de "ação metafísica", isto é, de situação humana fundamental, não determinada por motivos particulares ou por razões histórico-sociais. Só posteriormente Brecht iria derivar esta "luta existencial" de causas históricas, radicadas numa sociedade competitiva, agressiva e selvagem. A destruição da família e dos valores humanos, o rebaixamento e a prostituição dos indivíduos, reduzidos a objetos e mercadoria, surgem na peça, citando Brecht, como "meros fenômenos", aparentemente sem explicação causal. Mais tarde iriam ser apresentados como consequências de condições socio-econômicas. Enquanto ainda contagiado pelo expressionismo, Brecht tendia a conceber a luta na sua abstração arquetípica, numa Chicago que, sem subestância real e concretude sociológica, mais se afirma como paisagem emocional ou visionária, diversa na execução, mas de origem subjetiva e quase alucinatória semelhante à do filme "O gabinete do Dr. Caligari".

Apesar de tudo — e a despeito dos comentários do autor — a peça apresenta um tecido rico de motivações e razões, embora encobertas. A história pode ser entendida embora não seja propriamente mal contada. O perigo da existência absurda do homem, visto o planeta que a sustenta ser sem valor e sentido, uma vez concebida a sua insignificância cósmica. As palavras proferidas numa estrofa marginal, relativizada pela sua posição

litológica, sem, contudo, omitir as mediações psicossociais e, sobretudo, o contexto literário.

O desafio que Shlink dirige a Garga, ao insistir em comprar-lhe a opinião pessoal, traduz o intuito de comprimir integralmente, de apossar-se dele, da sua individualidade; de desmontá-lo e transmutá-lo como ocorre a Galy Gay, na próxima peça, "Homem é homem". Talvez não se deva dar demasiada importância ao ambivalente amor/ódio homossexual que liga os dois adversários. Semelhante desvio é, aliás, o teor básico de um conto que Brecht publicara antes e do qual extraiu elementos para a peça. E' claro que aí se reflete também a relação destrutiva entre Verlaine e Rimbaud, este último de enorme influência sobre o expressionismo e sobre o jovem Brecht, amante também de Villon, outro "poeta maldito". Quanto ao "pauvre Lailan", sugeriu o título da balada do "Pobre B.B.". Nesse poema aparece também o tema romântico da "deslocação" ou do "deserto" do homem que, provindo do mundo inocente da natureza (florestas negras, savanas) se perde no mundo da civilização atomizadora (cidades de asfalto, de ferro e imundície, selva das cidades). O tema ressurge com frequência em poemas desta fase.

O impulso sadomasoquista, bem acentuado na peça e traço frequente do expressionismo, associa-se ao "misticismo do lodo" do jovem Brecht, com sua obsessão voluptuosa pela decomposição, entendida como dissolução da forma individual e entrega a grande processo do metabolismo universal da matéria. Shlink, de fato, escolheu o amado adversário como instrumento e verdugo. Perseguido pelos linchadores, declara querer "pôr-se em segurança" e em seguida se envenena, invocando "os peixes áridos de morte, suicidas que engolem os anjos como hostias". Confessa que Garga lhe serve de "secarvalho" (secarvalho), "alugado para pôr-se debaixo da terra" (o nome do besouro excrementício aparece somente na primeira versão) (2).

O sadomasoquismo, consequência do terrível passado de Shlink, tal como narrado por ele, liga-se intimamente à solidão, tema central da obra. Talvez convenga mencionar a tese do primeiro Erich Fromm (nesta fase ainda digno de estudo atento), segundo a qual o sadomasoquismo seria uma reação destinada a superar a solidão, quer incorporando o outro pela posse total, quer deixando-se incorporar pelo outro, através da auto-entrega completa (ambos os aspectos caracterizam o comportamento de Shlink); o sadismo e masoquismo aparecem sempre associados. O teor homossexual das relações certamente exaspera a solidão e o sadomasoquismo, acrescentando a esterilidade biológica e acentuando o isolamento e a segregação sociais.

Entretanto, nem as razões mais profundas da solidão, as "metafísicas", deixam de ser sugeridas, aliás com surpreendente precocidade, quando se pensa nas preocupações bem posteriores do Teatro do Absurdo com os problemas da comunicação e da língua. Brecht constata com simplicidade o que Beckett iria dizer cerca de 40 anos depois: não há comunicação porque não há veículo de comunicação. Após a afirmação de Shlink de que "o infinito isolamento do homem" torna mesmo a intimidade em "alvo inalutível", Garga responde: "A língua é insuficiente para a comunicação". A resposta de Shlink: "Observa o amor — calor em virtude da proximidade dos corpos — é a nossa única graça nas trevas! Mas a união dos órgãos é a única, ela não transpõe a desunião da língua... Tão grande é o isolamento que nem sequer há luta".

Este texto deve ser interpretado em conexão com uma fala de Garga, pouco depois. Tendo citado livremente, como ocorre repetidamente na peça, trechos de "Une saison en enfer", de Rimbaud, acrescenta, referindo-se às palavras que acabou de declarar: "Que tolce! Palavras, num planeta que não se encontra no centro!" Esta perspectiva planetária e cósmica é adotada várias vezes, através da peça, aliás mais explicitamente na primeira versão (p. ex. Shlink: "Voumos, Garga! Tudo o sistema infernal, com enorme velocidade, em direção a um astro da Via Láctea").

A desunião da língua e a solidão — de que decorre a luta sadomasoquista em busca de contato — explicam-se, por sua vez, pela desimportância de um minúsculo planeta perdido na imensidão do universo. O nosso planeta não se encontra no centro, ao contrário do que se pensava no mundo aristotélico-escatológico-medieval. Agora aqui a idéia da existência absurda do homem, visto o planeta que a sustenta ser sem valor e sentido, uma vez concebida a sua insignificância cósmica. As palavras proferidas numa estrofa marginal, relativizada pela sua posição

periférica, não podem arrogar-se validade por falarem todo ponto de referência absoluto. Não podem unir os seres humanos, depois de desfeita a fé no "coincis logo", no "logos comum", no espírito unificador. Sem centro, o "un-verso" deixou de ser, tal como o cosmos deixou de ser ordem e harmonia. Por isso mesmo os planetas, segundo uma palavra de Shlink, se tornaram "indezaváveis", fechados à razão humana: num mundo absurdo não se pode esperar congruência entre a razão humana e o ser.

A marginalização humana em escala cósmica corresponde a na escala dos seres vivos. Shlink exalta, em face do isolamento do homem, a "floresta". Daí é que provém a humanidade. Peludos, com dentes de símios, boas feras que sabiam viver. Tudo era tão fácil. Eles simplesmente se estrepalhavam. O sentido disso é análogo ao do grande soliloquio de Yank, protagonista de "The hairy ape" (peça escrita por Eugene O'Neill, como a de Brecht, nos inícios da década de 1920). Deformando-se no Jardim Zoológico com o Gorila, diz: "Você não pode pensar, ou pode? Nem pode falar. Mas eu, eu posso fazer como se soubesse falar e pensar e isso dá quase certo — quase! E aí é que está o engulo (ri). Não estou nem na terra, nem no céu, entendo? Estou no meio e apanto de ambos os lados... Mas você tem terra firme debaixo dos pés".

Entende-se, a partir desta coleção "saudosista", típica do romantismo e expressionismo, o papel das "florestas negras" e "savanas" em face da selva das cidades de asfalto e ferro, assim como a possível fuga de Garga para Taiti, constantemente evocada na peça, sob a influência da aventura de Gauvain. A cidade representa toda a civilização atomizada, esvaziada de "coincis logo", símbolo máximo da marginalização e situação periférica do homem. Romper a "muralla que cerca a Europa", este clamor de Rimbaud foi de impacto imenso sobre o expressionismo, principalmente através do poema "Bateau ivre", cujos ditirâmbos cantam, em cascata de visões e alucinações, a dissolução da forma "deterredora" e a união mística com a natureza e o universo.

Porém, a peça de Brecht, enquanto ainda manifestação dessa atitude — mais unívoca, aliás, em "Baal" — é ao mesmo tempo a sua superação e com isso já uma denúncia do expressionismo. Na primeira versão, Shlink e Garga são expoentes de ambas as posições, ao ponto de os dois de certo modo se confundirem. Na segunda versão, a superação (da atitude expressionista) cabe sobretudo a Garga; certas falas que na primeira pertenciam a Shlink, na segunda são atribuídas a Garga (o que indica que, de início, ambos funcionavam, igualmente, como projeção subjetiva, tipicamente expressionista, das preocupações do autor). A linha de desenvolvimento de Garga torna-se assim mais clara na segunda versão (enquanto Shlink permanece o mesmo). Garga, de início, se identifica nitidamente com Rimbaud. Através das citações indica que assumiu o papel do poeta. Ao fim da peça se distancia do verbo rimbaudiano ("Que tolce! Palavras, num planeta que não se encontra no centro"). Na primeira versão este trecho é proferido por Shlink. Esta renúncia às "palavras" — que é, aliás, a do próprio Rimbaud — mostra a transformação íntima de Garga, a negação do idealismo romântico do início e, como isso, da própria retórica expressionista e do "caos" que, no fundo, é a busca do absoluto; a nova posição será a da aceitação fria e cética da realidade no seu relativismo; Garga irá a Nova York e não a Taiti; não se trata de vencer e sim de sobreviver. Ao proferir as últimas palavras da peça — "O caos terminou. Foi o melhor tempo" — Garga guarda o dinheiro proveniente da venda da empresa madeireira deixada por Shlink — o mesmo dinheiro que no início da peça recusara. Na medida em que Shlink escolheu Garga como parceiro da luta para demonstrar que é possível "desmontar" um homem, ele sem dúvida venceu. Mas na medida em que, homem com sede do absoluto, escolheu Garga por causa da sua atitude inicial inflexível, ele sem dúvida perdeu e essa derrota se manifesta no desprezo que mostra ante o relativismo final de Garga. O fato é que a luta desmontou Garga e esta "transmontagem" de um ser humano em outro, bem diverso, será o tema central da próxima peça, "Homem é homem". Nesta obra, um dos personagens, usando quase as palavras de Garga, irá dizer: "A técnica interveio. No tórno e na produção em série o homem grande e o homem pequeno são iguais, mesmo no tocante à própria estatura. A personalidade!... Que diz Copérnico? O que é que

gira? A Terra gira. A Terra, portanto o homem. Segundo Copérnico. De modo que o homem não se encontra no centro... O homem não é nada. A ciência moderna provou que tudo é relativo" (em "Gallien" as conclusões daí decorrentes serão bem diversas, de modo algum nihilistas).

O afastamento do expressionismo refletiu-se nitidamente na linguagem da peça. E' verdade, no que se refere ao plano verbal, Brecht nunca aderiu totalmente a este movimento, à sua retórica, aos seus excessos exortativos, aos seus gritos patéticos. Mas não há dúvida que as duas primeiras peças mostram maior afinidade linguística com o expressionismo, a primeira também na composição geral. Em "Na selva", apesar de muitos elementos tipicamente expressionistas, o plano verbal tende muito mais a uma sobriedade e frieza que em seguida irá distinguir a "Neue Sachlichkeit" (o novo realismo ou objetivismo da segunda metade da década de 1920). E' constante o esforço, um pouco amaneirado, de alcançar o "understatement" anglo-saxônico, visível até na tradução literal de tornéis lapaisos, completamente deslocados no contexto alemão, assim como a busca de uma atitude esportiva, por assim dizer de músculos relaxados (exercícios para "saltar" os músculos, contra-pontos à tradição alemã relesada e "militar" da ginástica de aparelhos, tornaram-se então amplamente difundidos). Em toda a peça manifesta-se um gesto estilístico cheio de negligência, segura e "nonchalante", como se os personagens cuspiam breves palavras, de cachimbo na boca. Esta linguagem refrigerada denota a tentativa de disciplinar o "êlan" ainda expressionista e de recobrir a matéria vulcânica e cáustica com uma camada linguística inerte. Neste esforço de distanciar-se do emocionalismo expressionista percebe-se, pela primeira vez, o uso contínuo e coerente do "distanciamiento".

A encenação de José Celso, poderosa, rica e inventiva, é tipicamente "de diretor", segundo as tendências atuais, que fazem prevalecer o teatro sobre a literatura e, de acordo com isso, aliás com boas razões, permitem ampla liberdade na manipulação do texto. Ainda assim, o espetáculo que José Celso criou consegue dar uma visão adequada do lado irracional e selvagem de "Selva das cidades", graças à movimentação frenética de que participem até as mudanças cênicas, magistralmente integradas na ação em virtude da feliz colaboração coreográfica de Lina Bardi. Este aspecto é autêntico e correspondente em certa medida às intenções do texto. Para o mesmo efeito concorrem a violência e crueldade com que é tratado o corpo humano feito objeto, a radicalização extrema com que metáforas linguísticas são transformadas em imagens (p. ex. a comida de pedras, a ritualização solene de certas cenas de áspira beleza, a agitada pantomima cirene dos excelentes atores, os gemidos, uivos, grunhidos, berros e urros de criaturas reduzidas a estados elementares de feras, abaixo do nível da articulação ("briser le langage pour toucher la vie", diz Artaud) e, em geral, o plano sonoro da música e dos ruídos que apia com vigor o tumulto visual. Há momentos que certamente se contam desde já entre os mais altos do teatro brasileiro.

Entretanto, a linha do pensamento de Brecht, já então assaz racional, naufragou até certo ponto nesta fúria avassaladora, neste pandemônio dionisíaco de imagens e ruídos, neste conjunto audiovisual de fascínio infernal. A "imitação mítica" de Rimbaud de quem Garga assume o papel sobora quase por inteiro e com isso se borra a sua transformação e seu ingresso no mundo do "novo realismo", acentuado pela linguagem fria e desentessada. Perde-se, em parte, o constante atrito entre esta linguagem fria e a matéria incandescente, entre o "understatement" esportivo e a alta tensão da encarnada luta dos antagonistas. O irracionalismo expressionista da encenação desvia-se, talvez calculadamente, da idéia da peça: José Celso insiste em conservar o jovem Garga até o fim tão puro, tão rimbaudiano e tão absoluto como surge no começo. De outro modo não se entende porque, na última cena, faz o protagonista rasgar o dinheiro obtido pela venda da empresa madeireira. No texto, Garga guarda a soma. Neste ponto a liberdade do diretor, em face do texto, certamente ultrapassou os limites, por mais que lhe conceda amplo espaço de manifestação. O estilo de José Celso, na sua fase atual, certamente se ajustaria melhor à primeira peça de Brecht, "Baal". Aplicado à "Selva", omite aspectos de um Brecht já mais ambíguo, mais "dialético", que está em vias de afastar-se do expressionismo.

2) A semelhança entre "Zoo Story", de Albee, e a peça de Brecht é marcante: em ambas é provocada uma luta em busca do contato; em ambas um dos adversários usa o outro para pôr termo à sua vida. Nas peças de Brecht e Albee (como no romance de Camus) aparece a história de um cão, para não falar das constantes referências "zoológicas".

1) A encenação de José Celso, poderosa, rica e inventiva, é tipicamente "de diretor", segundo as tendências atuais, que fazem prevalecer o teatro sobre a literatura e, de acordo com isso, aliás com boas razões, permitem ampla liberdade na manipulação do texto. Ainda assim, o espetáculo que José Celso criou consegue dar uma visão adequada do lado irracional e selvagem de "Selva das cidades", graças à movimentação frenética de que participam até as mudanças cênicas, magistralmente integradas na ação em virtude da feliz colaboração cenográfica de Lina Bardi. Este aspecto é autêntico e corresponde em certa medida às intenções do texto. Para o mesmo efeito concorrem a violência e crueldade com qua é tratado o corpo humano feito objeto, a radicalização extrema com que metáforas linguísticas são transformadas em imagens (p. ex. a comida de pedras), a ritualização solene de certas cenas de áspera beleza, a agitada pantomima circense dos excelentes atores, os gemidos, uivos, grunhidos, berros e urros de criaturas reduzidas a estados elementares de feras, abaixo do nível da articulação. ("briser le langage pour toucher la vie", dizia Artaud) e, em geral, o plano sonoro da música e dos ruídos que apóia com vigor o tumulto visual. Há momentos que certamente se contam desde já entre os mais altos do teatro brasileiro.

Entretanto, a linha do pensamento de Brecht, já então assaz racional, naufraga até certo ponto nesta fúria avassaladora, neste pandemônio dionisiaco de imagens e ruídos, neste conjunto audiovisual de fascínio infernal. A "imitação mítica" de Rimbaud de quem Garga assume o papel soçobra quase por inteiro e com isso se borra a sua transformação e seu ingresso no mundo do "novo realismo", acentuado pela linguagem fria e desentessada. Perde-se, em parte, o constante atrito entre esta linguagem fria e a matéria incandescente, entre o "understatement" esportivo e a alta tensão da encarnada luta dos antagonistas. O irracionalismo expressionista da encenação desvia-se, talvez calculadamente, da idéia da peça: José Celso insiste em conservar o jovem Garga até o fim tão puro, tão rimbaldiano e tão absoluto como surge no começo. De outro modo não se entende porque, na última cena, faz o protagonista rasgar o dinheiro obtido pela venda da empresa madeireira. No texto, Garga guarda a soma. Neste ponto a liberdade do diretor, em face do texto, certamente ultrapassou os limites, por mais que se lhe conceda amplo espaço de manifestação. O estilo de José Celso, na sua fase atual, certamente se ajustaria melhor à primeira peça de Brecht, "Baal". Aplicação à "Selva", omite aspectos de um Brecht já mais ambíguo, mais "dialético", que está em vias de afastar-se do expressionismo.

2) A semelhança entre "Zoo Story", de Albee, e a peça de Brecht é marcante: em ambas é provocada uma luta em busca do contato; em ambas um dos adversários usa o outro para pôr termo à sua vida. Nas peças de Brecht e Albee (como no romance de Camus) aparece a estória de um cão, para não falar das constantes referências "zoológicas".

Figura 83b: O Estado de São Paulo, 8 de novembro de 1969. (Realce)

A leitura de Rosenfeld da peça brasileira ainda é feita com base na fidelidade, pois apesar de reconhecer os avanços de José Celso e dos atores do Teatro Oficina, o crítico ainda avalia a peça em termos de fidelidade a Brecht, ao texto "original", e acredita que o teatro de "diretor", no qual o encenador toma liberdades com a fábula para melhor servir sua encenação (assim como fazia Brecht) não autoriza o brasileiro a tomar certas liberdades como alterar a fábula: na encenação Garga rasga o dinheiro que recebe da venda da madeireira; quando no texto de Brecht ele guarda esse dinheiro e parte para Nova Iorque.

Escapa ao colonista a maneira do próprio Brecht de fazer teatro. Pois quando José Celso avança sobre o texto, sobre o cenário e sobre todos os aspectos da peça, aumentando ou diminuindo suas partes e fazendo a conexão da fábula com o teatro brasileiro, como contexto de sua cidade, de seu país, o diretor brasileiro está sendo totalmente fiel à teoria de Brecht sobre fazer teatro. Para Rosenfeld, Brecht é um clássico; portanto certas liberdades não podem ser tomadas. Para José Celso, Brecht é um jovem escritor que apresenta uma fábula incrível, cheia de possibilidades, que lhe propicia explorar ao máximo seu potencial criativo e o potencial de seu teatro.

A montagem de *Na Selva* marca o teatro brasileiro pela execução da montagem, sendo considerada uma direção de linguagem cênica a ser seguida pelo teatro brasileiro. Mas marca também uma virada definitiva na maneira como o teatro brasileiro, principalmente os encenadores, abordava a obra de Brecht. A antiga veneração pela obra do alemão praticada até então pelos dramaturgos brasileiros propiciava poucas possibilidades de explorar a fábula do teatro de Brecht mais profundamente, o que, conseqüentemente exaure as possibilidades de se buscar uma linguagem cênica mais autêntica, mais brasileira e com uma relação mais profunda com o contexto sócio-político do país. Usando os termos de Brecht, as encenações anteriores a *Na Selva* e *Galileu* subiam ao palco ainda com muito pó (clássico) alemão.

Outro fato importante marcado pela encenação de *Na selva das cidades* pelo Grupo Oficina é o acirramento da censura e o estrangulamento do teatro. Como visto, a partir do AI-5, a censura se torna mais severa, sendo *Galileu* a última peça do Oficina liberada sem cortes. Isso que torna quase impossível fazer um teatro político, ou mais politizado, e ainda o trabalho criativo da linguagem teatral encontra muitos mais entraves. Esse cenário leva o diretor José Celso no programa da peça a declarar a morte de um certo tipo de teatro; o teatro brasileiro antigo, até então praticado:

A Selva é a outra cara de Brecht, a outra face da lua. O Brecht dos anos 20, onde o stalinismo e o nazismo estavam ainda em gestação no ventre de um mundo imundo e ainda cheio de possibilidades e intuições fantásticas. [...] A peça pertence a essa época que voltou a ser a nossa. Hoje, todos os exércitos vão ter que se levantar, senão o touro sai de novo e a armadilha, o ringue, as cordas vão arrebentar. *A Selva* pertence àquele universo dos touros que força tudo. Que não admite que o teatro seja uma coisa feita em no mínimo duas horas ou no máximo quatro horas. É uma peça do “mundo do Teatro”, como dizia Brecht, quando lhe diziam: “Isso não é Teatro”. É uma peça que é um combate contra esse mundo

onde a única coisa que se admite é a luta pela sobrevivência, ou a luta pela concorrência, esse esporte estúpido em que ganha sempre o mais boçal. E é a conclamação para a luta maior. [...] o jovem Brecht tinha a impressão de que ia morrer no dia seguinte (talvez tenha mesmo morrido). E com a cuca de cada um de nós se prepara em noviciado o *round* final que se aproxima. É o fim do “barco vazio”, dos “sonhos errados”, a catarse de tudo o que nos seduziu e nosso noviciado para entrarmos em outras, saindo de uma vez por todas de uma irritante e eterna qualidade de jovem grupo idealista e entrando no nosso tempo de guerra. É o fim definitivo de um de um certo tipo de teatro e um mergulho arqueológico no trabalho do Oficina: quebrar tudo, virar a mesa, espatifar as cucas e se preparar para destruir dez anos de “Oficina”, que ameaça se transformar em instituição. Quebrar tudo e se preparar para aceitar o desafio que é agora, e não em 1964. A peça pode ser resumida no seguinte. Venda a sua opinião e você tem tudo, do contrário eu o mato e você vende na marra. Hoje, minha classe ex-marginal de artistas tem tudo para um vida digna e bonitinha de pequenos burgueses minúsculos, com cachorro, gato, carpete e TV. As editoras abris, as TVs já fazem novelas tão finas e cultas, a Rodhia faz sua cafonada tão elegante etc., e estão aí para nos comprar. Estamos todos à venda para guardarmo-nos do touro; é a forma de stalinismo e nazismo contemporâneos, a compra luxuosa – em papel acetinado – da nossa opinião. O sonho e mito bobo de uma tecnocracia de segunda mão. Um Canadá mendigo e sujo, uma Austrália com bossinha. E aqui estou eu, me reprimindo e ajudando a reprimir uma vez que esse espetáculo deveria ser feito em capítulos e eu não tenho coragem para fazer isso. Não pense com isso que eu queria no teatro uma coisa como a santidade do Grotovski. Graças a Deus, o ator ainda é, e será, um prostituto. (MARTINEZ CORRÊA, *op. cit.* pp. 141-142)

O que José Celso visualiza é a morte do grupo pelos conflitos internos e artísticos vistos anteriormente, mas também a morte de uma maneira de fazer teatro. Ele estava certo sobre a morte do grupo, que fracassa em outras encenações, e que, entretanto, se vê forçado a fazer aquele tipo de teatro que condenava. Um exemplo disso é a temporada de *Saldo para um Salto*, um espetáculo que trazia os sucessos do grupo *Rei da vela*, *Galileu* e *Pequenos burgueses*, e pouco tempo depois o grupo é exilado na Europa.

A morte de um certo tipo de teatro preconizada por José Celso não acontece, senão dentro do próprio grupo, mas a abordagem antiga, anterior a 1969, de tradução e encenação de Brecht, se não morre pelo menos entra em coma, pois nos próximos anos o número de encenações de peças, ou textos de Brecht aumenta exponencialmente e a maioria absoluta segue esse novo modelo proposto pelo grupo Oficina.

Entre 1958 e a encenação de *Na selva das cidades* pelo Oficina são feitas 20 encenações de peças de Brecht por grupos e companhias profissionais, sendo 14 peças complexas, consideradas da fase mais madura de Brecht, junto com mais cinco apresentações da peça de um ato *Os fuzis da Sra. Carrar* e uma encenação de *A exceção e a regra*. Nos dez anos seguintes à apresentação do Oficina são encenadas 25 peças de

Brecht excetuando a remontagem de *Galileu* do Oficina, justamente no período mais duro da censura, que vai até 1977.

Contudo apenas seis montagens são de textos da fase mais política de Brecht. São elas: *O círculo de giz caucasiano* em 1970 e *A resistível ascensão de Arturo Ui* em 1971 pelo Arena; *A boa alma de Setsuan* montada pelo Teatro de Comédia do Paraná em 1972; *Esplendor e decadência da cidade de Mahagonny* pelo grupo Teatro Vivo em 1976; *Mãe coragem* pelo grupo Pueblo em 1976; *Galileu Galilei* pelo grupo Praxis Dramática em 1978; e mais uma vez *Os fuzis da Sra. Carrar* em 1978 no teatro Hermilo Borba Filho. Uma peça é da primeira fase de Brecht, considerada mais próxima ao expressionismo do que ao teatro político: *Tambores na noite* montada pelo núcleo 2 do Arena em 1972.

As outras 17 montagens são de textos derivados da obra de Brecht inclusive *Um homem é um homem* pela companhia Cleyde-Osmar-Miranda em 1971 e *O casamento do pequeno burguês* pelo Oficina em 1972. Segue-se novamente *O casamento do pequeno burguês* pela companhia Pão e Circo em 1973, sendo as duas encenações dirigidas por Luiz Antônio Martinez Corrêa, que também traduziu o texto – ou para ser mais preciso – compôs o texto com o elenco.

Como visto anteriormente, *Na selva das cidades* não manteve uma fidelidade ao texto de Brecht, o diretor o alterou de acordo com sua necessidade. Nessas montagens de *O casamento do pequeno burguês* apenas o motivo e a fábula da peça são mantidos. Tendo sido o texto totalmente reconstruído pelo elenco, cada ator teve liberdade para escrever suas falas.

"O Casamento do Pequeno Burguês" tom direção de Luiz Antonio Martinez Correia (irmão do diretor e fundador do Oficina). Seu elenco é de jovens atores: Analu, José Luis Brandão, Marta Satomini, Dino Zanetti, Henrique Nurburger, Edna Portari, Cristina Eitler. Os cenários, a iluminação, o som e até os dialogos foram criados pelos proprios atores, num trabalho de pesquisa coletiva.

[Figura 84: Folha de São Paulo, 04 de julho de 1972 \(Realce\).](#)

A exemplo dessa peça, cada vez mais os encenadores brasileiros passam a “tomar liberdades” com o texto de Brecht, se aproximando cada vez mais da maneira de Brecht fazer teatro. Ainda em 1969, é levada ao palco o chamado *Samba de Brecht*, uma

apresentação do texto *Aquele que diz sim, aquele que diz não*. Nessa peça, o coro é substituído por um grupo de samba, a exemplo do que o Oficina havia feito em *Galileu*. Também em 1969, a encenação de *Maria Farrar* é composta pela leitura do poema *Sobre o infanticídio de Maria Farrar*, de Brecht, com música de Villa Lobos e coreografia de Máríka Gidáli.

[*Figura 85: O Estado de São Paulo, 11 de novembro de 1969 \(Realce\).*](#)

Renato Borgui e Estér Góes, depois que saíram do Teatro Oficina, escrevem em 1973 uma peça chamada *O que mantém um homem vivo*, texto baseado em trechos de *Galileu Galilei*, *A boa alma de Setsuan*, *Terror e miséria no III Reich*, *A importância de estar de acordo*, *Mahagonny*, *A ópera dos três vinténs*, *Baal*, trecho dos *Diálogo dos exilados* e poemas de Bertolt Brecht. Essa comédia de Borgui e Góes alcança sucesso, sendo reapresentada ainda em 1974, 1975 e 1977.

[*Figura 86: Folha de São Paulo, 25 de dezembro de 1973 \(Realce\).*](#)

Seguindo essa tendência, Oswaldo Mendes traduz trechos de *Diálogo dos exilados*, *Monólogo da judia*, *Poema para minha mãe*, *Evelva hoa*, *A saga de Anna Cash* e *Conselhos a um jovem autor*. A intenção da peça, com direção do tradutor, é ser um drama

sobre a vida de Brecht, revelando traços ainda desconhecidos do autor alemão. Essa peça é novamente encenada em 1977 com direção de Ademar Guerra.

No Augusta, uma homenagem a Bertold Brecht

"Não um espetáculo biográfico, mas antes um espetáculo de teatro onde uma história vai contar a vida de um homem que era amargo, triste, irônico, contundente e frágil".

Esta é a definição que Oswaldo Mendes dá à peça *Brecht Segundo Brecht*, que ele dirige e que estreará no fim do mês, no Auditório Augusta, com Cacilda Lanuza, Armando Bogus, Chico de Assis, Fernando de Souza e Raquel Araujo, e com tradução feita pelo próprio diretor sobre a obra de Brecht.

SURPRESAS

Segundo Mendes, que já atuou em várias peças e vai fazer seu primeiro trabalho de direção, *Brecht Segundo Brecht* é um espetáculo destinado a tornar conhecido um homem que poucos conhecem, ainda que ele tivesse exaustivamente se autobiografado através de depoimentos e trabalhos.

"A peça terá algumas surpresas - diz o diretor - mesmo para aqueles que julgam conhecer a obra de Brecht. Entre elas, uma gravação do escritor cantando "Moritat", de "A Ópera de Três Vinténs" e as gravações feitas ao vivo durante o julgamento a que ele foi submetido na época do macartismo. Sua música, sua extrema sensibilidade musical, está presente em trabalho feito com Kurt Weill, seu mais valioso colaborador".

A peça, segundo Mendes, será um "cabaré literário" e nisso reside seu segredo. Os atores representam, cantam e conversam com o público. O tema é o mesmo que apaixonou Brecht em toda sua vida: o homem, seu destino e sua participação social no ciclo da vida.

As músicas de Kurt Weill terão orquestração e direção musical de Amílson Godoy.

Figura 87: Folha de São Paulo, 19 de setembro de 1974 (Realce).

A encenação de 1974 alcança sucesso e fica vários meses em cartaz. Em 1977, a encenação também é bem sucedida e sai em excursão pelo Brasil. Um dos atores que integram o elenco da segunda montagem é Walmor Chagas, que faz um desabafo sobre a situação do teatro no Brasil (figura 88).

Teatro

Sartre proíbe suas peças no Brasil

Jean Paul-Sartre proibiu a montagem de todas as suas peças no Brasil, "enquanto não forem restabelecidas as liberdades democráticas. A informação é de Orlando Pacheco, de Belo Horizonte, que está dirigindo no Teatro da Imprensa Oficial a peça "A Prostituta Respeitada", uma das três peças de Sartre que estão em cartaz no Brasil. Como "Mortos Sem Sepultura, Entre Quatro Paredes e a Prostituta Respeitada" estão autorizadas pela censura e pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), elas continuarão em cartaz. Mas, depois, não poderão ser mais encenadas.

Orlando disse que Sartre escreveu à SBAT no Rio, proibindo as montagens e foi confirmado por Maria Helena, diretora desse órgão em Minas, que recebeu uma circular com a proibição.

Outra peça que está proibida em Minas é "Vila Olegário", dirigida por Eld Ribeiro. Ela foi suspensa pela censura, por 15 dias, no dia de sua estreia, porque "os atores se utilizaram de "cacões" considerados ofensivos ao regime brasileiro e aos bons costumes. Belo Horizonte/Sucursal.

Um desabafo de Walmor Chagas contra a Censura

O ator Walmor Chagas, que está em Fortaleza com a peça "Brecht Segundo Brecht", declarou que "o teatro no Brasil está passando um momento crítico. Não só o teatro como o próprio Brasil. Realmente nós chegamos a um ponto no teatro com uma censura onde não se pode fazer mais nada, onde o vazio cultural é enorme, só tem peças medíocres, os espectadores não estão tendo uma visão da realidade brasileira, o teatro não está tendo a sua função e eu culpo por tudo isso completa e exclusivamente a Censura.

"Estou percebendo" — disse Walmor — "a gravidade da Censura porque eu estava meio confinado em São Paulo esses anos todos e não percebi o que ela conseguiu fazer com o teatro brasileiro. Não existe mais, não existe mais. É uma coisa melancólica e lamentável. Eu acredito que essa luta que está se fazendo pela Constituinte, luta que se faz por eleições, luta que se faz por liberdade, liberdade de expressão, é realmente dramática. O teatro teria que se unir a todas as pessoas para pedir

Walmor: "Os ídolos são peiços".

ao Governo, pois não vamos ter mais uma país, vamos ter um país sem cultura, sem expressão, invadido por um americanismo de músicas, de mentalidade de teatro, sem expressão, vamos perder as nossas origens, a nossa cultura, a nossa razão de ser a nossa própria língua vai por água abaixo, dependendo tão e exclusivamente dessa mediocridade que só é possível fazer na televisão".

Walmor acrescentou: "Eu estou indignado. Aliás, há muitos anos mas agora eu sinto que é demais. A imprensa já está aberta mas o teatro não está. Os grandes poetas fechados, proibidos, os grandes autores brasileiros como Plínio Marcos e Nelson Rodrigues não podem ser representados. Somos ídolos. As pessoas querem nos ver e nós nos sentimos como uns palhaços, não temos nada a declarar. Não podemos declarar nada".

Sempre falando sobre o teatro e a Censura o ator continuou dizendo que "estou viajando pelo Brasil com a peça e tive a sorte de passar pela Censura porque parece que Brecht é um criminoso. As pessoas chegam a dizer: oh, você fazendo Brecht... Como se ele fosse um mal, malé a fome e não Brecht".

"Não vejo nada" — responde Walmor a uma pergunta sobre como vê o teatro no momento — as gavetas dos censores estão cheias de peças, ninguém está podendo escrever nada, está todo mundo com medo".

FORTALEZA / DO CORRESPONDENTE

Roberto Athayde, antes e depois de Margarida

Antes de fazer sucesso na Broadway com sua peça "Apareceu a Margarida" (Miss Margaridas Way), o brasileiro Roberto Athayde foi expul-

so de três escolas, conviveu com uma família norte-americana, escreveu novelas e contos infantis, estudou nas universidades de Michigan e Sorbonne e tentou ser pianista de concerto. Filho de Austregésilo de Athayde, presidente vitalício da Academia Brasileira de Letras, tem um estilo de vida oposto ao do seu pai: usa cabelo até os ombros, t-nis e calça blue jeans, descontração que ele mesmo confessa ter adquirido dentro de casa: "Sempre houve absoluta liberdade na minha família, que é de origem liberal".

Ele escreveu Margarida quando tinha 21 anos de idade. Desde então, a peça já foi apresentada em 25 países, em mais de 50 produções. "Qualquer um gostaria de dominar outra pessoa e exercer sobre ela o poder total", diz o apelo publicitário da versão da Broadway, que tem Estelle Parsons como a principal estrela. "Nesta peça, diz ele, tento forçar uma pessoa a reconhecer-se em si própria e, ao mesmo tempo, provocar-lhe o ódio de si mesma. O jogo é fazer com que todos gostem e desgostem de si mesmo ao mesmo tempo".

Ele escreveu apenas duas peças depois de Margarida, porque se tornou cada vez mais interessado em dirigir e fazer cinema. Athayde fez a versão para o inglês de Margarida, onde é também o diretor.

A primeira vez que a peça foi encenada, na Argentina, foi censurada logo depois. "A peça pode ser compreendida como uma metáfora de uma política ditatorial, diz ele. No Brasil fizeram alguns pequenos cortes, numa decisão arbitrária, mas que não alterou, na essência, o que eu pretendi dizer".

Artistas unidos contra deputado Pedro Lauro

Os Sindicatos dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Rio e de São Paulo, a Associação dos Atores, Associação Brasileira de Cineastas, Sociedade Musical Brasileira e entidades congêneres dirigiram carta ao deputado Ulisses Guimarães, presidente nacional do MDB, exigindo que o partido oposicionista, pela sua direção nacional, desaprove publicamente a iniciativa do deputado Pedro Lauro, (MDB-Paraná), que torna obrigatório para todos os artistas "o exame de tóxicos e alucinógenos antes de suas funções". Em nome da categoria artística, aquelas entidades manifestam "sua indignação ante tão profunda ofensa aos profissionais em espetáculos de diversões".

Figura 87: Folha de São Paulo, 29 de novembro de 1977. (Realce)

Essa entrevista de Chagas realça a agonia do teatro brasileiro, que vinha em uma curva de melhora em sua qualidade artística e, depois da maior repressão da censura, vê seus maiores artistas deixando o país e a maioria dos grandes autores, tanto brasileiros

quanto estrangeiros proibidos de ser encenados. Chagas lembra ainda que o fato de essa peça de Brecht ser liberada pela censura foi um ato de sorte, pois nessa época Brecht é um dos autores no índice da censura. Contudo, essa e a maioria das peças de Brecht encenadas nesse período, não derivam de seu teatro político.

Essa nova abordagem da tradução e produção textual sobre a obra de Brecht produz ainda *Beco do Brecht*, dirigida por João Carlos Motta, *Sai de mim tnhoso* dirigida por Luiz Antônio Martinez Corrêa, *Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Wei*,¹ dirigida por Luiz Roberto Galizia, *Mahagonny Songspiel*, com direção de Cacá Rosset, *Curral das maravilhas*, com direção de Jonas Bloch, *Dois pontos*, dirigida por Jonas Bloch e Tânia Alves, *Salão Grená*, de Irene Brietzke e *Tá ruço no açougue*, com direção de Antônio Pedro Borges. Todas essas peças mantêm o nome de Brecht como autor, e algumas delas, como *O casamento do pequeno burguês* ou *Homem é homem* mantêm inclusive o título da peça, muito embora o texto seja alterado, ou se trate de textos derivados de poemas ou escritos biográficos e sejam adaptados para o teatro.

A manutenção do nome de Brecht pode estar relacionada à honestidade intelectual, por se tratar de textos adaptados do escritor alemão. Com certeza, porém, ela também tem a ver com o capital cultural que o nome do autor traz à peça, como visto anteriormente. Um autor com mais reconhecimento do público e com mais potencial de venda não adota a mesma postura: é o caso de Chico Buarque, que já é um cantor extremamente conhecido pelo Brasil, muito provavelmente mais conhecido que Brecht, quando lança sua *Ópera do malandro*.

A peça de Buarque levada à cena em 1977 tem tanto de Brecht quanto *O casamento do pequeno burguês*, *Homem é homem* ou *Tá ruço no açougue*. Entretanto, Chico tem um nome muito mais conhecido e autoridade intelectual sobre a obra, portanto não se discute sua autoria, assim como na Alemanha da época de Brecht não discutia sua autoria sobre as peças traduzidas, e mesmo hoje seus críticos não a questionam. Até mesmo peças que não são de autoria de Brecht, como *Happy End*, são colocadas no rol das peças do dramaturgo, como se encontra na listagem de Wolfgang Bader (1987, p. 275).

Sendo um autor muito encenado durante os anos de ferro da censura, com a abertura no final da década de 1970 e a redemocratização do país a partir 1984, parece haver mais abertura para encenar Brecht. Até 1984 são nove apresentações de peças do

dramaturgo alemão, quase todas já haviam sido encenadas com exceção de *Baal* e *Luz nas trevas*. Em 1985 três peças são levadas ao palco, inclusive uma adaptação de *Santa Joana dos matadouros* a peça com o título de *Tá ruço no açougue*.

Em 1986 celebra-se o aniversário de 30 anos da morte de Brecht. Impulsionado por esse motivo e com o fomento do Instituto Goethe, que organiza palestras e exposições sobre Brecht, há 7 encenações de peças de Brecht, dentre elas a encenação de *Antígona*, até então inédita no Brasil.

Após essa data, talvez pela falta de motivação política, pois os anos duros haviam passado, cai vertiginosamente o número de encenações de Brecht no país, sendo encontradas no acervo dessa pesquisa apenas duas montagens. Entretanto, depois do Brecht político, o país descobre o Brecht boêmio: a partir de 1987, surgem vários shows musicais trazendo músicas com letras de Brecht e música de Weil. Alguns desses shows são: *Surubaya Johnny*, *Não é Ana?*, *Nuances da voz*, *Bilbao Cabaret*, *E ponha o tédio no... Ó*.

Brecht fica quase totalmente afastado dos palcos brasileiros de 1986 até 1994, a não ser por algumas encenações mais despretensiosas. A exceção é o Teatro de Comédia do Paraná, que em 1989 encena *Galileu Galilei*, em 1994, *A ópera dos três vinténs*, essa última com maior repercussão (figura 88).

Apesar da notícia do jornal *O Estado de São Paulo* trazer a informação de que se trata da primeira encenação desde os anos de 1960, o acervo dessa pesquisa traz uma montagem em 1983 com o Bando da Ópera e direção de Luis Mendonça. O título da matéria *Brecht volta renovado* traz bem a ideia do que acontecia nos últimos oito anos de quase não encenação. Contudo, a parte da renovação é discutível, a tradução é a mesma usada em 1967 e é adaptada pelos diretores da peça, Celina Alveti, Luiz Gustavo Petri e Cesar Fonseca. Entretanto, não é mencionada nenhuma renovação na linguagem teatral, ou nos instrumentos do teatro.

Brecht volta atualizado em Curitiba

Marcelo Marchioro monta 'A ópera dos três vinténs', fora dos palcos do País desde os anos 60

JORGE EDUARDO

CURITIBA - A atemporal fauna de corruptos e deserdados criada por Bertolt Brecht está de volta, desta vez no palco do auditório Guaírinha, em Curitiba. O Teatro de Comédia do Paraná estreia hoje a quinta montagem brasileira e a primeira desde os anos 60 de *A Ópera dos Três Vinténs*, escrita em 1928 pelo dramaturgo alemão, com músicas de seu parceiro Kurt Weill.

A montagem curitibana, dirigida por Marcelo Marchioro, utiliza o texto traduzido por Mário da Silva Brito, Raimundo de Magalhães Jr. e as versões das letras por Mário Lago. A adaptação é do próprio Marchioro e de Celina Alveti, Luis Gustavo Petri e Cesar Fonseca. No elenco de 17 atores e atrizes — 15 dos quais escolhidos entre mais de 100 candidatos —, que interpretam 40 personagens, despontam o cantor lírico Sandro Christopher, que faz o supervilão Mc Navalha, e Sônia Guedes, que revive a senhora Peachum na comemoração de seus 40 anos de carreira.

Recrutar *A Ópera dos Três Vinténs* é um sonho antigo de Marchioro e sua equipe. Ao longo de três horas de espetáculo, dividido em três atos, desfilarão pelo palco do Guaírinha figuras bem contemporâneas da realidade brasileira. A corrupção e a miséria giram o eixo da trama e mostram mais que semelhanças entre a Inglaterra do Século 18, a Alemanha pré-Hitler — embora o texto de Brecht ambiente a situação na Londres vito-

Ensaio da 'Ópera dos Três Vinténs': atemporal fauna de corruptos

riana — e o Brasil da CPI e dos seios nus de Gal Costa.

"Embora Brecht tenha virado assunto acadêmico, pelo peso e importância de sua obra, procuramos tratar a peça sem hermetismo", diz o diretor Marcelo Marchioro. "A abordagem é brechtiana, dando ao público diversão e conscientização." Para Marchioro, passados tantos anos a emoção transmitida por Brecht permanece intocada. As adaptações na primeira tradução evitam o panfletarismo dos anos 60, quando tudo tinha de ser mais "escancarado", mas a essência permanece a mesma.

Marchioro já é conhecido do público paulista com suas montagens de *O Barbeiro de Sevilha*, *Dom Casmurro* e *Chapéu de Palha em Florença*. Os cenários, figurinos e adereços de J.C. Serroni (cenógrafo de *Vereda da Salvação*) ambientam *A Ópera dos Três Vinténs* na Alemanha dos cabarês. E o maestro Flávio Stein, responsável pelo arranjo e orquestração, acrescentou o que chama de "novas cores" às 21 canções do espetáculo.

O mau-caráter de *A Ópera dos Três Vinténs* será vivido em Curitiba por Sandro Christopher, 41 anos, que há dois viu, na Broadway, o roqueiro Sting encarnar o mesmo

Mc Navalha. O alto e louro canalha de Sting deu lugar a um sujeito simpático e gordinho, que não se assustou com o desafio e deixou de lado o glamour. "A palavra é fundamental em Brecht e Weill", diz. "Não vou soltar a voz como numa ópera, apenas refletir uma situação e mostrar a crítica à podridão."

A palavra também é fundamental para a atriz que, há 40 anos, estreou como *Chapeuzinho Vermelho* para, depois, ajudar a fundar o Centro Popular de Cultura (o CPC da resistência) em Santo André. Aos 61 anos, a premiada Sônia repete sempre: "Não sou estrela, sou atriz". Tanto é assim que ela deixou o conforto de sua casa para morar num hotel de duas estrelas em Curitiba para incorporar a senhora Peachum por um salário igual aos dos demais atores: CR\$ 120 mil em fevereiro. "Estou passando por uma reciclagem como atriz", ensina a mãe da bela e promissora atriz Kátia Guedes. "É este o verdadeiro prêmio."

Gravado

A Ópera dos Três Vinténs — De Brecht, dir.: Marcelo Marchioro, com Sandro Christopher e Sônia Guedes. Guaírinha, Curitiba.

**LIVROS UNIVERSITÁRIOS
NA SICILIANO**

Blue Life
ASSISTÊNCIA MÉDICA

LIQUE JÁ:

(011) 259-8000

Na verdade não há uma volta triunfal de Brecht aos palcos brasileiros como o artigo apregoa. Uma volta consistente do autor alemão aos nossos palcos só começa a acontecer a partir de 1996, quarenta anos depois da morte de Brecht, com seis encenações acontecendo: três delas chegam a 1997, quando há mais cinco encenações, uma espécie aquecimento para a comemoração de 100 anos de nascimento de Brecht.

Entretanto, o aumento do número de encenações não traz nenhuma novidade no campo da tradução, nem da abordagem ao texto e teoria de Brecht. Nesse momento as encenações ainda tendem mais para a não imitação do que Brecht fez, embora os textos ainda tragam a ideia de autenticidade.

trabalho (o orçamento é de R\$ 300 mil). Se está conseguindo despertar o interesse das pessoas, o jovem diretor deve muito a Bertolt Brecht, autor de <i>Baal</i> — <i>O Mito da Carne</i>, que Fonseca adaptou e está dirigindo com sucesso no Teatro Oficina, de Zé Celso (Rua Jaceguai, 520, ☎	606-2818) “Eu me sinto em casa no Oficina, mas quero muito ter um espaço só para o meu grupo.” <i>Baal</i> deve ficar em cartaz até meados de março, quando Marcelo Fonseca e os atores passam a dedicar-se integralmente ao texto de Genet. <i>O Balcão</i> deve estreiar no segundo semestre.
--	--

[Figura 89: O Estado de São Paulo, 20 de fevereiro de 1997 \(Realce\).](#)

No ano do centenário de Brecht, os arquivos dos jornais que compõem essa pesquisa registram mais sete montagens que entram em cartaz. Porém eles não contemplam todas as encenações que fazem parte da celebração, como os espetáculos levados a várias unidades do Sesc em São Paulo, muitos deles em parceria com universidades do Estado.

Façamos agora uma síntese do que vimos até aqui. A pesquisa concentrada em jornais tem como um de seus objetivos identificar encenações relevantes para o teatro brasileiro a partir de trabalhos realizados com texto dramático de Bertolt Brecht. Há duas correntes identificadas nessa pesquisa, uma da década de 1950, quando os encenadores brasileiros trabalham com a ideia de uma aura de Brecht, o que significa encenar suas peças como se fosse o próprio Brecht ainda na Alemanha da primeira metade do século

XX. Essa corrente é estabelecida a partir da recepção feita por acadêmicos, que se reflete nos jornais da época, através de notícias internacionais, e várias colunas explicando obra e teoria do diretor alemão.

A outra corrente é do final da década de 1960, estabelecida pela experimentação cênica do grupo Oficina. Essa segunda corrente se afasta da imagem de Brecht criada até então no Brasil, ao mesmo em que tempo que se aproxima de suas ideias de abordagem do texto e de espetáculo quer dizer, sua relação com o contexto territorial, social e político.

Essa segunda corrente cria novas possibilidades para o teatro brasileiro trabalhar com textos de Brecht. A ortodoxia da primeira fase de recepção de Brecht impunha condições de encenação que o teatro brasileiro não tinha meios físicos para executar, porém a liberdade apresentada pelo Oficina muda esse panorama. Um exemplo disso é a encenação do Grupo Ornitorrinco – *Ornitorrinco canta Brecht e Weill* – que, como lembra Cacá Rosset (figura 90), tinha como cenário uma lua de papel. Esse tipo de espetáculo, mais apoiado na criatividade do que no poder comercial, se torna, assim, a linha predominante para o teatro brasileiro pelo menos por três décadas.

dama e o Núcleo 2 surgiu como alternativa para a montagem de espetáculos menores, mais intimistas.

Estado — O Ornitorrinco começou sem dinheiro e atraiu nomes como os de Elba Ramalho e Edson Cordeiro, que viraram grandes estrelas. Como o grupo conciliou sua vocação para o ultraje, como em *Mahagonny*, e o sucesso?

Rosset — Em dinheiro de hoje não gastamos sequer R\$ 500,00 com a peça de Strindberg. Fizemos o es-

petáculo na base do roubo de móveis e roupas de nossas queridas mães. Maria Alice roubou um espelho da família Vergueiro que veio no barco de Pedro Álvares Cabral. O show *Ornitorrinco Canta Brecht e Weill* usava uma lua de papel e adesões baratos. A primeira das três versões de *Mahagonny*, em 1982, não era tão ultrajante quanto a última, de 1984, que foi proibida pela Fundação Kurt Weill, alegando que a montagem tinha corrompido o texto e o público.

[Figura 90: O Estado de São Paulo, 12 de abril de 1997 \(Realce\).](#)

Aquela extrema experimentação teatral não encontra paralelo no campo teatral brasileiro, principalmente por motivos comerciais. A dramaturgia de Brecht não é mais necessária para se fazer um teatro político, mesmo porque o cenário político mudou. Além

disso, a ideia de que há o fim das grandes ideologias, que teria a queda do muro de Berlim como um marco, tornaria a discussão de um teatro marxista um tanto obsoleta. Apesar dessa análise do que ocorreu nesse período essa pesquisa acredita que ainda há espaço para esse tipo de teatro, que ainda não experimentou muitos desdobramentos vislumbrados em seu início.

Apesar disso o teatro de Brecht ganha sobrevida no Brasil, mais uma vez impulsionado por sua aura. É a partir da celebração de seu centenário de nascimento que o assunto Brecht ressurge, assim como suas encenações, reforçadas mais uma vez pela ideia de gênio, pelo ideal do clássico.

Não há renovação a partir dessa perspectiva, o que deixa as apresentações em uma relação dual, na qual são permitidas certas liberdades com texto e cenário. Nas comemorações do centenário, praticamente não há grupos ou companhias de teatro envolvidos; na maioria das vezes, alguns atores são contratados apenas para o espetáculo, o que é um retrato da diminuição dos grupos de repertório, dos projetos de longo prazo para o teatro. Hoje em dia é possível citar alguns projetos de longo prazo, como Antunes Filho com seu Centro de Pesquisa Teatral (CPT), e também o longo Oficina, que ainda gira em torno da figura do diretor José Celso Martinez Corrêa. Fora esses poucos exemplos não há de fato um trabalho de continuidade.

Sem um trabalho a longo prazo, que se comprometa com um plano, sobra pouco para se criticar, ou esperar de um projeto pessoal, de um diretor, produtor, ou ator, que se disponha a encenar Brecht a não ser uma encenação que consiga êxito de público e atores que tenham uma atuação brilhante. Com esses parâmetros, a crítica tende a julgar as montagens de Brecht novamente em termos de fidelidade.

Na crítica sobre *Mãe Coragem* dirigida por Sérgio Ferrara em 2002 (figura 91), a jornalista lembra que o diretor evitou “leituras”, o que significa que as alterações ao texto da cena são mínimas. Mas ela ainda lembra que os tradutores Alberto Guzik, Maria Alice Vergueiro e Sérgio Ferrara tomaram certas liberdades com o texto, como colocar palavras na boca dos personagens. Também elogia a atuação de Chachá e Maria Alice Vergueiro e, por fim, critica os elementos cênicos que não se adequaram bem ao palco disponibilizado pelo 11º Festival de Teatro de Curitiba.

os Bons estréia a lotada

tam realizar uma sessão extra, uma operação difícil num festival que tem 136 peças na mostra paralela, com alguns teatros abrigando até cinco espetáculos diferentes por dia, com sessões do meio-dia até a meia-noite.

A significativa afluência do público à maioria dos espetáculos não é um fenômeno desprezível se levarmos em conta que, só hoje, a cidade abrigará ao todo 52 sessões dos mais diversos gêneros de montagens. E a julgar pela reação desse público, suas expectativas não vêm sendo frustradas, ainda que muitas vezes, principalmente no Fringe, essa reação esteja divorciada da avaliação da crítica especializada.

Na programação da mostra principal, a organização do festival

optou por mesclar estréias nacionais com espetáculos que já cumpriram temporada em suas cidades de origem com aprovação de público e crítica. As possíveis surpresas, portanto, ficam mesmo por conta dos

espetáculos que fazem suas estréias nacionais no evento. Três delas ocorridas nesta primeira metade da programação: *Almoço na Casa do Sr. Ludwig*, *Mãe Coragem e Seus Filhos* e *O Conto da Ilha Desconhecida*.

Enquanto *Almoço* correspondeu à expectativa positiva que cercava o espetáculo e até superou no que diz respeito à atuação do ator Luiz Paulo Vasconcellos, *Mãe Coragem* apresentou problemas típicos de estréia e *O Conto*, adaptação de texto de Saramago, apesar de algumas boas soluções de direção, não conseguiram superar as deficiências do elenco amador.

Em *Mãe Coragem*, o diretor Sérgio Ferrara evitou "leituras" e op-

Maria Alice Vergueiro durante ensaio de 'Mãe Coragem e Seus Filhos', de Bertolt Brecht: estréia nacional, no Guairinha, em meio a sérias dificuldades

tou por apoiar-se no elenco para contar a história da vendedora ambulante, uma mulher forte e determinada a sobreviver em meio a uma longa guerra, mas que não fica impune ao massacre sofrido por toda a população, sempre à mercê de decisões superiores. O público riu logo na primeira cena, na qual o sargento, interpretado por José Rubens Chachá, discursa sobre "as vantagens da guerra" numa cena que antecipa a opção por um "Brecht moleque" com pitadas de humor "à brasileira". Essa é também a linha da tradução assinada por Alberto Guzik, Maria Alice Vergueiro e Sérgio Ferrara que, entre outras liberdades, põe na boca dos personagens sonoros palavrões.

A linha escolhida por Ferrara está evidente na atuação de Chachá no papel do Capelão ou de Rubens Caribé como o filho valente e inescrupuloso. Mas aparece sobretudo na interpretação de Maria Alice Vergueiro. Com seu inegável talen-

to, a atriz passou longe de ficar presa à chave única da determinação e da força da personagem.

Um dos méritos de sua interpretação é imprimir à sua Mãe Coragem uma alegria de viver que só será quebrada pela dor profunda causada pela tragédia da perda de seus filhos e pela destruição ao seu redor. Porém, os demais elementos cênicos não acompanham essa mesma curva que vai da sobrevivência possível, e quase alegre, até o destroçamento emocional e material. O cenário de J.C. Serroni, funcional na resolução das situações, não traz para o palco a curva ascendente de desolação das cidades e dos campos.

Tampouco os figurinos. Ferrara tenta uma síntese dessa destruição na cena final, no desfile de um regimento de mutilados. Mas, mesmo aí, a imagem é amena diante da tragédia trazida pelo texto. Mal acomodado no Guairinha, o cenário teve de ser espremido no

centro do pequeno palco, única alternativa para facilitar a visão das laterais, o que dificultava a manobra da carroça. Pelo menos na noite de estréia, esses problemas parecem ter afetado o ritmo e o vigor do elenco, especialmente nos números musicais. Na cena final, as dobras da lona do piso sob as rodas da carroça provocaram perigoso tombo de Maria Alice.

Para agravar, Ferrara optou por um recurso do cinema mudo, projetando textos numa tela ao fundo do palco para marcar a passagem do tempo. Escrito em letras góticas, eram lidos com muita dificuldade no fundo da sala. "O que está escrito?", perguntavam os espectadores, provocando um distanciamento não desejado pelo diretor. Mas esses são problemas técnicos que sempre podem ser ajustados ao longo da temporada. (B.N.)

■ A repórter viajou a convite da organização do festival

Figura 91: O Estado de São Paulo, 27 de março de 2002 (Realce).

Considerações finais

Por trás dos objetivos específicos de uma pesquisa, todas as pesquisas têm um objetivo maior de contribuir para o estado de arte do seu campo do estudo, para elevar o patamar desse a fim de que a partir desse ponto, ele possa continuar a ser explorado por outros pesquisadores. No caso dessa tese de doutorado especificamente a contribuição desejada é a de rever, para o leitor e futuros pesquisadores, o processo de recepção de Brecht no Brasil através da tradução. Este estudo, portanto, quer contribuir para duas áreas: o teatro e a tradução.

A ideia inicial dessa pesquisa não era retratar a história da recepção de Brecht no Brasil, mas sim analisar os textos das traduções, cotejar com os originais, entrevistar tradutores, enfim, fazer um trabalho tradicional na área dos Estudos da Tradução. Contudo, muitos dados faltavam para que esse trabalho fosse possível, daí a necessidade de se fazer uma pesquisa preliminar para se preencherem lacunas.

A pesquisa preliminar, contudo, se revelou muito mais ampla e instigante do que se esperava e o que era para ser complementar se tornou central e o resultado é essa tese de doutorado. Os dados que faltavam para que fosse possível entender a trajetória da obra de Brecht no Brasil vista da perspectiva da recepção e dos agentes que nela atual, encontram-se reunidos neste trabalho.

Primeiramente era preciso saber como haviam se dado os primeiros contatos com a obra de Brecht no Brasil. A bibliografia sobre o tema indicava como primeiro contato a encenação de *A boa alma de Se-Tsuan* em 1958, muito embora também haja a informação de uma encenação de *A exceção e a regra* pela EAD em 1954 (que na verdade aconteceu em 1951), além de outra encenação amadora, em 1945, de *Terror e miséria no III Reich*.

Essas informações, no entanto, já nos mostram um Brecht canonizado no Brasil. E embora se saiba da existência de um outro momento de recepção anterior a 1958, quando Brecht era assunto de especialistas, não é feita uma discussão de como isso ocorreu e nem quem esses especialistas eram. Também não há uma análise sistemática desse material em si, nem em seu contexto. Havia, pois, a necessidade de se analisar essa obra de Brecht como mais que um dado isolado, ou seja, como obra inserida num processo que lhe confere sua identidade no interior de um cânone. Durante a análise preliminar da

recepção, foi possível observar que com o passar dos anos mudava a abordagem que o cenário teatral brasileiro adotava para considerar. Essa percepção de que a identidade da obra de Brecht dentro do cânone se altera com o passar do tempo, leva à necessidade de analisá-la dentro de um contexto. Para tanto, no caso desta pesquisa, também foi necessário identificar as pessoas, os agentes envolvidos no complexo no processo de tradução de Brecht e de sua obra.

Ao colocar a ênfase sobre os jornais essa pesquisa não pretendeu superestimar o papel desse veículo e dos jornalistas no estabelecimento do campo literário e teatral de Brecht no Brasil. A importância ou não desses comentários e notícias em jornais deve ser verificada num segundo momento, a partir de um estudo que investigue como os grupos e companhias de teatro reagem a eles.

Entretanto há uma peculiaridade sobre os articulistas que escreviam nos jornais brasileiros que compõem o corpus desse trabalho: a maioria deles também era composta por professores da Escola de Artes Dramáticas, instituição fundada em 1948, responsável por formar atores para o teatro, mais especificamente para a então única instituição de teatro profissional em São Paulo: o TBC, Teatro Brasileiro de Comédia. Os articulistas aqui considerados, portanto, não exerciam influência apenas através dos jornais, mas também como professores, decidindo em certa medida o que abordar e como tratar o objeto de estudo escolhido com seus alunos, futuros profissionais de teatro.

Com essa dupla autoridade sobre matéria de teatro, articulistas produzem durante uma década grande quantidade de material que define Brecht e indica como sua obra deve ser interpretada. Quando finalmente o assunto Brecht chega ao teatro propriamente dito, ou seja, quando há de fato uma encenação de Brecht no Brasil, é hora de verificar se essa primeira encenação e todas as que a sucederam seguiriam as normas estabelecidas pelo modelo definido nesse primeiro período.

O modelo estabelecido foi de um teatro colado à imagem do dramaturgo alemão. Segundo ele, encenar uma peça de Brecht significava ter que seguir à risca todas as suas orientações. Assim, todos os aspectos envolvidos numa encenação de Brecht deveriam ser controlados, desde a transposição linguística, até o cenário, a iluminação, a preparação de atores, tudo.

Mas esse modelo ideal pouca relação tinha com o que Brecht propusera para o teatro e também muito pouco conseguiria alcançar de produtivo num teatro carente de recursos de toda ordem: financeiros, técnicos, humanos. Isso porque se tratava de um campo teatral ainda em criação e não com centenas de anos de tradição como o da Alemanha de Brecht.

Daí uma dupla frustração com a inserção da obra de Brecht no Brasil: de um lado pela falta de recursos técnicos, as companhias teatrais brasileiras nunca foram capazes de imitar Brecht como o fazia o *Berliner Ensemble* depois de sua morte; de outro, a questão da tradição em si, visto que o teatro de Brecht atacava um problema social, ao criticar as estruturas sociais e, ao mesmo tempo, criticava uma tradição teatral caudatária dessa mesma estrutura de classes.

Em síntese, o teatro brasileiro não possuía as condições técnicas para copiar o modelo alemão e não havia uma tradição teatral para desafiar. Porém havia o problema social, e é nesse aspecto que o teatro no Brasil se apoia para desenvolver o teatro épico brasileiro que Iná Camargo da Costa descreve em seu livro de 1996. Esse aspecto desenvolvido principalmente pelo Teatro de Arena e o CPC (Centro Popular de Cultura) tinha também como objetivo desenvolver dramaturgos brasileiros.

A despeito do modelo adotado não satisfazer a ideia de teatro que Brecht desenvolveu durante sua carreira e também apresentar sérias dificuldades e desafios para o teatro brasileiro, os grupos que trabalhavam com o teatro de Brecht seguem esse norte formulado a partir de 1948 de forma dominante até pelo menos 1968.

Essa realidade do teatro brasileiro também convivia com a ausência de publicações de Brecht no Brasil. As informações ao alcance dos brasileiros chegavam por meios indiretos e por meio apenas de alguns especialistas que tinham acesso a línguas estrangeiras. A lista de livros de Brecht nesse período se reduz a quatro: *A boa alma de Se-tsuán*, de 1959; *Poemas e canções*, de 1966; *Teatro dialético*, de 1967 e *O Sr. Puntila e seu criado Matti* também de 1967.

Há mais quatro livros sobre nosso autor: um de 1964, *Cronistas do absurdo* escrito por Leo Gilson Ribeiro, *O teatro épico* escrito por Anatol Rosenfeld em 1965, *Introdução à obra de Bertolt Brecht* por Wilma Rodrigues em 1968 e *Brecht, vida e obra* por Fernando Peixoto em 1968.

As publicações de Brecht no Brasil eram escassas porque a editora Portugália de alguma maneira conseguiu inicialmente os direitos da publicação da obra de Brecht em português. Talvez por isso, o primeiro livro publicado no Brasil em 1959 tenha sumido das prateleiras e não é possível encontrar referências a não ser em matérias de jornal. Essas informações a respeito dos livros de e sobre Brecht publicados no Brasil, também não haviam sido sistematizadas o que prejudicava um estudo mais detalhado.

A linha condutora escolhida para alinhar essas informações fragmentadas foram os EDTs, perspectiva que possibilita uma visão detalhada dos momentos específicos de recepção e, ao mesmo tempo, permite relacionar esses momentos entre si. Desse modo, é possível identificarem-se padrões de tradução, os momentos de mudança e, mais importante, inserindo a obra de Brecht em um contexto temporal e espacial.

A partir desse ponto de vista, a análise da tradução de uma peça de Brecht deveria se dar por parâmetros mais específicos, pois não é possível apreender o processo tradutório de uma peça de teatro tratando apenas o texto publicado. Isso porque a diferença entre a tradução para o livro e o que o encenador de fato leva ao palco pode ser e normalmente é imensa, motivada pelo contexto artístico, político e social.

Seguindo essa linha, a pesquisa foi capaz de identificar os agentes que possuíam autoridade sobre o assunto Brecht no Brasil e como ocorreu a mudança na abordagem da tradução. Como vimos, a autoridade sobre Brecht num primeiro momento cabe aos comentadores analisados no corpo da tese, não só porque eles clamam essa autoridade, mas principalmente porque produtores e diretores teatrais acatam essa autoridade e a reproduzem nos palcos, ou pelo menos fazem o melhor que podem para satisfazer as expectativas estabelecidas para as peças de Brecht no Brasil.

A escassez de publicações garante notoriedade às pessoas com acesso a essa obra, que são poucas nessa época, pois tinham que conhecer outra língua estrangeira e para ter conhecimento das encenações da obra de Brecht precisavam ir à Europa. Buscando desfrutar dessa autoridade, mas também por falta de pessoal capacitado no Brasil para desenvolver um bom trabalho com o teatro de Brecht, as companhias teatrais brasileiras buscaram diretores europeus para que suas encenações ganhem credibilidade. É o caso dos italianos Flaminio Bollini e Alberto D'Aversa, e mesmo do iniciante português José Felipe.

Do entendimento de tradução como imitação, deriva a recepção de Brecht como um clássico no Brasil. Todos os detalhes de sua obra são importantes demais para serem alterados. Cumpre lembrar que a recepção de Brecht começa no Brasil depois de sua morte: *A boa alma* é encenada no Brasil 18 anos depois de ser escrita, num contexto histórico totalmente diferente. A peça foi escrita durante o exílio do autor e teve sua estreia na Suíça em 1943. Mas esses detalhes não são considerados no movimento de recepção. Os articulistas que resenham e criticam a encenação levam em conta os detalhes técnicos e linguísticos, de desenvolvimento dos personagens, de enredo numa palavra: a peça é analisada em termos de abstração, um erro capital para a interpretação do teatro de Brecht, quando levamos em conta suas ideias para o teatro.

A despeito do impacto positivo para o teatro brasileiro, a crítica desse período, ao olhar para as encenações do teatro de Brecht no Brasil, as considera insatisfatórias, porque elas falham em seu parâmetro de fidelidade. Houve uma série de equívocos nesse primeiro momento de encenações de Brecht no Brasil, e podemos elencar entre eles, além do financeiro e técnico, o modelo de tradução como o maior impeditivo para o desenvolvimento do teatro de Brecht. A tradução normativa, característica desse momento, impõe ao teatro brasileiro uma tarefa que não podia ser cumprida e que pode ser entendida no mínimo como otimista, por achar que de alguma maneira os grupos brasileiros poderiam superar os desafios impostos pela obra de Brecht. Além do país não contar com uma tradição teatral, não contava com profissionais preparados, bem como não havia instituições educacionais capazes de preparar novos profissionais nessa técnica específica.

Dez anos de notícias e comentários sobre a grandeza do teatro de Brecht mundo afora traduzem Brecht antes de traduzir suas peças. O resultado dessa tradução é um Brecht clássico, e a tarefa que se impõe a partir da estreia das peças não é a transposição cultural, mas sim a reverência ao classicismo de Brecht. Dessa postura da tradução de Brecht deriva a recusa de grupos de vanguarda social de tratar da obra e da teoria de Brecht, porque se trata precisamente do teatro de um clássico, que é apresentado no Brasil para a burguesia.

A questão não é uma recepção negativa, pois, como visto, a obra de Brecht foi muito bem recebida no Brasil, inclusive recebendo vários prêmios da crítica. O ponto é a abordagem da tradução e não se deve apontar culpados por essa escolha, pois essas foram

as circunstâncias apresentadas e possíveis para o teatro do Brasil nesse período, dadas as características do cenário teatral em si. Em outras palavras, representar Brecht já era um passo revolucionário no Brasil, que não contava com escritores notáveis, ou inovadores e isso inclui tradutores, esperar que a tradução fosse feita de maneira revolucionária também, seria esperar algo que ainda não havia no teatro brasileiro: alguém com conhecimento técnico sobre Brecht, autoridade sobre o tema e visão artística de vanguarda.

Faltando essa personalidade que ao mesmo tempo fosse respeitada no cenário teatral brasileiro e autorizado, por assim dizer, a tomar liberdades com o teatro de Brecht, da mesma maneira que Brecht fazia com outras “histórias” para seu teatro, as primeiras traduções de Brecht no Brasil ficaram, infelizmente, muito distantes da ideia de teatro que o dramaturgo alemão preconizava. Ou seja, o teatro de Brecht no Brasil foi feito por uma classe burguesa, os que tinham acesso às obras e encenações em línguas estrangeiras, para a burguesia assistir, que podia pagar os altos preços dos ingressos, como um clássico, sem qualquer inovação formal, ou de conteúdo, havia apenas a imitação do que fora feito por Brecht, da maneira que ele havia feito e isso apenas constituía uma novidade.

A personalidade, que não havia no Brasil no primeiro momento de tradução de Brecht, só apareceria dez anos depois da primeira encenação de Brecht por aqui. Contudo, para preencher todas as características necessárias para esse papel foram necessárias duas pessoas: Fernando Peixoto –ator, estudioso de teatro, falante de alemão e tradutor– e José Celso Martinez Corrêa –diretor renomado com grande reconhecimento na renovação da linguagem teatral brasileira.

O que para Costa é o fim do teatro épico no Brasil, a encenação de *O Rei da Vela*, é para a perspectiva da tradução o início de uma linguagem que leva à melhor perspectiva da tradução do teatro de Brecht no Brasil, pois essa se aproxima da ideia do próprio Brecht sobre tradução e renovação das encenações teatrais, preservando o que é mais importante para o teatro, a fábula.

O Rei da Vela é o primeiro passo para a revolução da linguagem teatral que José Celso encontra em *Na Selva das Cidades*, com influências de várias correntes teatrais, com o aval do *Berliner Ensemble* e as experiências da contracultura brasileira uma nova leitura de Brecht. Além disso, novas possibilidades artísticas para o teatro brasileiro, o

que pode ser verificado pelas apresentações das peças de Brecht que se seguem nos próximos trinta anos.

Esse estudo não tinha como objetivo aprofundar as linhas teatrais presentes ou dominantes no Brasil, o foco específico foi a linha de tradução de Brecht, não só para o texto, mas principalmente para a cena. Entretanto, seguindo a linha de análise dos EDTs foi possível identificar pontos de mudança e atores na formação sistêmica de um campo literário, ou teatral, como é o caso aqui.

A análise do sistema de influências no teatro brasileiro através dos EDTs traz resultados muito proveitosos para a compreensão da formação e estabelecimento do nosso teatro. Atualmente é possível potencializar a efetividade e amplitude desse tipo de estudo através de acervos online de periódicos. Quando essa pesquisa teve início, havia no Brasil apenas o acervo da *Folha de São Paulo* digitalizado a partir de 1994 até os dias atuais. Felizmente durante o levantamento do corpus para essa tese, tanto o Grupo Folha, quanto *O Estado de São Paulo* disponibilizaram todo seu acervo na internet a tempo de ser aproveitado na pesquisa.

Mais recentemente, outros grandes jornais tiveram seus acervos disponibilizados online, como é o caso do carioca *O Globo*. A Biblioteca Nacional digitalizou e disponibilizou online uma grande parte do *Jornal do Brasil*, além de vários periódicos importantes. Infelizmente, não houve tempo desse material ser incorporado a esta pesquisa, mas agora esse material está disponível para todos pesquisadores com interesse em explorar através desses meios de comunicação e executar os mais variados tipos de pesquisa acadêmica.

Particularmente, para os Estudos da Tradução os periódicos disponibilizados online ampliam as possibilidades de pesquisa. A história aqui narrada não seria possível, não nesse grande espectro sem a ajuda dos meios digitais. Inicialmente a ideia da pesquisa era entrevistar as pessoas envolvidas no processo, ou seja, contar com a memória das pessoas sobre algo que aconteceu há mais de cinquenta anos. Com os jornais é possível acessar essa memória no momento em que ela aconteceu e “ouvir” várias partes envolvidas, precisar datas, montagens e tradutores esquecidos.

Todo esse material é trazido até o século XXI, 66 anos depois do início da recepção de Brecht no Brasil, muitos dos personagens envolvidos na história aqui narrada

já faleceram, o dramaturgo tema desse estudo faleceu antes mesmo que uma peça sua fosse encenada no Brasil, cabe agora aos pesquisadores contar a história da tradução, da transposição de continentes, línguas, linguagens, décadas, séculos.

À luz de um novo século e novas tecnologias é possível apontar novas possibilidades, para ambos campos de estudo, tradução e teatro – e muitos outros que tiverem interesse nesse material. Levando adiante a lição ensinada por Brecht, ao olhar o passado com a perspectiva do presente e contar essa, e outras histórias.

Entendendo que a cada vez que a história é narrada tudo pode se alterar. Não há aqui a pretensão megalomaniaca de que essa tese vá mudar tudo o que sabemos sobre Brecht no Brasil, mas há a esperança de que esse novo olhar lançado sobre sua obra e o teatro brasileiro possa contribuir positivamente para, primeiro ressaltar a importância da tradução em qualquer processo envolvendo uma cultura estrangeira, e, segundo, a importância de se estudar a obra de Brecht em relação ao tempo em que essa é produzida.

O que significa dizer, que seu teatro não deve ser compreendido apenas com reverência pelo que ele produziu entre 1920 e 1950, mas de uma força criativa que ainda pode gerar grandes rendimentos, e a estagnação deve ser evitada, pois, em suas palavras, “o que há muito tempo permanece inalterado, parece inalterável”.

BIBLIOGRAFIA

ALVES FILHO, P. E. **Tradução e Sincretismo na Obra de José de Anchieta**. São Paulo: Tese de doutorado, USP, 2007.

APPEL, M. B. GETTEMS, M. B., (org). **As Formas do Épico: da epopeia sânscrita à telenovela**. Porto Alegre: Movimento, 1992.

ARISTÓTELES. **Organon**: elencos sofísticos. Lisboa: Guimaraes, 1986.

ARISTÓTELES. **A Poética** (trad. Eudoro de Sousa). São Paulo: Globo, 1966.

BACON, F. **Novum Organum** ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza. São Paulo: Abril cultural, 1979.

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

BALBI, M. **Fernando Peixoto em cena aberta**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

BARTHES R. *Theory of the text*. In R. Young (ed.) **Untying the text: A Post-Structuralist Reader**. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981.

BASBAUM, H. **José Renato Energia Eterna**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

BENJAMIN, W. **O narrador** (trad. José Lino Grünnewald) *In*: Textos Escolhidos. São Paulo: Civita, 1983.

_____. **Tentativas sobre Brecht**. Madrid: Taurus, 1975.

_____. **Tentativas sobre Brecht.** Madrid: Taurus, 1975.

_____. **Versuche über Brecht.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.

_____. *O autor como produtor: o que é o teatro épico.* In: **Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Gesammelte Schriften.** Frankfurt: Suhrkamp, 1991.

BENTLEY, E. **O dramaturgo como pensador.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BORNHEIM, G. **Brecht: a estética do teatro.** Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRISSET, A. **The Search for a Native Language: Translation and Cultural Identity,** in *The Translation Studies Reader*, London & New York: Routledge, 1996.

_____. **O sujeito e a norma.** In: Novaes, A. (org.). *Ética.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRECHT, B. „**Kleines Organon für das Theater**“. In *Sinn und Form.* Leipzig: Rütten und Loening, 1949.

_____. **O Pequeno Organon para o Teatro.** (trad. de Flávio Moreira da Costa.). In: *Teatro Dialético.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. **O Pequeno Organon para o Teatro.** (trad. Fíama Pais Brandão). In *Estudos sobre teatro.* Rio de Janeiro Nova Fronteira, 2005.

_____ **Scriften zum Theater. V.1.** Frankfurt: Surkamp, 1963a.

_____ **Scriften zum Theater. V.2.** Frankfurt: Surkamp, 1963b.

_____ **Scriften zum Theater. V.3.** Frankfurt: Surkamp, 1963c.

_____ **Scriften zum Theater. V.4.** Frankfurt: Surkamp, 1963d.

_____ **Scriften zum Theater. V.5.** Frankfurt: Surkamp, 1963e.

_____ **Scriften zum Theater. V.6.** Frankfurt: Surkamp, 1964a.

_____ **Scriften zum Theater. V.7.** Frankfurt: Surkamp, 1964b.

_____ **Stücke. V.2.** Berlin: Surkamp, 1964.

_____ **Stücke. V.7.** Berlin: Surkamp, 1965

_____ **Stücke. V.5.** Berlin: Surkamp, 1966.

_____ **Werke: große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

_____ **Teatro Completo. V. 1.** Rio de janeiro: Paz e Terra, 1986.

_____ **Teatro Completo. V. 2.** Rio de janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____ **Teatro Completo. V. 3.** Rio de janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____ **Teatro Completo. V. 4.** Rio de janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____ **Teatro Completo. V. 5.** Rio de janeiro: Paz e Terra, 1991a.

_____ **Teatro Completo. V. 6.** Rio de janeiro: Paz e Terra, 1991b.

_____ **Teatro Completo. V. 7.** Rio de janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____ **Teatro Completo. V. 8.** Rio de janeiro: Paz e Terra, 1992a.

_____ **Teatro Completo. V. 9.** Rio de janeiro: Paz e Terra, 1992b.

_____ **Teatro Completo. V. 10.** Rio de janeiro: Paz e Terra, 1993.

_____ **Teatro Completo. V. 11.** Rio de janeiro: Paz e Terra, 1995a.

_____ **Teatro Completo. V. 12.** Rio de janeiro: Paz e Terra, 1995b.

_____ **Das lyrische Werk Bertolt Brechts.** Stuttgart: Metzler, 2012

CASTRO, T. A. B. **Um outro olhar sobre a literatura brasileira: Clarice Lispector em tradução alemã.** Dissertação de mestrado, USP, 2013

CARLSON, M. **Teorias do Teatro.** São Paulo: Editora Unesp, 1995.

- COSTA, I. C. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- DERRIDA, J. **A Farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- ESSLIN, M. **Brecht: a choice of evils**. Londres: Eyre and Spottiswoode, 1959.
- EVEN-ZOHAR, I. “**Polysystem Theory**”. In **Poetic Today** vol. 1, 1979.
- FISCHLIN, D. AND FORTIER, M. **Adaptations of Shakespeare**. London: Routledge, 2000.
- FRANZEN, E. **Formen des modernen Dramas – von der Illusionsbühne zum Antitheater**. München: C. H. Beck, 1961.
- FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud - V. 12**. Rio de Janeiro: Ímago, 1969.
- GENETTE, G. **Paratextos Editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros – Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- HEGEL, G. W. F. **Estética. O belo artístico ou o ideal**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- HERMANS, T. (Ed.) **The Manipulation of literature: studies in literary translation**. London/Sydney: Croom Helm, 1985.
- _____. **Translation in systems: descriptive and system-oriented approaches explained**. Manchester: St. Jerome Publishing, 1999.
- _____ (Ed.) **Translating Others**. Vol. 1 & vol. 2. Manchester: St. Jerome, 2006.
- HOPPER, P. J. **Grammaticalization**. New York: Cambridge University Press, 1994.

_____ **Odisseia**. (trad. Antonio Pinto de Carvalho). São Paulo: DIFEL, 1960.

HUNG, E., & J. WAKABAYASHI (Ed.). **Asian Translation Traditions**. Manchester: St. Jerome, 2005.

HUTCHEON, L. **A Theory of Adaptation**. London: Routledge, 2006.

JAUSS, H. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

JAKOBSON, R. **On linguistic aspect of translation**. In: BROWER, R.A. (Ed.) *On translation*. Cambridge: Harvard University Press, 1959.

KAYSER, W. **Análise e interpretação da obra literária**. Coimbra: Armenio Amado, 1970.

KESTING, M. **Das epische Theater**. Stuttgart: Kolhammer, 1959.

KOFLER, L. **Zur Theorie der modernen Literatur**. Berlin-Spandau: Hermann Luchterhand, 1962.

KOSKINEN, K. **Translating Institutions**. Manchester: St. Jerome Publishing, 2008.

LEBERT, N. **Jonas Block. O ofício de uma paixão**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

LEFEVERE, A. **Translation, Rewriting, & the Manipulation of Literary Fame**. London: Routledge, 1992.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. Lisboa: Presença, s.d.

MAGALDI, S.; VARGAS, M.T. **Cem Anos de Teatro**. São Paulo: Senac, 2001

MARTINEZ CORRÊA, J. C. **Primeiro Ato. Cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Editora 34, 1998.

MAYER, H. **Bertolt Brecht und die Tradition**. Pfullingen: Neske, 1961.

MILTON, J. **Tradução: Teoria e Prática**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **O Clube do Livro e a Tradução**. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração (EDUSC), 2002.

_____. (Ed.) **Tradução, Retradução e Adaptação**. Cadernos de Tradução, no 11, 2003/1.

_____. **Between the Cat and the Devil: Adaptation Studies and Translation Studies**, in *Journal of Adaptation in Film and Performance*, Volume 2, Number 1, 2009.

MORIN, E. **Cultura de Massas no Século XX: O Espírito do Tempo I – Neurose**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1977.

MOSTAÇO, E. **Na selva (antropofágica) das cidades – versão Oficina**. In *Anais do XXV Simpósio Nacional de História*. Fortaleza, 2009.

NIDA, E. A. **Toward a science of translating**. Leiden: E.J. Brill, 1964.

OLIVEIRA, I. **Bárbaros Tecnizados. Cinema no Teatro Oficina**. São Paulo: Dissertação de mestrado: USP, 2007.

OLIVEIRA, S. R. **De Mendigos e Malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay – Uma Leitura Transcultural**. Ouro Preto: UFOP, 1999.

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

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

PLATÃO. **República**. São Paulo: Atena, 1962.

PYM, A. **The Moving Text: Localization, Translation, and Distribution**. Amsterdam: John Benjamins, 2004.

RIZZO, E. P.. **Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet**. São Paulo: SENAC, 2001.

ROPERO, A. **Pequeno Organon pra um grande ideal: uma análise sobre a visão de Brecht para o teatro**. Araraquara: Mestrado Unesp, 2008.

ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: São Paulo Editora, 1965.

_____. **Teatro Alemão**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ROVERI, S. **Gianfrancesco Guarnieri. Um grito solto no ar**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

SCHILLER, F. **Poesia ingênua e sentimental**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHNEIDER, M. **Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, psicanálise e o pensamento**. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Unicamp, 1990.

SCHWARZ, R. **A atualidade de Brecht. Vintém – ensaios para um teatro**

dialético. nº. 1, fev./mar./abr. 1998. São Paulo: Ed. Hucitec e Companhia do Latão, 1998. Pp .29-36.

_____. *Altos e baixos da atualidade de Brecht*. In: **Seqüências Brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SKIDMORE, T. E. **Brasil de Getúlio a Castelo**. Trad. Berilo Vargas. Cia das Letras, 2010.

SOUSA, C.H.M. **Introdução à imagologia**. São Paulo: Humanitas, 2004.

TEIXEIRA, F. N. **Prazer e crítica. O conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht**. 1. ed. São Paulo: Anna Blume, 2003.

TOURY, G. **Descriptive Translation Studies – and beyond**. Philadesphia, John Benjamins Co., 1995.

TYMOCZKO, M. **Translation in a Postcolonial Context**. Manchester: St. Jerome, 1999.

_____. **Enlarging Translation, Empowering Translators**. Manchester: St. Jerome, 2007.

VENUTI, L. **The Translator's Invisibility**. London: Routledge, 1995.

_____. **Scandals of Translation**. London: Routledge, 1998.

_____. **Adaptation, Translation, Critique**, in *Journal of Visual Culture*, 2007.

VERMEER, J. H./REIß, K. **Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie**. Tübingen: Max Niemeyer, 1984.

WIERLACHER, A. (Hrsg.) **Perspektiven und Verfahren interkultureller Germanistik.** München: Iudicium, 1987.

WILLETT, J. **O Teatro de Brecht.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

WILLIAMS, R. **Drama from Ibsen to Brecht.** London: Fontana, 1988.

Anexo A – Obras de Brecht publicadas no Brasil

Obra	Ano	Editora	Tradutor (a)
A boa alma de Se-tsuan	1959	Antunes e Cia. Ltda.	Geir Campos e Antônio Bulhões
Poemas e Canções	1966	Civilização Brasileira	NC
Teatro Dialético	1967	Civilização Brasileira	
Cinco Dificuldades no Escrever a Verdade			Florian Geyer
Devemos abolir a Estética?			Luiz Carlos Maciel
O Teatro Épico e Suas Dificuldades			Luiz Carlos Maciel
Diálogo sobre a Arte de Representar			Luiz Carlos Maciel
O Assunto e a Forma			Luiz Carlos Maciel
Sobre o Teatro de Todos os Dias			Geir Campos
Notas sobre "Mahagonny"			Aldomar Conrado
Notas sobre a "Ópera dos Três Vinténs"			Aldomar Conrado
A Música - "Gestus"			Luiz Carlos Maciel
O uso da Música no Teatro Épico			Luiz Carlos Maciel
Teatro de diversão ou teatro Pedagógico			F. Guimarães
O Efeito de Distanciamento nos Atôres Chineses			Luiz Carlos Maciel
O Popular e o Realista			Yonne Argolo
O Teatro Experimental			Roberto Franco de Almeida
Cena de Rua (modelo de cena de teatro épico)			Sérgio Micelli
As Peças Populares			Luiz Carlos Maciel
Uma Nova Técnica de Representação			Klaus Schell
Pequeno Organon para o Teatro			Flávio Moreira da Costa
Da livre Utilização de Um Modelo			Tite de Lemos
A Composição de um Personagem: O Galileu de Laughton			Luiz Carlos Maciel
Estudo da Primeira Cena de "Coriolano" de Shakespeare			Tite de Lemos
Conteúdo Novo-Forma Nova			Sérgio Micelli
Política Cultura e a Academia de Artes			Luiz Carlos Maciel
Intimidação Pelos Clássicos			Luiz Carlos Maciel
Revendo Minhas Primeiras Peças			Klaus Schell
O Estilo de Interpretação do Berliner Ensemble			Luiz Carlos Maciel
O Mundo Atual Pode Ser Reproduzido Pelo Teatro?			F. Guimarães
Os Negócios do Senhor Júlio César	1970	Hemus Editora Ltda.	Alfredo Antônio Gerhardt

Teatro v1	1976	Civilização Brasileira	
Os Horácios e os Curiácios			Mario da Silva
Os Fuzis da Senhorar Carrar			Antonio Bulhões
Mãe Coragem e seus Filhos			Geir Campos
teatro de Bertolt Brecht V.2	1977	Civilização Brasileira	
A Alma boa de Setsuan			Geir Campos e Antônio Bulhões
Tambores na noite			Fernando Peixoto
Diz-que-sim & Diz-que-não			Geir Campos
Bertolt Brecht: Teatro v. 4	1978	Civilização Brasileira	
O Sr. Puntila e seu Criado Matti			Millor Fernandes
Luz nas Trevas			Geir Campos
Bertolt Brecht: Teatro V.5	1978	Civilização Brasileira	
Vida de Galileu			Roberto Schawarz
O julgamento de Lúculus			Gilda O. Cruz / Geir Campos
A condenação de Lúculus			Gilda O. Cruz / Geir Campos
Bertolt Brecht: Teatro V.6	1978	Civilização Brasileira	
Terror e Misérias do III Reich			Gilda Oswando Cruz
O Vôo Sobre o Oceano			Fernando Peixoto
A Peça Didática de Baden-Baden Sobre o Acordo			Fernando Peixoto
Antologia Poética	1982	Elo	NC
Os Negócios do Sr. Júlio César	1986	Rocco	Irene Aron
Poemas: 1913 - 1956	1986	Brasiliense	Paulo César Lima de Souza
Teatro completo em 12 volumes V.1	1986	Paz e Terra	
Baal			Marcio Aurélio e Willi Bolle
Tambores na Noite			Fernando Peixoto
O Casamento do Pequeno burguês			Luis Antônio Martinez Corrêa com colaboração de Wilma Rodrigues
O Mendigo ou o Cachorro Morto			Fernando Peixoto
Ele expulsa um diabo			Erlon José Paschoal
Luz nas trevas			Geir Campos
A pescaria			Erlon José Paschoal
Teatro completo em 12 volumes V.2	1987	Paz e Terra	
Na Selva das Cidades			Fernando Peixoto, Renato Borghi, Elisabeth Kander e Wolfgang Bader
A Vida de Eduardo II da Inglaterra			Antonieta da Silva Carvalho e Celeste Aínda Galeão
Um Homem é um Homem			Fernando Peixoto
Apêndice: O filhote de elefante			Fernando Peixoto

Teatro completo em 12 volumes V.3	1988	Paz e Terra	
A Ópera de três Vinténs			Wolfgang Bader e Marcos Roma Santa. Versificação das canções: Wira Selanski
Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny			Luis Antônio Martinez Corrêa e Wolfgang Bader
O Vôo Sobre o Oceano			Fernando Peixoto
A Peça didática de Baden-Baden sobre o acordo			Fernando Peixoto
Aquele que diz sim e Aquele que diz não			Luis Antônio Martinez Corrêa e Marshall Netherland. Colaboração de Paulo César de Souza
A decisão			Ingrid Dormien Koudela
Histórias do Sr. Keuner	1989	Brasiliense	Paulo César Lima de Souza
Teatro completo em 12 volumes V.4	1990	Paz e Terra	
A Santa Joana dos Matadouros			Roberto Schwarz
A exceção e a Regra			Geir Campos
A Mãe			João das Neves
Os sete pecados capitais dos pequeno-burgueses			Fernando Peixoto
Teatro completo em 12 volumes V.5	1991	Paz e Terra	
Os Cabeças Redondas e os Cabeças Pontudas			Christine Roehrig e Marcos Renaux
Os Horácios e os Curiácios			Mário da Silva
Terror e Miséria do Terceiro Reich			Gilda Osvaldo Cruz
Teatro completo em 12 volumes V.6	1991	Paz e Terra	
Os Fuzis da Senhora Carrar			Antônio Bulhões
Vida de Galileu			Roberto Schwarz
Mãe Coragem e seus filhos			Geir Campos
Teatro completo em 12 volumes V.7	1991	Paz e Terra	
O Julgamento de Luculus			Gilda Osvaldo Cruz e Geir Campos
Ele expulsa um diabo			Geir Campos e Antonio Bulhões
Dansen			Marcos Renaux e Christine Roehrig
Quanto custa o Ferro?			Marcos Renaux e Christine Roehrig
Teatro completo em 12 volumes V.8	1992	Paz e Terra	
O Sr. Puntila e seu criado Matti			Millôr Fernandes
A resistível ascensão de Arturo Ui			Angelika E. Köhnke
Teatro completo em 12 volumes V.9	1992	Paz e Terra	
As visões de Simone Machard			Angelika E. Köhnke

Schweyk na Segunda Guerra Mundial			Sergio Viotti
O Círculo de Giz Caucasiano			Geir Campos
Teatro completo em 12 volumes V.10	1993	Paz e Terra	
Os dias da Comuna			Fernando Peixoto
Turandot ou o Cangresso da Lavadeiras			Aderbal Freire Filho e Renato Icarahy da Silveira
A Antígona de Sófocles			Angelika E. Köhnke e Christine Roehrig
Teatro completo em 12 volumes V.11	1995	Paz e Terra	
O Preceptor			Christine Roehrig
Coriolano			Erlon José Paschoal
O processo de Joana D'Arc em Rouen			Erlon José Paschoal
Teatro completo em 12 volumes V.12	1995	Paz e Terra	
Don Juan			Christine Röhrig
Tambores e Trombetas			Milton Camargo Mota
Aníbal (fragmento)			Ingrid Dormien Koudela
Gösta Berling (fragmento)			Ingrid Dormien Koudela
Decadência do egoísta Johann Fatzer (fragmento)			Ingrid Dormien Koudela
A Padaria (fragmento)			Ingrid Dormien Koudela
De nada, nada virá (fragmento)			Ingrid Dormien Koudela
A verdadeira vida de Jacó Vemcá (fragmento)			Erlon José Paschoal
A vida de Confúcio (fragmento)			Ingrid Dormien Koudela
Dança da morte em Salzburgo (fragmento)			Ingrid Dormien Koudela
Diários de Brecht: diários de 1920 a 1922	1995	L&PM	Herta Hamthun e Reinaldo Guarany
Histórias do Sr. Keuner	1998	Porto Alegre	
Poemas: 1913 - 1956	2000	Editora 34 Ltda.	Paulo César de Souza
A Santa Joana dos Matadouros	2001	Cosac & Naify	Roberto Schwarz
O Círculo de Giz Caucasiano	2002	Cosac & Naify	
O Declínio do Egoísta Johan Fratzer	2002	Cosac & Naify	Christine Röhrig
Diário de Trabalho I: 1938 - 1941	2002	Rocco	Reinaldo Guarany e José L. de Melo
Diário de Trabalho II: 1938 - 1941	2002	Rocco	Reinaldo Guarany e José L. de Melo
Estudos Sobre Teatro	2005	Nova Fronteira	Fiana Hasse Pais Brandão
Histórias do Sr. Keuner	2006	Editora 34 Ltda.	Paulo César de Souza
Um Homem é um Homem	2007	PUC Minas	Grupo Galpão
Teatro Completo (2 caixas)	2012	Paz e Terra	Idem

Anexo B – Peças de Brecht montadas por grupos profissionais no Brasil entre 1958 e 2002.

1958			
Peça	Grupo	Diretor	Tradutor
A Boa Alma de Se-Tsuan	Teatro de Arte Popular	Flamínio Bolinni	Antônio Bulhões, Geir Campos
1960			
Mãe Coragem	Novo Teatro	Alberto D'Aversa	Daniel Rocha
1961			
Os Fuzis da Sra. Carrar	Teatro da Praça	José Renato	Antônio Bulhões
1962			
As Visões de Simone Machard	Nydia Lícia	José Felipe	Gert Meyer
Os Fuzis da Sra. Carrar	Teatro de Arena	José Renato	Antônio Bulhões
O Fuzis da Sra. Carrar	Teatro dos Novos	João Augusto	NC
1963			
Círculo de Giz Caucasiano	Teatro Nacional de Comédia	José Renato	Manuel Bandeira
Os Fuzis da Sra. Carrar	Decisão	Antônio Ghigonetto	Gert Meyer
Terror e Miséria no III Reich	Decisão	Antônio Abujamra	Gert Meyer
1964			
Ópera dos três vinténs	Ruth Escobar	José Renato	Mário da Silva
1966			
O Sr. Puntilla e seu criado Matti	Cia. Carioca de Comédia	Flávio Rangel	Millor Fernades
A Boa Alma de Setsuan	Teatro de Arte Popular	Benjamin Cattán	Antônio Bulhões e Geir Campos
Terror e Miséria do Terceiro Reich	Teatro de Comédia da Guanabara	Paulo Afonso Grisoli	NC
1967			
Ópera dos três vinténs	NC	Mário da Silva	José Renato
A Exceção e a Regra	Mini Teatro da Guanabara	Antônio Pedro	NC
Schweik na II Guerra Mundial	Teatro de Comédia do Paraná	Cláudio Corrêa e Castro	NC
1968			
A Boa Alma	Yumara Rodrigues	Jorge Salomão	NC
Os Fuzis da Sra. Carrar	Arena	Wagner Melo	Gert Meyer
Galileu Galilei	Oficina	José Celso Martinez Corrêa	Roberto Schwartz
1969			
Galileu Galilei	Oficina	José Celso Martinez Corrêa	Roberto Schwartz
Na selva das cidades	Oficina	José Celso Martinez Corrêa	Fernando Peixoto

Samba de Brecht (Aquele que diz sim aquele que diz não)	Teatro Casarão	Waldemar Silas	NC
Maria Farrar	Grupo Afirmação	Ademar Guerra	NC
1970			
Galileu Galilei	Oficina	José Celso Martinez Corrêa	Roberto Schawartz
A resistível ascensão de Arturo Ui	Arena	Augusto Boal	NC
1971			
Um homem é um homem	Cia. Cleyde- Oscar-Miranda	Emílio di Biasi	Carlos de Queiroz Telles e Aldomar Conrado
O Círculo de Giz Caucasiano	Arena	Luis Carlos Arutin	NC
1972			
Tambores na noite	Arena (núcleo 2)	Fernando Peixoto	Fernando Peixoto
O Casamento do pequeno burguês	Oficina	Luiz Antônio Martinez Corrêa	Elenco da peça
A boa alma de Setsuan	Teatro de Comédia do Paraná	Clóvis Levi	NC
Baal	Teatro Marília	Ronaldo Brandão	
1973			
O Casamento do pequeno burguês	Pão e Circo	Luiz Antônio Martinez Corrêa	Elenco da peça
O que mantém um homem vivo	Teatro vivo	Renato Borghi e José Antônio de Souza	Renato Borgui e Estér Góes
1974			
Brecht segundo Brecht	NC	Oswaldo Mendes	Oswaldo Mendes
O que mantém um homem vivo	Teatro vivo	Renato Borghi e José Antônio de Souza	Renato Borgui e Estér Góes
1975			
O que mantém um homem vivo	Teatro vivo	Júlio César Cavalcanti	Renato Borgui e Estér Góes
1976			
Esplendor e decadência da cidade dos prazeres: Mahagonny	Teatro vivo	Ademar Guerra	NC
Mãe Coragem	Pueblo	Maria Tereza Amaral	NC
Sai de mim tihoso	Marco Zero	Luiz Antônio Martinez Corrêa	Luiz Antônio Martinez Corrêa e Cacá Rosset
1977			
Beco do Brecht	Grupo das Dependências	João Carlos Motta	NC
Brecht segundo Brecht	NC	Ademar Guerra	Oswaldo Mendes
O que mantém um homem vivo	Teatro vivo	Renato Borgui	Renato Borgui e Estér Góes

1978			
Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weil	Teatro do Ornitorrinco	Luiz Roberto Galizia	Luiz Carlos Rosset e Luiz Roberto Galizia
Curral das maravilhas	Teatro Nacional de Comédia	Jonas Bloch	NC
Dois Pontos	NC	Jonas Bloch e Tania Alves	NC
Os Fuzis da Sra. Carrar	Teatro Hermilo Borba Filho	Marcus Siqueira	NC
Galileu Galilei	Praxis Dramática	Milton Bacarelli	NC
1980			
A boa alma de Setsuan	H. Papanatas	Eric Nielsen	NC
Baal	Avelaz y Avestruz	Márcio Meirelles	NC
Os Fuzis da Sra. Carrar	Agartha	Peter Nijinsky	NC
Homem é homem	Ipanema	Ivan de Albuquerque	NC
Salão Grená	Teatro Vivo	Irene Brietzke	NC
Terror e Miséria do III Reich	Mamão de Corda	Cacá Rosset	NC
1981			
O casamento do pequeno burguês	Vem te Vê	Jacav Hillel	NC
Tambores na noite	Bando da lua vermelha	Mario Masetti	NC
1982			
Mahagonny Songspiel	Teatro do Ornitorrinco	Cacá Rosset	Cacá Rosset
Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weil	Teatro do Ornitorrinco	Cacá Rosset	Luiz Carlos Rosset e Luiz Roberto Galizia
1983			
Galileu Galilei	Teatro de Pesquisa	Pedro Paulo Cava	NC
A ópera dos três vinténs	Banda da Ópera	Luis Mendonça	NC
1984			
O casamento do pequeno burguês	Teatro Vivo	Irene Brietzke	NC
Os fuzis da Sra. Carrar	Teatro de cultura do nordeste	Pedro Onofre	NC
Luz nas trevas	Lux in Tenebris	Reinaldo Santiago	
1985			
A mãe	Arena (RJ)	João das Neves	NC
Tá ruço no açougue	Cia Tem folga na direção	Antônio Pedro Borges	Antônio Pedro Borges
Schweik na segunda guerra mundial	Arcênico	Mário Masetti	NC
1986			
Antígona	Cia. Sonho e Drama	Carlos Rocha	NC
Mahagonny	Luiz Antônio Martinez Corrêa		

O Sr. Puntilla e seu criado Matti	Teatro de pesquisa	Pedro Paulo Cava	NC
A verdadeira vida de Jonas Wenka	Tapa	Peter Palitzsch e Renato Icarahy	NC
Guernica (Os Fuzis da Sra. Carrar)	Macunaíma	Calixto de Inhamuns	NC
Drops do Halley. Diz que sim diz que não		Carolina de Oliveira	NC
Horácios e Curiácios	Cia. Paulista de Teatro	Hugo Villavicenzo e Paulo Yutaka	Ingrid Koudella
1988			
A velha dama indigna	NC	Cacá Rosset	NC
1989			
Galileu Galilei	Teatro de Comédia do Paraná	Celso Nunes	NC
1991			
Um céu de asfalto	NC	Luiz Fernando Lobo	NC
1993			
Cabaret Europa	NC	Nissin Castiel	NC
Os Fuzis da Sra. Carrar	NC	NC	NC
Samba de Brecht	NC	Zebba Dal Farra	
1994			
A ópera dos três vinténs	Teatro de Comédia do Paraná	Marcelo Marchioro	Mário da Silva Brito e Raimundo de Magalhães Jr.
1996			
Baal	Teatroaostragos	Marcus Fonseca	Zeno Wilde
Terceiro Reich	Mágica Ilusão	Alexandre Darbilly	Alexandre Darbilly
Ópera dos três mirréis	Bando do Teatro Olodun	Márcio Meireles	NC
Na selva das cidades		Alexandre Stockler	Alexandre Stockler
O círculo de giz caucasiano	Llo Krugli	Llo Krugli	NC
O Casamento do Pequeno Burguês	Teatro do Dragão	Zedú Neves	NC
1997			
Aruturo Ui – essa onda vai te pegar	NC	Marco Antônio Braz	NC
Ensaio sobre o latão	Cia do Latão	Sérgio de Carvalho e Marcio Marciano	NC
A resistível ascensão de Arturo Ui	Berliner Ensemble	Heiner Müller	
Teatro-Cabaret Brecht	Mangara	Myrian Muniz	NC
Galileu Galilei	NC	Cibele Forjaz	NC
1998			
Maligno Baal o Associal	Cia. Razões Inversas	Marco Arélio	NC
Santa Joana dos Matadores	Cia. Do Latão	Sérgio Carvalho e Márcio Marciano	Paulo Rogério Lopes e Sérgio Carvalho

Die Hochzeit (o casamento)	Cia. De teatro alemão	Willi Bolle	Tradução simultânea
Um homem é um homem	NC	Ester Góes	NC
Um homem é um homem	NC	Alexandre Stockler	Alexandre Stockler
O voo sobre o oceano	Ninguém Atemporal	Cássio Pires de Freitas	NC
Sim ou não... Melhor	Cia. Paideia de Teatro	NC	NC
Galileu Galilei	NC	Cibele Forjaz	NC
Ensaio sobre o latão	Cia do Latão	Sérgio de Carvalho e Marcio Marciano	NC
O casamento do pequeno burguês	NC	Lucinda Failde	NC
Tributo a Bertolt Brecht	Teatro Popular do Sesi	Antônio Abujamra	NC
Muito prazer, Bertolt Brecht	NC	Maria Lúcia Pereira	NC
As madamas jantam Brecht	Grupo As Madamas	Milton de Biasi	NC
Cabaré Brecht	Grupo Mangará	Myrian Muniz	NC
Concerto Brechtiano Tropical	NC	Jorge Mautner e Nelson Jacobina	NC
Dueto do ciúme	NC	Ana Claudia Zambianchi e Regina França	NC
Eletrobrecht... Spoken World	Grupo Tétine	Eliente Mejorado	NC
Julgamento do Filhote de Elefante	NC	Pedro Pires	NC
O congresso dos intelectuais	NC	Aderbal Freire Filho	NC
Sim... ou... Não! Ou Melhor!	NC	Amauri Faltesi	NC
Concerto Cabaré	NC	Suzana Salles	NC
Orgulho	Cia. Circo Mínimo	Rodrigo Mateus	NC
O Casamento no Teatro, Sarau do Pequeno Burguês	Luz na Cidade	Luz na Cidade	NC
Esta noite façam tudo que é proibido	NC	Wanderlei Martins	Wanderlei Martins
O mendigo e o cachorro morto	NC	Alexandre Stocklek	NC
A flor da vida	NC	Tako Kasumo	NC
Gedichte – os 7 poemas de Brecht	NC	Renata Jesion	NC
Por cima estrelas, por baixo...	Grupo Toca	Marco Antônio Rodrigues	NC
A resistível ascensão de Arturo Ui	NC	Antônio Abujamra	NC

Aos que estão por vir	Cia. Teatral Cultura Lenzing	Helvécio Alves Júnior	NC
1999			
Santa Joana dos Matadores	Cia. Do Latão	Sérgio Carvalho e Márcio Marciano	Paulo Rogério Lopes e Sérgio Carvalho
O casamento do pequeno burguês	NC	Lucinda Failde	NC
Turandot	NC	José Renato	NC
O voo sobre o oceano	NC	Cássio Pires de Freitas	NC
Ensaio sobre o latão	Cia do Latão	Sérgio de Carvalho e Marcio Marciano	NC
2000			
Surubaya, Johnny	Tapa e Folias D'Arte	Marco Antônio Rodrigues	NC
A que ponto chegamos – cenas, poesias e canções de Bertolt Brecht	NC	Oswaldo Mendes	Oswaldo Mendes
2001			
Sete pecados capitais	NC	Franjo Parejo	NC
2002			
Os pecados mortais	NC	Paula Coelho	Márcio Marciano
Mãe Coragem e seus filhos	NC	Sérgio Ferrara	NC

Anexo C – Hiperlinks para matérias publicadas nos jornais do Grupo Folha sobre Brecht entre 1950 e 2012.

[1950](#)

[1951](#)

[1952](#)

[1953](#)

[1954](#)

[1955](#)

[1956](#)

[1957](#)

[1958](#)

[1959](#)

[1960](#)

[1961](#)

[1962](#)

[1963](#)

[1964](#)

[1965](#)

[1966](#)

[1967](#)

[1968](#)

[1969](#)

[1970](#)

[1971](#)

[1972](#)

[1973](#)

[1974](#)

[1975](#)

[1976](#)
[1977](#)
[1978](#)
[1979](#)
[1980](#)
[1981](#)
[1982](#)
[1983](#)
[1984](#)
[1985](#)
[1986](#)
[1987](#)
[1988](#)
[1989](#)
[1990](#)
[1991](#)
[1992](#)
[1993](#)
[1994](#)
[1995](#)
[1996](#)
[1997](#)
[1998](#)
[1999](#)
[2000](#)
[2001](#)
[2002](#)
[2003](#)
[2004](#)

[2005](#)

[2006](#)

[2007](#)

[2008](#)

[2009](#)

[2010](#)

[2011](#)

[2012](#)

Anexo D – Hiperlinks para matérias publicadas no jornal *O Estado de São Paulo* sobre Brecht

[1948](#)

[1949](#)

[1950](#)

[1951](#)

[1952](#)

[1953](#)

[1954](#)

[1955](#)

[1956](#)

[1957](#)

[1958](#)

[1959](#)

[1960](#)

[1961](#)

[1962](#)

[1963](#)

[1964](#)

[1965](#)

[1966](#)

[1967](#)

[1968](#)

[1969](#)

[1970](#)

[1971](#)

[1972](#)

[1973](#)

[1974](#)
[1975](#)
[1976](#)
[1977](#)
[1978](#)
[1979](#)
[1980](#)
[1981](#)
[1982](#)
[1983](#)
[1984](#)
[1985](#)
[1986](#)
[1987](#)
[1988](#)
[1989](#)
[1990](#)
[1991](#)
[1992](#)
[1993](#)
[1994](#)
[1995](#)
[1996](#)
[1997](#)
[1998](#)
[1999](#)
[2000](#)
[2001](#)
[2002](#)

[2003](#)

[2004](#)

[2005](#)

[2006](#)

[2007](#)

[2008](#)

[2009](#)

[2010](#)

[2011](#)

[2012](#)