Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes da USP - ECA
Departamento de Artes Cênicas - CAC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Agenor Bevilaqua Sobrinho

Atualidade/utilidade do trabalho de Brecht: uma abordagem a partir do estudo de quatro personagens femininas [*A mãe* (1931), *A alma boa de Setsuan* (1938-1940), *O círculo de giz caucasiano* (1943-1945) e *O processo de Joana D'Arc em Rouen, 1431* (1952)].

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PÓS GRADUAÇÃO
ECA
USP

São Paulo
Setembro de 2015

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes da USP - ECA
Departamento de Artes Cênicas - CAC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Agenor Bevilaqua Sobrinho

Atualidade/utilidade do trabalho de Brecht: uma abordagem a partir do estudo de quatro personagens femininas [*A mãe* (1931), *A alma boa de Setsuan* (1938-1940), *O círculo de giz caucasiano* (1943-1945) e *O processo de Joana D'Arc em Rouen, 1431* (1952)].

Tese apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro
Linha de Pesquisa: História do Teatro

Orientadora: Profª. Drª. Maria Sílvia Betti

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES - BIBLIOTECA
T1945

São Paulo
Setembro de 2015

É proibida a reprodução impressa e eletrônica deste documento para fins comerciais. Autoriza-se a reprodução, total ou parcial, por processos fotocopiadores e eletrônicos, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, com a identificação completa da fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Bevilaqua Sobrinho, Agenor
Atualidade/utilidade do trabalho de Brecht: uma abordagem a partir do estudo de quatro personagens femininas / Agenor Bevilaqua Sobrinho. -- São Paulo: A. B. Sobrinho, 2015.
390 p.: il. + Anexos.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Maria Sílvia Betti
Bibliografia

1. Bertolt Brecht 2. teatro épico 3. teatro político 4. personagens femininas 5. ideologias: datação-descarte-descaracterização I. Betti, Maria Sílvia II. Título.

CDD 21.ed. - 792

BEVILAQUA SOBRINHO, Agenor.
Atualidade/utilidade do trabalho de Brecht: uma abordagem a partir do estudo de quatro personagens femininas [*A mãe* (1931), *A alma boa de Setsuan* (1938-1940), *O círculo de giz caucasiano* (1943-1945) e *O processo de Joana D'Arc em Rouen, 1431* (1952)].

Tese apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profª. Drª. Maria Sílvia Betti (Presidenta) Instituição: CAC-ECA/USP

Julgamento: aprovada Assinatura: _____

Profª. Drª. Renata Pallotini Instituição: CAC-ECA/USP

Julgamento: aprovado Assinatura: _____
José Batista Del Farra Martins

Prof. Dr. Marco Antonio Guerra Instituição: CCA-ECA/USP

Julgamento: aprovado Assinatura: _____

Prof. Dr. Daniel Puglia Instituição: DLM-FFLCH/USP

Julgamento: aprovado Assinatura: _____

Prof. Dr. Antonio Takao Kanamaru Instituição: EACH/USP-Leste

Julgamento: aprovado Assinatura: _____

Aos meus pais,

Edward e Edna (in memoriam).

Para meus amores,

Dani e Luli.

Agradecimentos

Os trabalhos são realizados pelo apoio coletivo.

À Maria Sílvia Betti, pela orientação presente, segura, arguta e generosa.

Aos funcionários e professores do CAC, da ECA e da FFLCH - USP. Estes esclareceram nos caminhos das artes, da pesquisa e do conhecimento teórico. Aqueles, nos trâmites burocráticos.

Aos funcionários das Bibliotecas da ECA, da Florestan Fernandes-FFLCH, do Centro Cultural São Paulo e de todas as demais que auxiliaram e emprestaram materiais para esta pesquisa.

À Comissão de Avaliação do Centro Cultural São Paulo; ao Arquivo Multimeios; ao DADOC - Divisão de Acervo, Documentação e Conservação do Centro Cultural São Paulo (Prefeitura Municipal de São Paulo). Aos funcionários Edney Almeida de Brito, Priscila Cardoso de Paula e Roberto Diem.

Aos membros do Exame de Qualificação, pelas sugestões.

Aos/Às camaradas que contribuíram de alguma forma para este trabalho existir.

Aos meus alunos e às minhas alunas, com os quais aprendi muito.

À Luísa, que trilha novos caminhos e responsabilidades.

Finalmente, um agradecimento especial à Dani, minha amada companheira.

* * *

Des(agradecimentos): apesar da dedicação e do esforço nesta pesquisa, não obtivemos apoio de fomento (bolsa de estudo) nem do CAC (cota do Curso) e nem da FAPESP.

BEVILAQUA SOBRINHO, Agenor. Atualidade/utilidade do trabalho de Brecht: uma abordagem a partir do estudo de quatro personagens femininas [*A mãe* (1931), *A alma boa de Setsuan* (1938-1940), *O círculo de giz caucasiano* (1943-1945) e *O processo de Joana D'Arc em Rouen, 1431* (1952)]. 2015. 390f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Resumo

Esta pesquisa tem por objetivo demonstrar a atualidade/utilidade da obra do escritor e dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956), particularmente enfatizando 4 textos dramatúrgicos e suas personagens femininas [*A mãe* (1931), *A alma boa de Setsuan* (1938-1940), *O círculo de giz caucasiano* (1943-1945) e *O processo de Joana D'Arc em Rouen, 1431* (1952)]. Ademais, como o trabalho de Brecht é endereçado no sentido de desvelar os mecanismos de dominação e reproduções sociais, produzindo uma crítica radical à sociedade, procuramos identificar os mecanismos ideológicos presentes nas intervenções (Lehmann, 2009; Wright, 1989) que, de maneira explícita ou enviesada, adotam o discurso ideológico da "datação" (e/ou seus correlatos) de obras teatrais para descartá-las como supostamente ultrapassadas e esvaziá-las de seu potencial transformador.

Palavras-chave: Bertolt Brecht; teatro épico; teatro político; personagens femininas; teatro pós-dramático; ideologias: datação-descarte-descaracterização.

BEVILAQUA SOBRINHO, Agenor. The topicality/usefulness of the German writer and dramatist Bertolt Brecht's work: an approach from the study of four female characters [*The Mother* (1931), *The Good Person of Szechwan* (1938-1940), *The Caucasian Chalk Circle* (1943-1945) and *The Trial of Joan of Arc at Rouen, 1431* (1952)]. 2015. 390s. Dissertation (Submitted to the School of Communications and Arts in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Scenic Arts) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Abstract

This research aims to demonstrate the topicality/usefulness of the German writer and dramatist Bertolt Brecht's work (1898-1956), particularly emphasizing 4 theater plays and their female characters [*The Mother* (1931), *The Good Person of Szechwan* (1938-1940), *The Caucasian Chalk Circle* (1943-1945) and *The Trial of Joan of Arc at Rouen, 1431* (1952)]. Furthermore, as Brecht's work is addressed in order to reveal the mechanisms of domination and social reproduction, producing a radical critique of society, we try to identify the ideological mechanisms present in interventions (Lehmann, 2009; Wright, 1989) which, explicitly or in oblique ways, adopt the ideological discourse of "datedness" (and / or related) of theatrical to discard them as supposedly outdated and empty them of their transformative potential.

Keywords: Bertolt Brecht; epic theater; political theater; female characters; postdramatic theater; ideologies: of "datedness"-discard-mischaracterization.

LISTA DE TABELAS, por capítulos

Tabelas do Capítulo 1

Tabela 1.1 - Mais ricos e as desigualdades.....28

Tabela 1.2 - Diferenças entre forma dramática e forma épica de teatro.....48

Tabela 1.3 - Diferenças entre ópera dramática e ópera épica.....49

Tabela do Capítulo 2

Tabela 2.1 - Eixo temático e suas ocorrências nas 4 peças.....103

Tabelas do Capítulo 4

Tabela 4.1 - Concentração de renda em Grusínia.....194

Tabela 4.2 - Pagamento de juros da dívida pública esteriliza trabalho e transfere renda líquida para rentistas (cerca de 20 mil famílias detentoras de títulos públicos jamais auditados).....196

Tabela 4.3 - Imposto regressivo no Brasil favorece concentração de renda.....197

Tabela 4.4 - "Indignação seletiva" dos oligopólios de comunicação de massa.....198

LISTA DE FIGURAS, por capítulo

Ilustração do Capítulo 3

Figura 3.1 – Justiça "divina".....173

TABELA DO ANEXO A

Tabela A.1 - Peças encenadas: 1951-2015.....302

LISTA DE TABELAS DO ANEXO B

Documentação: Dados, programas e imagens

Figura B.1. Ernst Busch e Helene Weigel em "A Mãe", de Brecht, no Berliner Ensemble (1951).....306

Figura B.2. Helene Weigel – *A mãe* – Eterna, 1951.....307

Figura B.3. Helene Weigel, como *A Mãe*, e notícia da morte de Brecht, com breve avaliação.....308

Figura B.4. *A Mãe*, no ciclo "Engenho Mostra um pouco do que gosta 3".....309

Figura B.5. Histórico do Teatro Maria Della Costa / Teatro Popular de Arte.....311

Figura B.6. Programa de *"A Alma Bôa de Se-Tsuan"* [*sic*], de Bertolt Brecht.....315

Figura B.7. Programa de *"Armadilha de um homem só"*, de Robert Thomas.....337

Figura B.8. Críticas à estreia de *"A Alma Bôa de Se-Tsuan"* [*sic*], encenada Pelo TMDC / TPA – Teatro Maria Della Costa / Teatro Popular de Arte.....340

Figura B.9. Entrevista de Sandro Polloni e Maria Della Costa concedida a Mariangela Alves de Lima.....345

Figura B.10. Folheto publicitário de "A Alma Boa de Setsuan". Direção: Marco Antônio Braz.....351

Figura B.11. Programa da peça "A Alma Boa de Setsuan". Direção: Marco Antônio Braz.....352

Figura B.12. A alma boa de Setsuan. Berliner Ensemble, 2015.....358

Figura B.13. O círculo de giz caucasiano. Berliner Ensemble, 1954.....359

Figura B.14. O círculo de giz caucasiano, de Bertolt Brecht. Dirigido por: Peter Kupke, 1976.....360

Figura B.15. O círculo de giz caucasiano. Direção: José Renato. 1963.....361

Figura B.16. O círculo de giz caucasiano. Direção José Renato, 1963.....362

Figura B.17. Carta do Teatro de Arena a Helene Weigel (em alemão) 364

Figura B.18. Carta do Teatro de Arena a Helene Weigel
(traduzida para o português).....365

Figura B.19. Carta de Helene Weigel ao Teatro de Arena (em alemão) 367

Figura B.20. Carta de Helene Weigel ao Teatro de Arena
(traduzida para o português).....368

Figura B.21. Depoimento de Augusto Boal a Maria Thereza Vargas (excerto).....370

Figura B.22. O processo de Joana d'Arc em Rouen, 1431. INDAC, 2010.....374

Figura B.23. Programa de *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh.
Teatro Maria Della Costa, 1954.....377

Figura B.24. Programa de *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh.
Teatro Maria Della Costa, n. 13, 1955.....383

Figura B.25. Programa de *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh.
Teatro Maria Della Costa, n. 15, 1955.....386

ABNT

NBR 12225 – Lombada;

NBR 14724 – Apresentação;

NBR 6024 – Numeração progressiva das seções;

NBR 10520 – Citações;

NBR 6023 – Referências.

SUMÁRIO

Introdução.....13

Metodologia.....20

O universo e o recorte.....22

1 A atualidade de Bertolt Brecht.....25

1.1 Vida, obra e contexto histórico.....30

1.2 Sua concepção de teatro: teoria crítica.....36

1.3 A concepção de arte, história e poder.....45

1.4 Engrenagens de controle social.....51

1.5 As disparidades entre miséria e riqueza.....59

1.6 Arte engajada.....60

2 As mulheres de Bertolt Brecht

2.1 Sociedades pré-capitalistas se importavam com o didatismo na arte.....63

2.2 A preparação pedagógica da arte.....65

2.3 Ideologias conservadoras tentam datar / descartar / descaracterizar obra de Brecht....69

2.3.1 A "datação" é um clássico procedimento.....76

2.3.2 O "descarte" é peremptório.....77

2.3.3 A "descaracterização" transita entre o acinte e a sutileza.....78

2.3.4 Ideologias do descarte, da "datação", da descaracterização.....79

2.3.5 "Datação", "infelicidade crítica' e engajamento.....84

2.4 Personagens femininas combatem assalto reacionário.....88

2.4.1 Enfrentando imobilismos e pessimismos paralisantes.....90

2.5 Metodologia de enfoque das personagens.....101

3 *Pelagea Wlassowa* e *Chen Te*

Pelagea Wlassowa escreve para os trabalhadores sobre revolução

3.1 A mãe — Consciência e revolta em *A mãe*

As repetições históricas e as farsas reiteradas no palco do mundo.....104

3.1.1 As Wlassowas de todo mundo – registro interno.....114

3.1.2 As Wlassowas de todo mundo – registro externo.....117

Chen Te escreve para os trabalhadores sobre economia

3.2 Setsuan — A adaptação às necessidades em *Setsuan*

Bondade no proscênio do capitalismo.....126

3.2.1 De que serve a bondade.....128

4 *Grusche Vachnadze* e *Joana d'Arc*

Grusche Vachnadze escreve para os trabalhadores

(sem-tetos, sem-terras, sem-justiça etc.) sobre as faces da justiça

4.1 Giz — A melhor escolha do *Círculo de Giz Caucasiano.*

Crises político-econômicas e a lição de anatomia da justiça em cena.....174

4.1.1 Construção de obras duradouras.....177

Joana d'Arc escreve para os trabalhadores sobre liberdade

4.2 Rouen — Joana d'Arc e o levante contra a opressão em *Rouen.*

Entreguismo, soberania e "intelectuais" na ribalta a serviço da Inquisição.....222

4.2.1 A casa incendiada.....224

5. Considerações finais.....263

6. Bibliografia.....279

Anexos.....298

Introdução.....301

A. Peças encenadas: 1951-2015.....302

B. Documentação: Dados, programas e imagens.....305

Introdução

> *O sr. K numa habitação desconhecida.*
> *Entrando numa habitação desconhecida, o sr. K procurou ver apenas, antes de se recolher, onde eram as saídas da casa. Perguntado sobre isso, respondeu, sem jeito: 'Este é um hábito antigo e penoso. Eu sou a favor da justiça; por isso é bom que a casa onde estou tenha mais de uma saída'.*
> (BRECHT, 2006, p. 46)

Cena do Santíssimo Tripé.

Advertência: a sequência de episódios não é necessariamente a que se segue.

Tripé macroeconômico: episódio 1) *metas de inflação* - com um centro a ser perseguido e com margem de um ou dois pontos percentuais de tolerância, para cima ou para baixo, daquele núcleo; episódio 2) *superávit primário* - economia que o governo faz, excluídas suas receitas e despesas, para o pagamento de juros da dívida pública aos detentores de títulos públicos, os rentistas; episódio 3) *câmbio flutuante* - taxa determinada pelo mercado, cabendo ao governo tão somente evitar oscilações bruscas.

Tudo tem seu preço.

Inflação corrói o poder de compra dos salários. É preciso mantê-la em baixos índices, caso se queira conservar o poder de compra de trabalhadores.

O *câmbio* impacta sobre uma série de produtos atrelados a cotações internacionais, como as *commodities* (carne, petróleo etc.).

O preço do dinheiro chama-se *juros*. No Brasil, historicamente, a dívida pública tem servido a 20 mil famílias (rentistas). Os trabalhadores pagam com seus esforços anuais a dívida que não contraíram, mas são obrigados a quitar.

O equivalente ao que é apontado como déficit governamental anual, denominado pela imprensa conservadora de "escândalo", é pago aos proprietários de títulos públicos, apenas para remunerar juros. Apesar da enorme subtração de recursos (da saúde, educação, infraestrutura etc.) para a dívida com juros, não se consegue abater nem mesmo o montante total da parcela referente aos juros. O principal dessa dívida, jamais auditada, acumula-se e é

acrescentada da parcela de juros não amortizada pelo governo mais os juros incidentes pela mora. Ou seja, o principal também aumenta e oferece juros cada vez maiores proporcionalmente.

Para que os juros caiam de forma acentuada e sigam parâmetros internacionais, é preciso afrontar interesses poderosos indispostos a renunciar à *fábrica de galinhas de ouro* representada pelas altas taxas de juros domésticas.

No mundo real, como no ficcional das personagens de Bertolt Brecht (1898-1956), poeta, diretor, ensaísta e dramaturgo alemão, essas condicionalidades impactam na vida econômica, política, social, cultural etc.

Os salários parcos, as roupas desgastadas, as condições de trabalho e moradia refletem opções econômicas, que são definidas por decisões políticas condicionadas pela correlação de forças na sociedade. Aprendizado de Pelagea Wlassowa, em *A mãe*.

Os contrastes e as diferenças sociais e econômicas são motivados e se estruturam de uma forma ou de outra em função das mencionadas deliberações políticas, e não de um destino para o qual estaríamos de antemão obrigados a resignar-se.

As engrenagens que produzem o processo podem ser expostas ou ficarem sob censura, impedindo a compreensão de suas origens e, consequentemente, facilitando a visão de "eternidade" de circunstâncias passageiras, *naturalizadas* como impossíveis de serem diversas.

O comportamento das forças da ordem (reprimindo manifestações operárias, estudantis etc.) tem caráter determinado na sociedade; e que elas não servem, como ingenuamente imaginamos quando criança, como sendo a fonte e o amparo de todos. Seu papel social de classe está definido.

Num período *"em que a retórica do mercado pós-Guerra Fria chega a ser mais anticomunista que a dos velhos tempos"* (JAMESON, 2013, p. 13), essas e outras descobertas funcionam como anteparo à lavagem cerebral operada pelos oligopólios de comunicação, controlados no Brasil por cerca de dez famílias.

O objetivo desta pesquisa é demonstrar a atualidade/utilidade da visão crítica contida no trabalho de Brecht, cujo sexagésimo ano de falecimento comemora-se em 14 de agosto de 2016.

A riqueza fenomenal da proposta teatral de Brecht nos oferece inúmeras ferramentas para combatermos a dominação em diferentes aspectos de suas modalidades.

Há ampla bibliografia sobre o autor, envolvendo os mais diversos recortes teóricos (político, econômico, literário...). Nossa contribuição reside em observarmos o atual momento histórico e relacioná-lo à capacidade prospectiva de Brecht, ou seja, sua sensibilidade em reconhecer, por meio de delineamentos iniciais de fenômenos histórico-sócio-político-culturais, os desdobramentos subsequentes. E como suas peças são *experimentos sociológicos*, devem ser adaptadas como instrumentos de análise a novas conjunturas, adequando-se a contextos distintos de recepção e a constante revisão autocrítica.

Este trabalho apresenta análise comparativa entre o contexto histórico e a época vivenciada por Bertolt Brecht e o atual momento de retomada de posições conservadoras e reacionárias de setores sociais que se incomodam com transformações históricas basais (até mesmo com iniciativas tímidas de distribuição de renda) e erguem bandeiras de retrocesso de direitos trabalhistas e comportamentais.

Isso é possível já que o dramaturgo e ensaísta alemão teoriza sobre a "realidade social" a partir de um ponto de vista específico: o marxista. Existe referencial teórico amplo na obra de Brecht, porém nos detemos na sua concepção de *história, poder e arte.*

Partindo destas referências é possível fazer o paralelo com o momento atual, ressalvando, é claro, as diferenças e construindo as devidas mediações entre o capitalismo *monopolista* dos anos 1930 e o *financeiro* de agora, uma vez que acreditamos existir parentesco no fenômeno das ideologias retrógradas em ambos os períodos: querem apresentar a realidade como não passível de transformação. Portanto, observar, como o faz Brecht, a história como mutabilidade constante, é a garantia de não retrocedermos à antiguidade e à noção de destino implacável e fora de controle das sociedades humanas.

Em nossa situação específica (segunda década do século XXI), seu trabalho e suas ideias nos municiam para enfrentarmos a mais brutal fase de exclusão social da história humana: as cantilenas do suposto "fim da história", da autodenominada "globalização" e

outras ideologias paralisantes que querem transformar a esperança dos povos (e seus anseios de mudança) em *ato de esperar*.

O Brasil de nossa época é peculiar: a) o Estado procura atender a demanda por médicos nos mais longínquos rincões (e até mesmo nos grandes centros urbanos) e o coro midiático da grande imprensa e o de associações de 'médicos' vociferam contra, denunciando tratar-se de "cubanização" e "bolivarianismo", e propondo, na prática, a continuidade da tradição: o não atendimento para ¼ da população (50 milhões de pessoas); b) os poderes estão concentrados nas mãos dos conglomerados nacionais e estrangeiros; c) os *partidos da ordem* são avessos até mesmo a módicas melhorias econômico-sociais; d) os movimentos sociais, os partidos políticos e gama ponderável de outras formas de organização são anexados e/ou neutralizados pelo poder financeiro dirigente; e) o novo terror da nova tropa SS, paramentada com o velho-novo liberalismo, está expresso no colapso do emprego na Europa e nos seus desdobramentos em todo o mundo, portanto, no impedimento material da reprodução da subsistência, em maior ou menor grau, em diferentes latitudes.

> *Mas longo tempo não quer dizer para sempre.*
> *Ó mudança dos tempos: a esperança dos povos!*
> (BRECHT, 1992b, p. 197)

Como bom historiador (HOBSBAWM, 1988, p. 36-48), Brecht combina a experiência e a perspectiva históricas, renunciando à abordagem a-histórica e mecanicista. Procura a forma mais adequada para analisar os principais problemas de sua época.

Brecht participa da produção de discursos e práticas dramatúrgicas contrastantes e questionadoras das tradicionais formas de expressão teatral. A compreensão da realidade, como premissa de alteração da História, requer embasamento amparado nas mais diversas áreas do conhecimento científico: economia, política, sociologia etc.

Por sua vez, o *establishment* se utiliza de formas ideológicas para elidir ou mitigar as reverberações no campo histórico das artes críticas e de todos aqueles que procuram combater os sistemas de injustiças que garantem a dominação de minorias (1%) cada vez mais reduzidas sobre a grande maioria (99%).

Observando a penetração das engrenagens de dominação político-econômicas nos textos literários, dramatúrgicos, jornalísticos, entre outros, que repercutem valores ancorados nessas premissas, Brecht se dedica a descortinar grossas camadas de opacidade, identificar

armadilhas e evidenciar a necessidade de novas propostas para romper os diques e estruturas sedimentados e apresentados como "naturais".

Respaldado e inserido numa corrente contestatária, Brecht dedica-se a propiciar o aperfeiçoamento, no âmbito da forma, de estruturas pedagógicas condizentes com a atividade transformadora demandada pelas classes trabalhadoras, principais interessadas na emancipação.

Julgamos conveniente "trazer" a análise lúcida de *Pelagea Wlassowa* e *Chen Te*, *Grusche Vachnadze* e *Joana d'Arc*, para esclarecer equívocos em nosso tempo. Descortino e compreensão de sua época são imprescindíveis para atinarmos com mais acuidade o momento presente e suas potencialidades.

A utopia só morre se a abandonarmos.

Este trabalho de estudos críticos dos padrões de leitura do trabalho brechtiano procura mapear, identificar e desvendar tentativas múltiplas de abordagens da produção do dramaturgo alemão.

A partir da obra de Bertolt Brecht (dramaturgia e ensaios), trabalhamos as noções de *história*, *poder* e *arte*, além de realizar análise conceitual sobre o "pós-dramático" e seus congêneres.

Uma das tarefas para concretizar nosso intento consistiu em resumir as leituras da obra dramática de Bertolt Brecht. O objetivo principal foi mapear o percurso histórico e intelectual de sua reflexão. Realizamos a discussão bibliográfica de Brecht, seus comentadores, biógrafos e textos afins.

Preliminarmente, apresentamos a metodologia adotada, no caso, a dialética, apta para lidar com o contraditório. Nesse item, demonstramos o caminho trilhado para a obtenção do recorte, expomos a seleção do universo dramatúrgico de Brecht — as 4 peças: *A mãe* (1931), *A alma boa de Setsuan* (1938-1940), *O círculo de giz caucasiano* (1943-1945) *e O processo de Joana d'Arc em Rouen, 1431* (1952) —, os procedimentos analógicos[1] utilizados e o

[1] Analogia é uma indução parcial na qual passamos de fatos singulares para outros do mesmo estilo, inferidos por semelhança. Utilizada na descoberta (como, por exemplo, da penicilina por Alexander Fleming) e na invenção, em nosso trabalho desempenha a tarefa de remoção das crostas que turvam a realidade, obstaculizando-a. Aproximando e estabelecendo conexões com fatos aparentemente díspares e sem parentesco, procuramos demonstrar que foi um dos raciocínios adequados às conjunturas que pesquisamos.

esforço para identificar as fragilidades do pensamento hegemônico que se mascara como "único", bem como entender o papel da arte e do artista nesses contextos.

Reconhecemos a existência dos temas em outras peças (que poderiam participar com igual força nessa pesquisa), mas nosso objeto não é verificar como aqueles transitam nelas. A decisão pelas 4 peças é explicitada oportunamente nesse mesmo item.

Nosso trabalho dividiu-se em duas fases. A 1ª correspondeu a 5 eixos temáticos (Teoria da repetição histórica, Personagens femininas, Papel de intelectuais, Religião e política, Soberania), bem como a contextualização da produção da obra do dramaturgo alemão (Anos 1920-1950 na Alemanha e na Europa e a experiência totalitária: nazismo / fascismo), que constituem o suporte fundamental para a análise das peças selecionadas. Complementarmente, analisamos o papel desempenhado pelo chamado pós-dramático *vis-à-vis* o teatro épico de Brecht.

Na 2ª fase, já com esse instrumental necessário de análise das 4 peças de Brecht, criamos as condições de finalizar nossa pesquisa auxiliados por textos de análise teatral, sobre a relação arte e política e as novas concepções da arte.

A tese é composta de quatro capítulos. No primeiro capítulo, *A atualidade de Bertolt Brecht*, estudamos o contexto histórico no qual o escritor alemão produziu seus trabalhos e verificamos os pontos de interesse com nossa realidade específica. No segundo, *As mulheres de Bertolt Brecht*, esclarecemos de imediato que não nos propomos a discutir questões de gênero, mas, sim, as de classes sociais, econômicas, políticas, históricas, coletivas; bem como analisar criticamente as tentativas de aderir a insígnia da datação/descarte/descaracterização às obras dramatúrgicas. Discorremos sobre a atualidade/utilidade de Brecht, a importância do didatismo nas sociedades pré-capitalistas e o combate de personagens femininas às ideologias conservadoras. Os capítulos terceiro, *Pelagea Wlassowa* e *Chen Te*, e o quarto, *Grusche Vachnadze* e *Joana d'Arc*, tratam da análise das peças escolhidas com as indicações de sua pertinência e navalha crítica em nosso período histórico, e, também, do confronto que se estabelece entre o modernismo presente na obra de Brecht e o intitulado teatro 'pós-dramático', elencado por nós como partícipe da lógica cultural do capitalismo tardio.

Portanto, nosso foco da proposição é a análise de quatro textos dramatúrgicos de Brecht, dos quais examinamos quatro personagens femininas utilizando-se do corte de classe, não ignorando a existência de outras abordagens. Realizaremos o estudo do componente analítico

das personagens femininas e das respectivas peças em que aparecem. Pesquisaremos os estudos aprofundados da dramaturgia brechtiana e procuraremos dar nossa contribuição de forma inédita em relação à fortuna crítica existente.

Finalizamos com a conclusão e relacionamos a bibliografia utilizada, segundo os temas escolhidos.

Metodologia

A estatura intelectual de um autor pode ser mensurada não apenas pela atenção que sua obra desperta entre seus contemporâneos, mas, sobretudo, por sua perenidade prática, entendida como a característica de ser útil e auxiliar para compreender e a observar nosso presente e o que este vai tecendo para os dias vindouros.

No caso de Bertolt Brecht, é necessário esclarecer que sua obra é vastíssima, conforme indica o título do artigo de Leandro Konder: "Um continente chamado B. Brecht." (1986, p. 54). Temos o dramaturgo que escreve e adapta 52 peças[2]; o poeta e o ensaísta. Por outro lado, são numerosos seus comentadores e biógrafos.

Brecht rompe com formas fossilizadas e transforma a atividade cênica ao expandir suas potencialidades pelos múltiplos questionamentos dirigidos às suas estruturas internas e, principalmente, ao examinar as relações recíprocas entre as condicionantes do mundo material nos processos de criação e produção artísticas.

Destarte, é fundamental realizar um recorte teórico-temático e quantitativo em sua extensa obra. Assim, nos circunscrevemos ao Brecht dramaturgo e ao ensaísta. Fizemos a leitura de todas as suas peças teatrais para selecionar o recorte e acompanhamos as encenações indicando a permanência de sua reflexão crítica; ademais, não nos furtamos a recorrer a outras regiões de seu pensamento quando necessário.

Em respeito à tradição, apresentamos a leitura de seus biógrafos e dos comentadores das peças por nós selecionadas e acrescentamos nossa visão pessoal.

Para nós, os textos de Brecht são utilizados como documentos históricos; a bibliografia sobre seu trabalho, sobre o contexto histórico alemão e europeu de 1920/50 serve de base para nossa reflexão. Complementarmente, estudamos o papel desempenhado pelo pós-dramático no âmbito do estudo de nosso objeto.

---

[2] Dos 52 textos, há 7 inacabados e 8 são adaptações, das quais uma é incompleta.

Entre as hipóteses da pesquisa, inquirimos:

a) Qual é a grande atualidade/utilidade que essas personagens femininas permitem encontrarmos à luz de nosso contexto?

b) É pertinente a rejeição aplicada pelo discurso ideológico da "datação" / descaracterização / descarte de Lehmann (2009)?

Acreditamos ter conseguido testar as hipóteses da pesquisa que reconhece como pressuposto a atualidade/utilidade da dramaturgia brechtiana, cujos textos selecionados comportam elementos paradigmáticos de contato com nossa época.

Entendemos a necessidade de acompanhar os debates dentro do âmbito das correntes denominadas "pós-dramáticas" e dialogar de maneira cuidadosa e nuançada com teorias do teatro pós-dramático a respeito de seus pontos de vista do teatro épico de Brecht, sem adotar conclusão *a priori* e impermeável ao processo oferecido pelo trabalho.

Relacionamos seus temas com o fato histórico, econômico e social que os motivaram, bem como as possíveis analogias com a nossa época. Zelamos a respeito dos aspectos formais da prática dramatúrgica e articulamos questões temáticas com a prática cênica proposta por Brecht.

O método dialético foi adotado e se justifica em função de suas potencialidades em lidar com o contraditório. Esse método tem determinação dupla (verificação e exposição), enquanto processo de assimilação e explicitação crítico-racional do objeto pelo sujeito, implicando que o objeto só pode ser desvendado depois de ser averiguado e decomposto criticamente em suas determinações essenciais.

Nosso *corpus* parte da seleção de quatro peças e observa a potencialidade delas de repelir as investidas ideológicas da "datação" de ideias contestatárias dos regimes opressivos e também daqueles travestidos de "democráticos". Ou seja, faremos estudo crítico-analítico das quatro personagens femininas pelo enfoque de classe social.

O universo e o recorte

Do repertório dramatúrgico de Brecht, nos concentramos na análise de quatro de suas peças. A leitura de sua produção teatral nos permite perceber que grande parte dela guarda interesse e poderia ser considerada para análise de nossa época. No entanto, o trabalho pressupõe mesmo o recorte, nos restringindo ao nosso objeto de estudo. Passemos, então, à sua breve contextualização.

A Alemanha[3], humilhada pela derrota na 1ª Guerra (1914-1918) e pelo *Tratado de Versalhes*[4], passa por dificuldades imensas. A experiência rica e conturbada da República de Weimar (1919-1933), primeira tentativa de convívio com instituições liberal-democráticas, as seguidas e crônicas dificuldades econômicas e o colapso com a crise da superprodução norte-americana de 1929, criam uma situação cultural na qual a demagogia do "super-homem" ariano tem terreno fértil para prosperar.

A tomada do poder por Hitler e seu séquito, verdadeira contraofensiva aos movimentos revolucionários, sela por longo período a sorte da humanidade num laboratório de horror e insanidades. Capitalismo sem máscaras, o império nazista, que se utiliza como substrato da ideologia da superioridade racial, espraia-se por larga faixa territorial, conquistando países e devorando com perversa crueldade suas vítimas.

Seu apetite belicoso não parece ter paradeiro. Muitos, diante da tragédia que se avoluma, perdem as esperanças, enlouquecem e/ou despedem-se da vida, suicidando-se (como Walter Benjamin, em 26 de setembro de 1940, na fronteira da França com a Espanha, para não cair nas mãos da Gestapo, polícia política secreta dos nazistas); outros têm suas vidas arrancadas no teatro de barbaridade.

---

[3] (ECKARDT; GILMAN 1996) destacam o dramaturgo como personagem emblemático da cidade em que política e cultura se confundem plenamente. Fartamente ilustrado, apresenta a República de Weimar em seus aspectos políticos (a revolução espartaquista abortada; as manipulações da juventude), econômicos (a hiperinflação: em 20/11/1923 eram necessários 4,2 trilhões de marcos para comprar *um dólar*), filosóficos (as correntes de pensamento que influenciavam os artistas e intelectuais), culturais (a efervescência dos rádios e jornais, as mentiras e as trapaças; as vanguardas e os impasses político-culturais; os intelectuais, suas omissões e a perseguição sofrida), sociais (o submundo com suas prostitutas, seus drogados e seus lutadores), até o colapso de uma experiência histórica singular.

[4] De 28/06/1919. Implica em perda de territórios, de colônias e proibição de se rearmar.

Os que conseguem sobreviver apelam para o silêncio, a clandestinidade, a fuga, outras terras... Indistintamente, perguntam-se entre a expectativa e o receio pela resposta: *Quando acabará este pesadelo?*

Brecht também é coagido a fazer seu "turismo voluntário". Seu corpo distancia-se de sua pátria na medida em que avançam os reacionários. Mas não deixa de pensar na possibilidade do retorno à Alemanha expurgada daqueles algozes que povoam e assombram os sonhos e os dias de milhões de pessoas.

Em função deste contexto, realizamos nosso recorte a seguir.

A) *A mãe* (1931). A partir da obra de Máximo Gorki, Brecht conta a história de Pelagea Wlassowa e seu antibelicismo. Ciosa da defesa do filho, para protegê-lo toma seu lugar na luta revolucionária. Alienada sobre questões políticas, ela se defronta com a dura realidade da repressão aos movimentos de trabalhadores, alterando-lhe sua consciência política e de seus novos companheiros de resistência.

Palavras-chave: consciência; paz; guerra; revolta.

B) *A alma boa de Setsuan* (1938-1940)

Na China antes da 2ª Guerra, na capital da província de Setsuan, os deuses procuram uma pessoa boa. A prostituta pobre, Chen Te, é escolhida e gratificada pelos deuses, abrindo uma tabacaria. Todavia, uma plêiade de aproveitadores põe seu negócio em risco, e sua bondade de nada vale para lidar com as forças do mercado sem adotar as práticas deste. Observa-se a incompatibilidade entre boas intenções e as necessidades impostas pela lógica mercantil.

Palavras-chave: hipocrisia; moral burguesa; cada um por si e deus contra todos.

C) *O círculo de giz caucasiano* (1943-1945)

A disputa pela posse de um vale, em 1945, entre duas fazendas coletivas soviéticas é o pretexto para a parábola do Círculo de Giz. Na Geórgia feudal, o governador é deposto e assassinado. A esposa, preocupada com vestidos, deixa para trás seu bebê. Grusche, a camareira, recolhe a criança e a adota, garantindo sua sobrevivência. Na reviravolta do poder, a viúva, interessada na herança, simula interesse pela criança. Caso a ser julgado por Azdak, juiz apoiado pelos rebeldes e que inferniza a ordem estabelecida.

Palavras-chave: justiça; justiça burguesa; visão histórica; ser mãe; propriedade; direitos.

D) *O processo de Joana d'Arc em Rouen, 1431* (1952)

Século XV. Na França ocupada pelos ingleses, Jeanne d'Arc é um símbolo de resistência. Lutando contra a penúria dos franceses e as forças inglesas de ocupação, é acusada de heresia. Perseguição católica e colaboracionismo são o fermento a impulsionar a ação de Joana e dos insurretos para a libertação e a unificação da França.

Palavras-chave: liberdade; opressão; colonialismo e subserviência; consciência política.

1 A atualidade de Bertolt Brecht

Perguntas de um trabalhador que lê

Quem construiu a Tebas de sete portas?
Nos livros estão nomes de reis.
Arrastaram eles os blocos de pedra?
E a Babilônia várias vezes destruída —
Quem a reconstruiu tantas vezes? Em que casas
Da Lima dourada moravam os construtores?
Para onde foram os pedreiros, na noite em que
a Muralha da China ficou pronta?
A grande Roma está cheia de arcos do triunfo.
Quem os ergueu? Sobre quem
Triunfaram os Césares? A decantada Bizâncio
Tinha somente palácios para seus habitantes? Mesmo
na lendária Atlântida
Os que se afogavam gritaram por seus escravos
Na noite em que o mar a tragou.

O jovem Alexandre conquistou a Índia.
Sozinho?
César bateu os gauleses.
Não levava sequer um cozinheiro?
Filipe da Espanha chorou, quando sua Armada
Naufragou. Ninguém mais chorou?
Frederico II venceu a Guerra dos Sete Anos.
Quem venceu além dele?

Cada página uma vitória.
Quem cozinhava o banquete?
A cada dez anos um grande homem.
Quem pagava a conta?

Tantas histórias.
Tantas questões.

(BRECHT, 1990c, p. 167)

Bertolt Brecht é um autor realista.

O realismo surge na metade do século XIX, e vai da literatura para o teatro. Brecht observa que em *O cortejo mascarado da anarquia*, o poeta inglês Percy Bysshe Shelley (1792-1822) mostra sua indignação diante do massacre de Manchester (Massacre de Peterloo, de 16/08/1819, em que a multidão clama por reformas parlamentares) de maneira realista; e argumenta que, se essa forma de escrever não corresponde às descrições costumeiras do estilo realista, este precisa ser ampliado e aperfeiçoado, de acordo com a realidade multifacetada, passando a considerar a inclusão da fantasia e do autêntico virtuosismo artístico, como Miguel de Cervantes (1547-1616) e Jonathan Swift (1667-1745) com os cavaleiros lutando contra moinhos de vento e os cavalos constituindo estados. Como *"não são as formas exteriores que fazem o realista*, devemos, a respeito de formas literárias, *consultar a realidade, não a estética, nem mesmo a do realismo. (...) Nós derivamos a nossa estética, assim como a nossa ética, a partir das necessidades de nossa luta"* (BRECHT, B. 1998, p. 267-276). Fluxo de consciência, multiperspectivismo, montagem e estranhamento também fazem parte do estilo realista abrangente de Brecht.

Para Brecht, realista é *"descobrir a complexidade causal na sociedade, desmascarando o ponto de vista dominante como ponto de vista dos dominadores"*, *"conhecer a realidade e percebê-la como sendo formada de processos que são contextualizados historicamente e passíveis de transformação. (...) Nossa concepção de realismo deve ser larga e política, livre das restrições estéticas e independente da convenção"* (*Idem*, 1967, p. 118-119). A finalidade da arte será, então, o domínio da realidade para modificá-la. Assim, sua obra está perpassada dessa ótica embasada numa teoria histórica particular, o marxismo. O real tem caráter polivalente, pois a realidade é multifacética e não dogmática.

Compreendemos por irracional toda "racionalidade" a serviço do arbítrio, da destruição, da ignorância (ou "razão instrumental", na acepção dos frankfurtianos, isto é, a razão técnico-científica a serviço da dominação e da exploração). Sua origem está na identificação do conhecimento como domínio e controle da Natureza e dos seres humanos, sujeitos à aplicação opressiva da ciência. Esta, desviada do conhecimento verdadeiro, transforma-se em ideologia, meio para planejar, viabilizar e direcionar o poder de quem a comanda por intermédio de tentáculos que a empana, qual seja, as ideias de progresso técnico e neutralidade científica (HORKHEIMER, 1976, p. 144). Por outro lado, a liberdade de pensamento faz com que a crítica e a reflexão possam responder às crises da própria razão, seus impasses e dificuldades.

A coerência das teorias e o compromisso ético-político do papel da razão e do conhecimento para a compreensão das condições históricas dos seres humanos nos indicam a transformação necessária.

Brecht elabora sua teoria crítica a partir de uma teoria geral, o marxismo; então, é no entrelaçamento dessas concepções que podemos entender suas preocupações relativas ao papel do artista e da arte. Brecht afirma que o teatro deveria valer-se das novas formas de observação propiciadas pelas ciências para compreender o real. Necessitaria, portanto, produzir fundamentadamente, a partir da nova realidade cheia de câmbios. Desse modo, o teatro precisaria se modificar. Mas a mudança não seria cosmética, haveria uma alteração substancial, englobando palco e plateia, no sentido de produzir exame profundo da sociedade, na qual a função social do teatro e, por extensão, da arte, seria colaborar para a mutação de visão de mundo e da realidade concreta; desse modo, o teatro deveria apresentar essa realidade como histórica e variável.

Nesta perspectiva, ver Arnaldo Daraya Contier (set. 1987/fev. 1988, p. 107-122) e sua análise dos receios do nazismo frente à arte crítica. Para ele, a Revolução Russa de 1917 e a postulação de artistas e intelectuais de que a arte seria um dos fatores de transformação política e social, ao ser utilizada como arma de propaganda de ideais políticos, levam o regime totalitário nazista a controlar as atividades artísticas desde cedo. Em 13/03/1933, Adolf Hitler (1889-1945) cria o Ministério do Reich de Esclarecimento Popular e da Propaganda, dirigido por Joseph Goebbels (1897-1945). Cabe a este Ministério a direção ideológica da Nação e o monopólio da informação, censurando fortemente os meios de propaganda, de publicação e as questões artísticas e culturais (Ibidem, p. 107-108). No caso particular da música, o nazismo passa a *anexar* os símbolos românticos do passado, a música wagneriana, por exemplo, para justificar seu projeto ideológico de sociedade sem conflitos e *harmônica* (Ibid., p. 117-122).

Brecht sempre se mostrou preocupado em refletir sobre as condições históricas e formular perspectivas de trabalho aplicáveis na prática. Ele pensa na importância crucial da transformação da plateia, tornando-a "produtiva"; e se questiona como o teatro de sua época poderia, além de interpretar o mundo, transformá-lo.

Nossa indagação, portanto, é no sentido da possibilidade da arte crítica de Bertolt Brecht hoje. Ou seja, podemos, à luz dos acontecimentos em curso, tanto nos campos político-

econômicos, como na crise de representação e interpretação por que passam as artes, visualizar um questionamento da sociedade a partir da arte? Ou esta estaria conformada e confinada aos experimentos pós-dramáticos, aos monólogos, em seu desnorteamento?

Se a finalidade da arte para Brecht é o "domínio da realidade", no sentido de descortinar os mistérios e aclarar os processos de dominação, não estamos ainda tentando decifrar formas de poder e como superá-las?

Fazendo um recorte, pensamos que muitas das discussões encetadas no Brasil são "ideias fora do lugar". Num país onde a tradição escravista mantém excluída mais da metade da população, precisaríamos chegar ao menos aos mais elementares direitos conquistados no *Welfare State* (ironicamente, nos países centrais do capitalismo o neoliberalismo tem procurado incessantemente solapar direitos sociais que sequer conseguimos inaugurar em nossas terras tupiniquins) pelos trabalhadores no século XX (em que pesem suas terríveis contradições).

Mas, como diriam os tecnocratas neoliberais: deve-se respeitar o santo tripé macroeconômico.

Segundo reiterados Relatórios da Organização das Nações Unidas, 4 (QUATRO) multimilionários têm mais renda do que centenas de milhões de pobres.

Tabela 1.1 - *Mais ricos e as desigualdades.*

1. REVISTA "FORBES"[5].	*03 Março 2015*	2. ESTATÍSTICAS "WORLDOMETERS"[6].	*25 Maio 2015*
Bill Gates	US$ 79,2 bilhões	Pessoas desnutridas no mundo	798.947.593
Carlos Slim Helu e família	US$ 77,1 bilhões	Pessoas que não têm US$ 1,00 hoje	?[7]
Warren Buffett	US$ 72,7 bilhões	Pessoas que morreram de fome hoje	+ de 30.000
Amancio Ortega	US$ 64,5 bilhões	Mortes em acidentes de trânsito este ano	536.229
Larry Ellison	US$ 54,3 bilhões	Pessoas sem teto hoje	?
Charles Koch	US$ 42,9 bilhões (empate)	Pessoas sem escola hoje	?
David Koch	US$ 42,9 bilhões (empate)	Pessoas sem médico hoje	?
Christy Walton & família	US$ 41,7 bilhões	Pessoas sem água hoje	?
Jim Walton	US$ 40,6 bilhões	Pessoas sem terra hoje	?
Liliane Bettencourt & família	US$ 40,1 bilhões	Pessoas sem lazer hoje	?

[5] MAIS RICOS DO MUNDO, segundo a Revista Forbes. Disponível em: <http://economia.uol.com.br/noticias/efe/2015/03/02/bill-gates-e-o-homem-mais-rico-do-mundo-segundo-revista-forbes.htm>. Acesso em: 05 abr. 2015.

[6] ESTATÍSTICAS "WORLDOMETERS". Estatísticas online. Disponível em: <http://www.worldometers.info/br/>. Acesso em: 25 mai. 2015.

[7] As questões com o sinal de "?" foram acrescentadas por nós. Quanto a *concentração de renda* contribui para a tabela dos dados à direita?

A concentração de renda no Brasil é a pior do mundo há muito tempo (apesar de acanhadas melhorias na última década —2003-2015—, os dados do IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística estampados em seus anuários ainda são muito vexatórios). A despeito desses dados, no país há muito pouco compromisso da arte com o social. E isto a pretexto de sermos "pós-modernos", pós-dramáticos, desencantados com o mundo e presos ao niilismo de certas "vanguardas", muitas vezes comprometidas com o *status quo*, por interesse ou por ingenuidade. Vocalizando as demandas de coronéis televisivos, financeiros e políticos, alienados adeptos de diferentes modismos, acreditando-se compor o grupo de escolhidos da natureza, servem de correia de transmissão de interesses altamente lesivos às classes populares.

As discussões que pretendemos empreender são de natureza crítica sobre a produção brechtiana e as repercussões em sua época e na nossa; por processos analógicos, examinar seu sentido hoje; e se a arte pode trabalhar com eficácia, dentro de seus limites, as questões a que se propõe.

A contribuição de Brecht nos alerta para não sermos instrumentos dos poderes dominantes e o artista com sua crítica, irreverência e inquietação, mostraria as faces da exploração e da dominação social. Isto não significa que seu teatro seria sisudo, ao contrário; a pedagogia do olhar não pode prescindir do humor. Anatol Rosenfeld (1968, p. 81) aponta o vigor da comicidade: enquanto manipulada com lucidez, pode ser demolidora; e, citando Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), observa que os tiranos desprezam as obras dos poetas, e só temem o seu escárnio.

A vida, apesar de seus percalços e dissabores, é encarada com humor e humanidade. Sendo a confecção da linguagem esmerada em sua poética doce/bruta para espicaçar, para atacar a burguesia a partir de um ponto de vista revolucionário, que entende o enjeitado, o marginal e o maltrapilho sob outra ótica.

Perguntamos se atualmente os problemas indicados e as questões propostas por ele encontraram suas respostas ou, como supomos, são pertinentes e necessitam o olhar atencioso daqueles que percebem que em suas indagações estão algumas das questões ainda não solucionadas.

Assim, por meio da análise dos desdobramentos da economia e política contemporâneas e seus impactos no cotidiano das pessoas, queremos perceber os mecanismos que permitam o

contato crítico entre o espectador e o ator, o diálogo de uma arte compromissada com um mundo mais justo, no qual a humanidade não encontrará o pretenso "fim da história", mas, sim, o espaço da eterna surpresa a sacudi-la.

1.1 Vida, obra e contexto histórico

Eugen Berthold Friedrich Brecht nasce em Augsburg, Sul da Alemanha, em 10 de fevereiro de 1898 e falece de trombose coronária em Berlim em 14 de agosto de 1956. De família abastada, pai católico e mãe protestante, nesta religião o poeta alemão é criado, afastando-se dela paulatinamente com os anos e a maturidade (EWEN, 1991). Entediado nos primeiros anos escolares, prefere brincar a chatear-se.

Na Primeira Guerra, seu patriotismo ardente o impulsiona a participar da contenda, e o faz como enfermeiro: mas seu interesse pela medicina vai sendo progressivamente repassado para a ciência em geral e depois para a literatura[8]. Neste campo do saber voa como um pássaro, contribuindo de maneira significativa para o entendimento das relações entre estética e política. A repercussão de sua obra, tanto em seu tempo como no nosso, é considerável devido à amplitude de sua percepção para compreender os escaninhos onde o homem engendra formas e estruturas de dominação e poder.

Brecht, que não nutre muito carinho pela propriedade privada, muitas vezes cria a partir de obras de outros, dando-lhes enfoques diversos e extraindo-lhes virtualidades ocultas e, até mesmo, distorcendo-as pela paródia. Um mundo até então encoberto tem sua entrada e passagem na cena teatral alemã; inaugura-se, naquele espaço, antes local de reverência à "boa família", um deslocamento de visão de mundo. Assim, os marginais e rejeitados, recorrentes no teatro e na literatura alemães, mormente no expressionismo[9], encontram em Brecht aquele

---

[8] (CARPEAUX, 1964) opina que a poesia de Brecht sobreviverá a seu teatro, o qual seria "datado". Portanto, é de longa data o procedimento e a tradição do carimbo de *descarte*. Carpeaux acredita que as primeiras obras são recobertas por "um niilismo total", cujo final é alcançado pela *Dreigroschenoper*. Observa o caráter didático das peças revolucionárias, acentuando que elas são mais didáticas e poéticas do que teatrais. Aponta a criação da peça-parábola, influenciada pelo teatro chinês, na qual uma verdade é demonstrada pelo exemplo. Segundo o crítico, são as obras mais famosas de Brecht: *O círculo de giz caucasiano*, *Mãe coragem* e *A boa alma de Setsuan*. Ressalta que o agudo senso moral de Brecht motivava seus desentendimentos com a burocracia da então Alemanha Oriental.

[9] Para acompanhar o debate sobre expressionismo, consultar (JORDÃO MACHADO 1998).

que explicita a perspectiva revolucionária. Para muitos, Brecht traz ao palco outro mundo, povoado por outras espécies de seres. Entretanto, a fala é:

> *(...) mesclada com a linguagem da Bíblia de Lutero e encaixada nos padrões fragmentados aprendidos com Büchner - mas tudo inequivocamente Brecht.* (EWEN, 1991, p. 83)

Brecht é tributário da concepção marxista, não só de *ideologia*, mas, também, de outras vertentes da cosmovisão de Karl Marx (1818-1883); fazendo um amálgama desse pensamento com sua obra dramatúrgica e sendo influenciado em outros setores de sua existência.

Para Brecht, o teatro é total, é uma entidade passível de transformação; e a plateia deve ser contemplada em qualquer projeto de mudança, tanto no aspecto dramatúrgico quanto no social.

Considerando a singularidade de Brecht na dramaturgia moderna, nos parece relevante realizar uma reflexão sobre seu fazer teatral. Por exemplo, *O diálogo de 'A compra do latão'* (BRECHT, 1981) é uma tentativa para se entender a comunicação entre palco e plateia (a qual, no drama aristotélico, é tecida pela ilusão produzida pela empatia[10], identificação, que teria efeito catártico).

A situação é a seguinte: no palco, após um espetáculo e a desmontagem do cenário pelo maquinista, cinco personagens estão discutindo. O filósofo deseja que o teatro proporcione um retrato fiel das relações sociais entre os homens; o ator, que quer expressar-se e ser admirado, utiliza-se, para isso, das fábulas e das personagens; a atriz, que quer um teatro didático, tem ideias políticas definidas; o dramaturgo oferece sua capacidade e seus conhecimentos para transformar o teatro segundo as ideias do filósofo, dando vida ao teatro; e o iluminador, o novo público, é um trabalhador em desacordo com o mundo. Para o filósofo (Brecht), o teatro deve mudar para atender a uma função social nova; enquanto para o ator, o teatro deve ser o espaço para o preenchimento de sua vaidade. No final, o ator é convencido, pois percebe que a alteração não significa que se renuncie aos princípios estéticos que regem a produção artística; mas, como havia advertido o filósofo, perceber que tais princípios são determinados, históricos, ou seja, transformáveis. A morte do velho teatro é a vida do novo teatro, não a extinção da arte.

---

[10] *Empatia*, segundo o *Novo Dicionário Aurélio*, é a "tendência para sentir o que se sentiria caso se estivesse na situação e circunstâncias experimentadas por outra pessoa" (AURÉLIO, 1988, p. 241).

O filósofo salienta que, do mesmo modo que em arte a qualidade artística é fundamental, ensino e diversão também são imprescindíveis [Denis Diderot (1713-1784), Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781)]. Ele quer descobrir as leis gerais que determinam as estruturas sociais para poder transformar a sociedade. Como no teatro os atores reproduzem a vida social no espetáculo, a vida comum dos homens, são esses acontecimentos que relacionam os homens entre si e, sendo reproduzidos no palco, chamam a atenção do filósofo, que vê o teatro como *experimento sociológico*, laboratório para a análise crítica dos processos sociais. É preciso, então, superar a técnica antiga para dar início à elaboração de um teatro novo; razão pela qual o filósofo insiste em querer conhecer os processos de trabalho dos artistas, com os quais irá discutir, para localizar os pontos que demandam mudança, substituição ou combate.

Assim, temos a conjugação de interesses, uma vez que o projeto do filósofo é usar a arte para fins didáticos, se confundindo com o projeto dos artistas de incluir na arte seus conhecimentos, suas experiências e suas questões de natureza social. Acrescenta que o papel do dramaturgo é ampliado, pois exige a compreensão alargada, tanto da realidade artesanal do teatro, bem como da realidade exterior, estudando o tratamento e o enfoque que será dado a elas, atentando para as inúmeras variantes. Nesse sentido, uma das tarefas do verdadeiro realismo será tornar a realidade reconhecível no teatro; trazendo, além disso, inteligibilidade para que se possam reconhecer as leis que governam os processos da vida.

É necessário também distinguir o contexto histórico, já que Brecht cria sua obra num período de crises (guerras mundiais) que influenciam sua visão de mundo e da arte, nas quais suas preocupações e propostas apontam para um diálogo efetivo entre o espectador e o ator, na busca de um mundo mais justo e do entendimento sobre "o que o homem faz do homem".

Brecht aparece num determinado contexto histórico: no final do século XIX, numa Alemanha dominada por uma burocracia chauvinista e belicista, corrupta, mas eficiente, que, tendo chegado atrasada à partilha colonial (na qual Inglaterra e França, além de outros impérios, já haviam dividido os seus "quintais", a África, a Ásia...), quer que seu crescimento econômico vertiginoso seja traduzido e tenha similaridade em termos de domínio territorial, ou seja, nas mesmas proporções de seu poderio econômico.

A Alemanha tenta, por vias diplomáticas ou pela agressão militar, sobretudo, se apropriar de espólios e determinadas regiões controladas por outros impérios, o que gera

tensões. A Alemanha e todos aqueles impérios estão numa corrida armamentista; fazem entre si acordos secretos que são secundados por outros francamente contrários aos primeiros. Querendo garantir-se uns em relação aos outros, pois a natureza dos impérios é a expansão. Por compartilharem o mesmo desejo, se odeiam. Para se preservarem, fazem esse emaranhado jogo de proteção, o que eleva a tensão entre eles.

O contexto alemão é autoritário, sua unificação não foi fruto de uma revolução burguesa, a qual poderia propiciar o aparecimento de determinadas instituições de direito ou outras consideradas "democráticas" e consagradas como tal na tradição burguesa; o que poderia criar o hábito de discussão, de choque de ideias; isso acabou não ocorrendo.

Os desgastes produzidos e as tensões a que a população está submetida requisita, então, canais de expressão, os quais podem ser encontrados na arte. Esta passa a ser refúgio para as pessoas manifestarem suas angústias e inquietações; e, dada a opressão, evidenciam-se acentuadamente as questões expostas, como, por exemplo, acerca da *inutilidade.* A ênfase é decorrente da falta de tradição democrática na Alemanha, que se tivesse essa tradição, suas disputas seriam canalizadas para a questão política. Há um rearmamento muito grande de todas as nações e a Alemanha chega à Guerra por interesses imperiais. Os participantes do conflito acreditam ingenuamente que sairão vitoriosos.

A derrota arrasadora da Alemanha se reflete nas condições de vida da população. No período da Guerra, a indústria incipiente é convertida para a produção bélica, gerando fome, miséria, inflação e desesperança na sociedade. Paralelamente, ocorre na Rússia czarista[11] uma revolução, inicialmente de caráter socialista, e depois desviada e substituída pelo seu contrário, um capitalismo capitaneado pelo Estado.

Brecht, servindo como enfermeiro, tem seu patriotismo comutado em horror[12] ao observar as desgraças e atrocidades que se banalizam na guerra. O que provoca nele uma série de mudanças e paulatinamente lhe traz um redimensionamento de sua visão de mundo.

O espírito da Revolução de 1917 desembarca na Alemanha, como em outros países, mas talvez seria nela seu *locus* privilegiado, porque, segundo Marx, a revolução dar-se-ia onde a chegada a determinado padrão de desenvolvimento das forças produtivas e das contradições a

---

[11] Sistema reinante na Rússia de 1547 até a Revolução de 1917.

[12] Sobre o testemunho do horror nazista de 1933 a 1945, ver (KLEMPERER, 1998) e (GAY, 1998). A respeito dos que se refugiaram nos EUA, ver (COSER, 1984).

elas inerentes possibilitaria a constituição das condições objetivas para efetivar a ruptura. No entanto, a revolução se dá primeiro na Rússia czarista, país que estaciona no feudalismo e que, por força da mudança, é transportado abruptamente para o século XX, sem que as estruturas para tal modificação estivessem sedimentadas. Assim, a Rússia, que tinha uma tradição autoritária secular, a substitui por outra, de caráter totalitário.

Portanto, o contexto histórico é de natureza bastante rica e variegada. Brecht acompanha esse conjunto de problemas: as massas empobrecem, adoecem, morrem de fome. Mas qual é o motivo? A engrenagem que faculta esses tipos de acontecimentos para ele ainda não é clara. Mas ele já está convertido em pacifista. E a sociedade militar o atemoriza. Ele sabe que os poderosos têm, historicamente, duas atitudes básicas em relação aos pensadores: ou querem que sejam bajuladores ou os perseguem. Brecht é obrigado a sair da Alemanha; nela estão instalados Hitler (personagem emblemática da contrarrevolução alemã) e seu séquito, ansiosos por espremer e anular qualquer dissensão. São poderes que odeiam o pensamento livre. Brecht vagueia por outros países. Esse processo de exílio é longo, penoso; afinal de contas, ser desenraizado provoca uma série de rupturas. É como se nos separassem de nossas pernas e, ainda assim, quiséssemos andar; porém, seria preciso forjar uma nova forma. E o poeta alemão rasteja de país em país.

Sua criatividade é mais exigida agora, até pela sobrevivência mais básica: pois em seu exílio, nos EUA[13], passa por interrogatórios na *Comissão sobre atividades antiamericanas da Câmara*, em 30 de outubro de 1947. Dominada pelos macarthistas[14], essa Comissão tem por objetivo fazer definhar aqueles que têm cérebro, não como ornamento da anatomia humana, mas como instrumento de interpretação da realidade. Seu crime: pensa. Querem saber de seu envolvimento com o comunismo. Sua saída: dá uma de *joão-sem-braço*, chegando mesmo a caçoar daqueles que lhe fazem o interrogatório. Ao traduzir um poema do alemão para o inglês, o sr. Stripling pergunta a Brecht se ele era o autor daquela obra. A resposta: *"Não. Escrevi um poema alemão, mas é muito diferente disso. (risos)"* (EWEN, 1991, p. 477. Transcrição do depoimento, p. 467-477)[15]. A reflexão que pode transformar qualitativamente

---

[13] Para um estudo sobre o período de Brecht nos EUA, consultar (BEVILAQUA SOBRINHO 2015, p. 309-331).

[14] O macarthismo foi o conjunto de medidas governamentais de inquisição e perseguição a cidadãos considerados ou suspeitos de algum tipo de atuação de esquerda postas em prática pela direita norte-americana por meio da atuação do senador Republicano Joseph McCarthy (1908-1957), que presidiu o Subcomitê de Atividades Antiamericanas do Senado.

[15] O trabalho de (EWEN, 1991) é um amplo estudo do itinerário biográfico e intelectual de Brecht, elencando as principais correntes de pensamento da tradição literária alemã e mostrando quais delas despertavam a simpatia

a existência coletiva não é permitida. Em contrapartida, estimula-se aquela em que são forjados os rebanhos.

O teatro de Brecht é produzido num período de guerras e entre-guerras; assim, em grande medida reflete a problemática da guerra, dos soldados que voltam como aleijões, sem esperanças; às vezes, com suas medalhas; mas com a vida finalizada, permanecem como cadáveres que andam.

Emigra para a Europa para reaproximar-se de sua Alemanha ocupada. Depois de longa meditação, se situa em Berlim Oriental. Recebe verbas para a construção de um teatro bem equipado, o *Berliner Ensemble*. Em média, chega a uma produção por ano. Entretanto, não são poucas as dissensões com o regime "comunista" recém-instalado. Apesar de "seu engajamento" inicial com o governo da Alemanha Oriental, sua postura crítica permite-lhe afastar-se da apologia oficial. Para manter seu discurso coerente, autônomo e diferenciado em relação ao poder constituído, opõe-se à repressão governamental, qualificando-a como inadmissível, à rebelião popular:

> A SOLUÇÃO (1953).
> *Após a revolta de 17 de junho / O secretário da União dos Escritores / Fez distribuir comunicados na Alameda Stálin / Nos quais se lia que o povo / Desmerecera a confiança do governo / E agora só poderia recuperá-la / Pelo trabalho dobrado. Mas não seria mais simples o governo / Dissolver o povo / E escolher outro?* (BRECHT, 1990c, p. 312)

Se os trabalhadores estão revoltados têm seus motivos! Percebe quão penosa seria a construção de uma sociedade socialista; mormente quando ela, ainda em seu segundo capítulo, na Rússia, já assumira características de um *capitalismo estatal*, no qual cabe ao Estado a extração da mais-valia. Definido por Stálin como um sistema sob o qual o Estado assume a direção e explora os meios de produção em benefício da classe que o controla. Ou seja, o aparato burocrático da aristocracia do Partido "Comunista", que substitui os trabalhadores e se autonomiza em relação a eles, repondo a opressão da exploração de classe.

---

ou a rejeição de Brecht. A par de questões históricas do período, há um panorama das ideias filosóficas que irão constituir o ambiente cultural e que, portanto, vão influenciar Brecht. Além disso, o leitor encontra análise das principais obras de Brecht com sua interligação com os acontecimentos reais a partir de uma pesquisa que procura identificar as fontes na confecção dos textos. Conta sobre as condições do regresso de Brecht à Alemanha, fixando-se em Berlim; a constituição do *Berliner Ensemble*, sua companhia teatral, e o incessante trabalho. Termina com um Apêndice no qual é transcrito o depoimento de Brecht à Comissão macarthista, quando de seu exílio nos EUA.

1.2 Sua concepção de teatro: teoria crítica

Vamos fazer um paralelo entre a imutabilidade histórico-ideológica (esse processo que nos querem impingir hoje) e as ideias de Brecht sobre mudança histórica. Estas são frontalmente contrárias a pensamentos embolorados e embalsamados. Os acontecimentos são suscetíveis e guardam a virtualidade de serem "outros" e não necessariamente os "mesmos". Mostrar a realidade como histórica, transitória... Daí percebermos melhor a emergência de sua ideia de teatro de reflexão e ação. O teatro é o que é visto, mas também subentendido. Nele, o texto, o ator e o público compõem os ingredientes para um ritual no qual as emoções se dão num instante efêmero e as representações são, a cada oportunidade, tecidas diferentemente. Sua especificidade é a presença em carne e osso (muitas vezes mais osso do que carne) do ator.

Atenção: ele não leva ao teatro a questão política da mesma forma como, por exemplo, Erwin Piscator (1893-1966), cujo teatro político direto, segundo Gerd Bornheim, é um panfleto, um convite e conclamação para a ação política direta. Mas Brecht reconhece o mestre:

> *Piscator empreendeu a experiência mais radical para emprestar ao teatro caráter pedagógico. Tomei parte em todos os seus experimentos, e nenhum foi feito que não tivesse por objetivo elevar o valor didático do palco. Tratava-se diretamente de pôr sobre o palco, com domínio cênico, os grandes complexos dos problemas contemporâneos, a luta em torno do petróleo, da guerra, da revolução, da justiça, da raça e assim por diante. Daí impor-se com necessidade a transmutação total da cena. É impossível descrever aqui todas as descobertas e novidades empregadas por Piscator, com o recurso das novas conquistas tecnológicas, para pôr em cena os grandes temas modernos.* (BRECHT, In: Sobre teatro experimental, apud BORNHEIM, 1992, p. 132.)

O teatro de Brecht é político. E ele tem uma cosmovisão da realidade que lhe permite não desaliar o teatro de seu caráter artístico; não fazer concessões no sentido de simplificar, o que tornaria simplória a realidade.

> *Para Piscator, o épico e o político, em sentido estrito, são tratados como sinônimos, e essa identificação, obviamente, não é aceita por Brecht; o elemento épico se mostra muito mais largo, e suas técnicas confundem-se com a globalidade do fenômeno teatral. Claro, o épico inclui também o elemento político, e mesmo de modo essencial, mas não se quer mais tudo reduzir a ele. O segundo ponto liga-se ao repúdio piscatoriano, ainda que eivado de contradições, do teatro entendido como arte; nesse ponto, Brecht sobrepõe-se totalmente, não apenas aos critérios de Piscator, mas a todas as modalidades de teatro político ou popular da época: Brecht (esquecendo a sua própria irreverência em relação ao conceito de arte em seus primeiros*

> *anos) quer realmente fazer arte literária, seu escopo é a alta literatura. E, já por essa razão, convém delimitar bem os terrenos.* (BORNHEIM, 1992, p. 131-132)

Brecht exorta seus companheiros a se conscientizarem da necessidade do teatro que queira dar conta da realidade se instrumentalizar dos conhecimentos que as ciências estão produzindo em seus diversos setores: na sociologia, na psicologia, nas ciências físicas etc. Bem como todo o equipamento mental e funcional que elas proporcionam e que ele vai introduzindo em seu teatro. Ainda, não tem receio de receber a contribuição de outras áreas artísticas; seu teatro é espaço franqueado para as mais diversas experiências e a inclusão do cinema, do eslaide e quaisquer outros tipos de expressão artística que colaboram sobremaneira para o novo papel que ele enxerga para o teatro. Entre outras peculiaridades, seu teatro passa a narrar. E o que está no centro dessa narrativa?

Walter Weideli (1983) mostra como Brecht acusa o espírito mercantil da guerra e os seus beneficiários, bem como as formas de opressão econômica e social de sua época. Inserido na tradição alemã, Brecht a retoma criticamente, aprofundando muitos dos pontos que apenas tinham sido delineados. Eclético, o poeta e dramaturgo alemão recolhe, nos mais variados autores, matérias-primas para criar obra original, que procura ensinar sem prescindir da emoção, desnudando o complexo mundo da exploração do homem pelo homem.

Mas qual a tradição em que se insere o poeta alemão? Qual o momento da ruptura com ela? Vejamos:

O teatro tradicional (dramático ou aristotélico) reduz-se essencialmente ao diálogo intersubjetivo. O diálogo dramático é um recurso literário para apresentar vontades contrárias que defendem valores e posições antagônicos. A "ação" ("drama") deve desenvolver-se sozinha, no presente, encadear-se por nexos causais, sem saltos temporais e espaciais e, sobretudo, prescindir de um narrador, considerado interferência externa impertinente.

O objetivo dessa estrutura fechada é engolfar o público no enredo, por processos de verossimilhança e lógica intrínsecas, para criar ilusão de realidade e, consequentemente, a identificação com as emoções das personagens vividas vicariamente pelo público (ROSENFELD, 2012, p. 28-29).

Encontramos em Aristóteles (385 a.C. - 322 a.C.) a seguinte definição de *tragédia*:

> *É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o 'terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções'.* (ARISTÓTELES, 1987, p. 205)

A tradição aristotélica privilegia a identificação da plateia com os sentimentos da personagem. Para Brecht, toda a dramaturgia baseada na produção da empatia, filiada à definição dada por Aristóteles aos objetivos da tragédia, isto é, a

> ...catarsis, *a purificação do espectador, do medo e da piedade, por meio de uma imitação dos incidentes que despertam essas emoções. Essa catarse acontece com base num ato psíquico especial, que é a empatia do espectador com os indivíduos, cujas ações estão sendo imitadas pelos atores*[16].

Esse sistema tem por fito o transporte do indivíduo, pela empatia conseguida pelo ator, para sentir as mesmas emoções que ali no palco estavam sendo mostradas. Nesse sentido, o espectador purgava suas emoções, e, a partir daí, poderia ser o cidadão da *pólis.*

Como sabemos, a dramaturgia não-aristotélica repele a "concentração dos efeitos da ação ao nível das emoções" (BORNHEIM, 1992, p. 215).

Desde a década de 1920, o termo "teatro épico", introduzido pelo diretor teatral Erwin Piscator e por Brecht, é usado no sentido de "narrativo". Épico é um gênero literário que abrange as espécies narrativas (epopeia, romance, novela, conto etc.).

Diferentemente do teatro dramático, o teatro épico tem estrutura aberta, composta de episódios autônomos e independentes uns dos outros, rompendo as "leis das três unidades": de ação, tempo e lugar. O mundo limitado do diálogo da intersubjetividade é substituído pela ampliação de lugares, tempos e acontecimentos, requerendo a intervenção de um narrador incumbido de selecionar episódios representativos a serem postos para o exame do público. A complexidade do mundo contemporâneo e as múltiplas condicionantes histórico-sociais das relações sociais e de seu funcionamento não cabem no reduzido espaço da moral individual e da psicologia racional circunscrito pelo diálogo interpessoal no drama.

A par de incorporar as mudanças modernas no teatro, o objetivo didático almejado por Brecht é no sentido de esclarecer o público sobre a sociedade e suas engrenagens a fim de

---

[16] "Crítica da Poética de Aristóteles", em *Escritos sobre teatro*, de Brecht (apud BORNHEIM, 1992, p. 214; apud PEIXOTO, 1981, p. 48; 1987, p. 31). Não se deve esquecer, entretanto, o papel da *anagnosis* (tomada de consciência) na tragédia.

operar as transformações necessárias. Isso exige romper com a ilusão, processo de entorpecimento basilar no qual se assenta a estratégia acomodatícia e conservadora do teatro dramático. Demanda desmistificar as noções ideológicas de "destino", as ocorrências de desgraças como se fossem "naturais" e, ao compreender os fenômenos como históricos, produzir condições de sua superação.

Como corolário, amplia o mundo para além do diálogo interindividual mediante a narração e suspende ou interrompe a ilusão (a identificação com as personagens e situações cênicas), para fins didáticos. A narração implica distanciamento, e este objetiva e critica eventos e comportamentos das personagens, de modo a despontar a historicidade e o condicionamento social das situações. Os recursos empregados no afastamento *são a ironia, a paródia, o estilo caricato e grotesco, a elocução paradoxal e o transformar o ator em narrador da personagem.* Para o ator, isso implica a desidentificação em certos momentos e o contato direto com o público (é o porta-voz do autor quem se comunica e não a personagem fictícia), possibilitando a ampliação da capacidade crítica de ambos no livre exame dos problemas enfocados de maneira desfamiliarizada, estranha, considerando sua relatividade histórica e, portanto, passíveis, de mudança pela intervenção humana.

A função do distanciamento é, dialeticamente, aproximar-se de maneira diversa da familiaridade, tida como conhecida e, suscitar o choque da incompreensão provisória a ser suplantada pela compreensão crítica das contradições humanas e sociais para, extrapolando a dimensão estética, entender as determinações e procurar influenciar a realidade (ROSENFELD, 2012 p. 27; 29-36, passim).

Brecht é contra a postura unívoca de trabalhar apenas as emoções. Ele não as abandona; porém, trabalha-as no sentido racional. Para isso, utiliza-se de uma técnica, o Efeito V (*Verfremdung*), conceito que carrega a ideia e o caráter de um duplo afastamento: tanto do ator em relação à personagem como do palco em relação à plateia.

Ele não é unilateral em relação ao ator; e aí podemos retomar toda uma tradição iniciada por Denis Diderot. Este estabelece uma psicologia, Brecht funda uma estética e uma ética do ator. Diderot descrevia, Brecht indica os meios e cria outros. Diderot preocupa-se apenas com o ator, Brecht com o espetáculo, como ele é recebido pelo público (DESUCHÉ, 1968, p. 70).

Em seu *Paradoxo sobre o comediante* (1979), Diderot argumenta que os grandes comediantes choravam a partir do cérebro e não de suas entranhas. Pela simples razão de que,

se o indivíduo sofresse todos os dias as emoções que um personagem descontrolado *sentisse*, ele iria ter inclinações igualmente histéricas ou acumular grandes problemas.

Isto é reconhecido, também, por Constantin Stanislavski (1863-1938). Ele observa a necessidade de um processo para que o ator permaneça durante a temporada de um espetáculo fazendo crer que ele desempenha tal ou qual personagem com fidedignidade. Isto porque o ator se cansa, não consegue fingir por tanto tempo ser outro, e o modelo alcançado vai perdendo aos poucos seus traços mais fortes. Daí a premência de uma série de exercícios para o decurso encarnatório, cujo objetivo é manter a vivência da personagem.

Em Diderot, ao contrário, haveria controle absoluto e intelectual, por parte do comediante, da personagem, a qual não é uma entidade dupla e autônoma, mas uma espécie de marionete que o ator manipula, conservando-se como senhor da criação e das emoções.

Para Stanislavski (1970), há uma diferença: o ator deve, pelo processo de observação, reconhecer a alma, a forma de ser daquela personagem em muitos sentidos. Para quê? Para viabilizar a identificação do público pela empatia, processo físico, e, assim, expressar a complexidade psicológica na construção e na representação de personagens. Todavia, na maioria das vezes, isso retira do espectador o pensamento, a reflexão sobre os problemas expostos em cena; desse modo, difere de aspectos fundamentais da dramaturgia brechtiana.

Isto porque o que é problematizado não tem apenas uma face, uma única forma de ser, mas guarda inúmeras virtualidades que precisam ser mostradas, veicular alternativas de comportamento possíveis e não uma determinação absoluta. Assim, tanto o público como os atores deixam de ver no teatro o seu sentido tradicional, o tráfico de ilusões. Para evitá-lo, emprega-se, entre outros recursos, o efeito do distanciamento:

> *Três recursos podem servir para um distanciamento das falas e das ações de um personagem a ser representado com uma maneira de interpretar sem transformação completa: 1. A transposição para a terceira pessoa do singular. 2. A transposição para o passado. 3. Dizer o texto acompanhado pelas instruções e comentários do autor.* (BRECHT, 1967, p. 163; 2005a, p. 107)

A maior obra teórica de Brecht, *'Pequeno Organon' para o teatro* (1948) (BRECHT, 1967, p. 181-219; 2005a, p. 125-166), cuja forma acompanha o *Novum Organum*, de Francis Bacon (1561-1626), é uma resposta ao *Organum*, de Aristóteles. Analisa a estética que se fundamenta na representação teatral baseada na dramaturgia aristotélica. É um teatro que tira suas conclusões sociais, alicerçando-se em obras geralmente consagradas e por fazerem parte

da tradição deveriam ser aceitas. Como é uma estética que tem por norte ela mesma, qualquer atitude que se enderece para outra direção é considerada como "sintoma de decadência". Brecht, o "decadente", propõe um teatro para atores científicos.

Tal teatro é possível devido às revoluções incessantes que implicam novas formas de pensar, pois os indivíduos e coletividades não se percebem mais como joguetes da sorte e de forças absurdas e imponderáveis, mas, sim, começam a se dar conta da margem de manobra possível para intervir no rumo dos acontecimentos, doravante não mais vistos como forças cegas. Assim, as próprias relações entre os homens tendem a entrar num campo de racionalidade jamais sonhado, varrendo aquilo que se acumulou, como erro e lixo, nos mais diferentes setores humanos.

No teatro, por exemplo, a repercussão será no sentido de sintonizá-lo com os novos tempos e trazê-lo para a era científica, modificando, portanto, sua função social. Isso deve ocorrer para retirar do homem dessa nova fase as ilusões do teatro burguês. Neste, o espectador anseia por esquecer seus transtornos cotidianos trocando-os por um mundo estável e sem conflitos; um mundo em que o gozo dos desejos do público será proporcionado, vicariamente, pelo ator que representa heróis, reis, prostitutas, assassinos etc. Tal processo se dá pelo ato de projeção do receptor de uma obra de arte nela. Mas há duplo processo de identificação, pois da mesma forma que o público se identifica, o ator também faz o mesmo em relação às suas personagens, "encarnando-as".

Todavia, esse comércio de entorpecentes é incompatível com a era científica, na qual se operam as transformações: curam-se doenças, varrem-se dogmas e preconceitos, criam-se soluções para as mais variadas questões a partir da crítica racional. Que no campo teatral, aqueles que o constituem, façam o mesmo: quando de suas reproduções da vida social no espetáculo, vejam o teatro como *experimento sociológico*. Ainda, o teatro tradicional também cria outras dependências: *"apresenta a estrutura da sociedade (representada no palco) como incapaz de ser modificada pela sociedade (representada na sala)"*. Não se leva (ou não se quer levar) em conta que os contextos das relações humanas estão definidos em termos históricos; que certas diversidades das diferentes épocas são efêmeras e que o fato de compará-las tornará menos familiar aquilo com que estávamos tão habituados, nosso próprio presente.

Para haver a compreensão das discrepâncias, da possibilidade de transformação social, é preciso mostrar que aquilo que nos parece natural e permanente, eterno, encontra-se, também, com circunstâncias históricas determinadas: utiliza-se, para isso, de uma técnica, a de distanciamento. *"Uma representação que cria o distanciamento, permite-nos reconhecer o objeto, ao mesmo tempo que faz com que ele nos pareça alheio."* O ator se distanciará, esquecendo-se das lições aprendidas que lhe solicitavam o transe na representação. Agirá, por exemplo, alternadamente como imitador e como demonstrador do objeto (a personagem), narrando sua trajetória e nunca se identificando completamente com ele; atua como se estivesse se observando; se espantará e produzirá espanto, apresentando-se como personagem contraditória. *"A atitude que as personagens assumem em relação umas às outras está na esfera do* Gestus. *Atitude física, tom de voz e expressão facial são determinadas por um* Gestus social*: as personagens injuriam-se, cumprimentam-se, esclarecem-se umas às outras."* A história terá episódios individuais, autônomos, contrapostos uns aos outros, mas que se interligam no todo. Música e coreografia se inter-relacionam, porém preservando seu espaço comum.

Por tudo isso, não tendo a intenção de iludir o público, o ator oferecerá para exame daquele que participa (o público) as variantes das reações e experiências, mas indicando sua opinião sobre algum aspecto (nos ensaios foi formando sua maneira de encarar o problema, raciocinou sobre ele para poder criticar o comportamento social da personagem). Por conseguinte, o requisito para a crítica é o conhecimento da realidade objetiva, a qual sendo desnudada no palco contribuirá para as mudanças sociais. Adequando-se ao seu tempo, o teatro não precisa ser carrancudo para ensinar, mas deve ensinar, divertindo.

Para Brecht, que recorre ao teatralismo, ao construtivismo..., a cenografia[17] (o tratamento dado ao espaço cênico) está a serviço do texto para facilitar o *estranhamento*, a não-identificação com a personagem, que torna viável a análise das ideias.

O teatro é teatro; mas, por outro lado, deve-se deixar claro que no teatro há o não teatro. A chamada quarta parede, no palco italiano, a parede invisível que fecha o proscênio, demanda ser derrubada. E para essa queda Brecht vai se utilizar de um dos itens de seu aparato conceitual: a ideia acima mencionada de distanciamento, que lança mão da multiplicação do foco narrativo, do fim do suspense sobre a dupla personalidade, dos

[17] Cf. (GARCIA, 1995), a *cenografia* é o tratamento do *espaço cênico*; o *cenário* é o que se põe no *espaço cênico*; este exprime a relação entre *espaço de representação* e o *do público*. Portanto, essa relação determina e delimita o espaço cênico.

diferentes usos do mesmo material, da introdução da orquestra no palco e sua iluminação separada, do *gestus social* — "a expressão, mímica e de gestos, das relações sociais que existem entre as pessoas de uma determinada época" (BRECHT, 1967, p. 165) —, do uso da cançoneta popular em parceria com Kurt Weill, do recurso narrativo para destruir aquela "parede" com a finalidade de não se observar no palco um lugar diferente do da plateia, ali não é uma caixa de ilusões, o espectador está no teatro. Tudo leva o público que assistirá as peças mais maduras em que Brecht aborda essa questão, que o teatro não é o lugar da alienação, onde se deixaria nos cabides da recepção tanto os casacos e chapéus como o fardo da vida cotidiana para evadir-se numa sala em que se ofereceriam tranquilizantes, e se poderia entregar-se ao devaneio gratuito. Não! Naquele espaço[18], fórum de debate público, o indivíduo vai se entreter, é verdade, mas, além disso, irá analisar e refletir sobre a existência.

Para chegar a cumprir esse novo papel social[19], ao teatro serão indispensáveis instrumentos para analisar a realidade, abordando-a com a complexidade que lhe é peculiar. Trazer para o palco a vida e o dédalo de sua conformação, decifrar enigmas diante das pessoas, mostrando a mágica e seus truques sem disfarces, como se o público examinasse o que ocorre a partir dos bastidores dos acontecimentos. O aspecto pedagógico dessa iniciativa é patente.

Caso o teatro se negue a esse papel, continuará sendo culinário, cosmético no sentido de divertir, forjar o processo de identificação fazendo com que as pessoas voltem para suas casas como vieram.

O caráter didático do teatro, que procura desvendar os "mistérios" da realidade, demanda pesquisa extensa sobre a natureza, a formação, o desenvolvimento e a ampliação daquilo que se quer apreender.

Entretanto, o que leva as pessoas a quererem o processo de identificação, a estar no lugar das personagens, iludidas e absolutamente hipnotizadas?

---

[18] O espaço do teatro é onde as pessoas existem: nas fábricas, escolas, sindicatos etc. O que importa é veiculá-lo onde haja público; mas, de preferência, um que não seja comercial.

[19] As perguntas inspiradas em Marx e reavivadas por Brecht sobre qual é o papel do teatro enquanto instituição social e o que ele teria a dizer de novo aos artistas, às pessoas e à sociedade de seu tempo, empolgaram o raio de ação e reflexão do teatro político brasileiro encenado pelo Arena, destacadamente em seu período mais criativo, 1958-1968 (*Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal; *Arena conta Tiradentes* e *Arena conta Zumbi*, de Boal e Guarnieri), fazendo de Brecht referência obrigatória do teatro de protesto pós-64. Ver (PRADO, 1984, p. 559-562).

Brecht recorre a Sigmund Freud (1856-1939), em sua obra *O mal-estar na civilização*, para responder:

> *A vida é dura demais para que o homem a suporte e traz consigo demasiadas dores e decepções, de modo que ele não pode passar sem remédios paliativos. Existem, talvez, três dessas medidas: desde as poderosas, que nos fazem ignorar nossa miséria; satisfações substitutivas, que as diminuem; e as substâncias inebriantes, que nos tornam insensíveis a elas; as satisfações substitutivas são as oferecidas pela arte, e são ilusões em contraste com a realidade, mas mesmo assim fisicamente eficazes graças ao papel que a fantasia assumiu na vida mental; os serviços prestados pelos meios inebriantes na luta pela felicidade e para manter distante a miséria são tão louvados pelo seu benefício que indivíduos e povos deram lugar estabelecido na economia de sua libido. Devemos ir atrás de recursos não apenas para o alcance imediato do prazer, mas um grau altamente desejado para a dependência com o mundo exterior, como bem se sabe, é precisamente essa propriedade que também determina seu perigo de causar danos e que são responsáveis em certas circunstâncias pelo inútil esbanjamento de energia que deveria ser empregado na melhoria do destino humano*. (FREUD, 1979, p. 73)

A arte serve como atividade substitutiva de satisfações, mas ela não precisa, necessariamente, usar toda essa energia libidinosa para uma direção destrutiva, o que muitas vezes acontece.

Observamos que, na produção da indústria cultural, a violência é banalizada e não há economias de balas. Proliferam projéteis cibernéticos e outras espécies com roupagem *high-tech*, mas que guardam grande nostalgia com nosso período ancestral mais selvagem. Essa condução faz com que a pretensa substituição que deveria ter caráter positivo, passe a colaborar para enterrar uma série de esperanças.

Retornando a Brecht. O que ele faz a partir da ideia de Freud?

O dever social do artista e de todas as áreas do conhecimento é trabalhar, por mais que as condições pareçam adversas, para que se possa resgatar a ideia de esperança, condição *sine qua non* para que se impeça o sucesso dos coveiros da humanidade.

Para Freud, precisamos de narcóticos para sobreviver porque a vida é dura; e tanto compreendemos isso que buscamos nossos momentos de evasão. Porém, no contexto totalitário se utilizam de nossa necessidade de evasão para nos manter diuturnamente sedados para o aniquilamento que vai se perpetrando continuamente.

Ora, o teatro não vai ser o lugar do mau humor, embora seja didático. No entanto, para as pessoas não serem marionetes de engrenagens poderosas[20], mas conscientes dos jogos de forças, a arte deve cumprir seu papel social: dar acesso à compreensão de determinados acontecimentos e processos cujas vertentes são múltiplas e comportam alternativas. E o que se pode mostrar, a partir do teatro didático, é que determinado acontecimento ocorreria ou não de outra forma, inclusive exibindo, simultaneamente, as outras possibilidades. A forma que prevaleceu refere-se a uma época determinada; o registro daquele comportamento se dá porque aquela circunstância permitiu isso. As pessoas são, em certa medida, produtos do meio; o meio cria determinados condicionamentos, bem como as pessoas podem influenciar a realidade. Nesse sentido, o ser social não é produzido pelo pensamento num primeiro instante, mas, sim, o inverso: pela realidade vivida; depois há uma retomada dialética em que o pensamento também passa a influenciar a realidade.

1.3 A concepção de arte, história e poder

Na obra de Brecht encontramos uma teoria histórica que se distancia da concepção de realidade inexorável, como era entendida por muitos gregos na antiguidade. Naquele momento histórico, como em outros, o ser humano lança mão de sua criatividade e gera o Olimpo, reflexo de seu mundo e com iguarias semelhantes; nessa formação, os deuses presidiam e orientavam o comportamento humano. Os deuses[21], por sua vez, procediam como os humanos: odiavam, ficavam enraivecidos, com inveja, ciúmes, queriam desposar as mulheres dos mortais, trair, amar[22]. É curioso notar que na Terra os deuses tinham melhores atrativos do que no Olimpo.

As três irmãs *Moiras*, deusas da mitologia grega, regulam o deslocamento das esferas celestes, a harmonia do cosmo e a ventura dos mortais, a trajetória humana. Comandam o

---

[20] O teatro de Brecht indigna a pequena-burguesia porque ali ela se percebe, apesar de não querer reconhecer-se no marginal, no mafioso de negócios escusos (retrato indelével das grandes negociatas patrocinadas pelos colarinhos-brancos), o quadro invertido do barão, do dirigente de negócios, que tem ojeriza em ser desnudado.

[21] Na *Genealogia da moral* (1983), por exemplo, NIETZSCHE (1844-1900) fala do relacionamento dos gregos com os deuses do Olimpo: não um deus que os justifique, mas se justificam pelos deuses.

[22] Sobre uma das versões do relacionamento de Brecht com mulheres, conferir em (BERLAU, 1987). Neste texto, encontramos a biografia de uma das mais íntimas colaboradoras de Brecht. Atriz e jornalista dinamarquesa, fundadora do primeiro teatro operário de seu país, ela conhece o dramaturgo no exílio dele e o acompanha na fuga do nazismo, "trocando de países como de sandálias". Brecht gosta de nomes chineses, "que soam como se fossem flores raras", daí o nome Lai-Tu. Ao passo que ele se chama Kien-leh, Kin-jeh e Me-ti.

destino (*moira*, em grego), tendo cada uma sua atribuição: *Cloto* (fiar) tece os fios dos destinos humanos; *Láquesis* (sorte) põe o fio no fuso; *Átropos* (inflexível) corta de modo implacável o fio que mede a vida de cada mortal. O indivíduo vai ser obrigado a sofrer os percalços prescritos pelo tecimento da vida dele, não tendo como escapar por si dos desígnios previamente estabelecidos ou até mesmo pela intervenção dos deuses, aos quais são vedadas alterações. Ao indivíduo cabe submeter-se e aceitar as condições impostas, obedecendo e respeitando-as para não ser considerado ímpio. Constatamos que tal hierarquia divina encontra correspondência com a organização aristocrática daquele período, cumprindo claramente função e utilidade sociais.

Na Grécia antiga, interessa ao estrato superior que os escravos não se rebelem; da mesma maneira, os senhores feudais querem que os servos aceitem a vida que têm. Igualmente, no capitalismo, espera-se dos operários que respeitem a determinação da Providência e que sirvam aos novos senhores.

Porém, tanto os senhores de ontem como os de hoje não podem dizer isso abertamente, é necessário dissimular para haver o domínio em qualquer das eras mencionadas. E para compreendermos como se opera tal inversão da realidade, é preciso o entendimento de um conceito, o de *ideologia*.

Desde já esclarecemos em qual sentido vamos utilizar este conceito, uma vez que a palavra ideologia é infeliz, pois seus múltiplos significados geram desentendimentos constantes. Desse modo, faremos uso desse conceito no sentido clássico marxista, para restringir ambiguidades e desencontros. Ideologia para Marx tem sua origem no modo de produção econômico. É uma inversão da realidade social cujo fito é mascará-la, dando à dominação de uma classe sobre as outras uma face de "naturalidade", ou seja, de uma situação inescapável. Este processo de criação de um duplo deformado é obra de ideólogos, que de certa maneira procuram fazer acreditar naquela forma de existência social na qual foram incubados, por exemplo, os desejos de mando dos burgueses, acostumados a ser servidos; e aqueles que servem habituam-se tão longamente a este ofício que não mais questionam a procedência das estruturas vigentes, tidas como eternas: o simulacro apresenta-se como *natural*, afastando a historicidade dos processos humanos. As ideias e as imagens que pretendem representar a realidade se autonomizam a tal ponto dela como se fossem sua produtora, quando, inicialmente, derivam dela. Em decorrência, se produz um *imaginário* social invertido.

> *As ideias da classe dominante são, em todas as épocas, as ideias dominantes, ou seja, a classe que é o poder* material *dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, o seu poder* espiritual *dominante. (...) o fenômeno de que dominam ideias cada vez mais abstratas, isto é, ideias que assumem cada vez mais a forma de universalidade. É que cada nova classe que se coloca no lugar de outra que dominou antes dela, é obrigada, apenas para realizar o seu propósito, a apresentar o seu interesse como o interesse comunitário de todos os membros da sociedade, ou seja, na expressão ideal* [ideell]: *a dar às suas ideias a forma da universalidade, a apresentá-las como as únicas racionais e universalmente válidas.* (MARX; ENGELS, 1982, p. 38-40)

Logo, a função da ideologia é ocultar a origem da sociedade, dissimular a luta de classes, negar as desigualdades sociais e oferecer a imagem ilusória da comunidade (o Estado) originada de um acordo entre homens livres e iguais. A ideologia é a lógica da dominação social e política e é por isso que a sociedade não percebe o vínculo interno entre poder econômico e poder político (CHAUI, 1980). Aquele que manda soar o apito da fábrica vai se surpreender se os operários não ingressarem no galpão industrial, pois eles "devem" entrar. Para ele, é *natural* que seja assim, e não histórico. Mas, sabemos todos, o *ir e vir*, em grande parcela, é determinado por forças humanas, *demasiado humanas*.

Destarte, cabe aos ideólogos formular a dominação pelo escamoteamento da realidade; o mascaramento dela se dará, inicialmente, pela separação entre o produtor e aquilo que ele produz. Essa separação delineia o processo de alienação. O produtor não se reconhece no que realizou por ter sido destituído dos meios de produção. A ele é estranho o próprio processo produtivo.

No período feudal, o trabalhador ainda tinha seus próprios meios de produção, embora artesanais. Com a invenção da máquina a vapor e a necessidade de um capital imenso para adquiri-la, poucos teriam acesso a ela e seriam obrigados a submeter-se aos proprietários exclusivos dos novos meios de produção. Assim, houve uma separação radical entre o produtor e o produto.

A produção da mercadoria passa a assumir certa autonomia frente ao sujeito. Ela adquire uma espécie de "alma", daí seu fetiche: ao invés de o indivíduo ter as coisas em função de sua necessidade, são as coisas que passam a governá-lo; na mesma relação em que os homens criam uma figura divina, absolutamente poderosa, e, depois, o reflexo criado por sua consciência o apavora, ele passa a temer sua própria produção. Esta se desloca internamente do homem e depois exerce tamanha emancipação em relação a ele, que parece ter sua origem na intemporalidade. O homem é o Criador assustado com suas criaturas.

Em Brecht, é patente que o econômico tem ligação visceral com o texto. Assim, ele debruça-se sobre as condições históricas da produção de formas de ver e sentir, destrinchando-as para alcançar o entendimento da visão do mundo do homem de sua época. De que maneira abordar as questões e, ao mesmo tempo, lançar um projeto que dê conta de respondê-las e ultrapassá-las? Este será o norte que mobiliza a arquitetura de sua obra. Seguiremos, pois, estas pegadas perguntando: *Mas qual é o teatro encontrado por Bertolt Brecht e por que ele precisa ser transformado?*

No esquema que reproduzimos abaixo, Brecht propõe a forma épica e a diferencia da dramática (BRECHT, 2005a, p. 31; 1967, p. 59):

Tabela 1.2 - *Diferenças entre forma dramática e forma épica de teatro.*

Forma dramática de teatro	***Forma épica de teatro***
1. A cena "personifica" um acontecimento	narra-o
2. envolve o espectador na ação e	faz dele testemunha, mas
3. consome-lhe a atividade	desperta-lhe a atividade
4. proporciona-lhe sentimentos	força-o a tomar decisões
5. leva-o a viver uma experiência	proporciona-lhe visão de mundo
6. o espectador é transferido para dentro da ação	é colocado diante da ação
7. é trabalhado com sugestões	é trabalhado com argumentos
8. os sentimentos permanecem os mesmos	são impelidos para uma conscientização
9. parte-se do princípio que o homem é conhecido	o homem é objeto de análise
10. o homem é imutável	o homem é suscetível de ser modificado e de modificar
11. tensão no desenlace da ação	tensão no decurso da ação
12. uma cena em função da outra	cada cena em função de si mesma
13. os acontecimentos decorrem linearmente	decorrem em curva
14. *natura non facit saltus* (tudo na natureza é gradativo)	*facit saltus* (nem tudo é gradativo)
15. o mundo, como é	o mundo, como será
16. o homem é obrigado	o homem deve
17. suas inclinações	seus motivos
18. o pensamento determina o ser	o ser social determina o pensamento

Convém ressaltar a insistência de Brecht:

> *Este esquema não apresenta contrastes absolutos, e sim, meramente, variações de matiz. É possível, pois, dentro de um mesmo processo de comunicação, optar quer por uma sugestão de caráter emotivo, quer por uma persuasão puramente emocional.* (*Idem.*)

Quanto à música, as modificações essenciais são no sentido de dar-lhe maior autonomia: (Ibidem, p. 32; 1967, p. 60).

Tabela 1.3 *Diferenças entre ópera dramática e ópera épica.*

Ópera dramática	***Ópera épica***
1. A música apresenta o texto	A música facilita a compreensão do texto
2. Música que intensifica o efeito do texto	que interpreta o texto
3. Música que impõe o texto	que pressupõe o texto
4. Música que ilustra	que assume uma posição
5. Música que pinta a situação psicológica	que revela um comportamento

A partir dessas diferenciações preliminares, observaremos outros componentes que impulsionam o dramaturgo a repensar o teatro.

Jacques Desuché (1968, p. 32-33), por exemplo, aponta que Brecht, embora tributário da tradição, disseca o teatro de seu tempo e diagnostica: ele enfada por falta de criatividade, afugentando o público que vai divertir-se nas tribunas esportivas (BORNHEIM, 1992, p. 71-97)[23]. E hoje, boa parte do público, que recentemente encontrava-se enredado pela televisão, assistindo às novelas e aos programas de entretenimento, tem se transferido velozmente para meios virtuais (internet e suas redes sociais).

Falta prazer: público e atores se ressentem disso. É preciso prazer no que se faz; tanto dos atores como do público. Então, o teatro refletirá profundamente as questões sociais, mas com prazer; e o fará trazendo para o foco de atenção o proletariado e seus enfrentamentos cotidianos. Assim, há um deslocamento radical na importância que essa voz passará a ter; ela, agora, será a protagonista. O dramaturgo, porém, não a absorve apenas como reflexo, mas lhe empresta o tom poético e artístico. O teatro engravida-se de algo mais amplo, expandindo-se. Porém, seu sentido lhe é exterior.

Em relação ao Brasil, podemos nos referir a essa emergência do proletariado no teatro, sob influência do trabalho brechtiano, em solo tropical. Em 1958, com a encenação de *Eles não usam 'black-tie'*, de Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), inaugura-se, no teatro brasileiro, a entrada, enquanto classe, do proletariado como protagonista. No entanto, havia

[23] Além da arena de esportes, Brecht sofre influências, dentre outros, de Frank Wedekind (1864-1918), Georg Büchner (1813-1837) e Christian Dietrich Grabbe (1801-1836); do cabaré alemão, do teatro popular das cervejarias de Munique, do teatro de variedades, do futurismo revolucionário. Entre seus colaboradores, figuram: Kurt Weill (1900-1950), discípulo de Ferrucio Busoni (1866-1924); Hanns Eisler (1898-1962), discípulo de Arnold Schönberg (1874-1951).

um descompasso entre o assunto tratado, a greve, e o veículo que o abordava, o drama; desse modo, existia a necessidade de superação, no Brasil, do modelo dramático "aristotélico" (que não comportava lidar com assuntos que extrapolam a intersubjetividade do diálogo dramático tradicional, como greve, petróleo, indústrias, golpes de Estado) pelo épico. Coube a Augusto Boal (1931-2009), ainda pelo Teatro de Arena, com *Revolução na América do Sul*, e a Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), com *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, pelo Teatro Jovem, introduzir o teatro épico no Brasil, alargando as maneiras de expressão, utilizando o aprendizado do teatro popular e amalgamando-os com lições tomadas da produção brechtiana. Ressaltemos a experiência do CPC como aporte dos processos de trabalho do épico que estavam, então, sendo postos em prática pela primeira vez e sua ligação com o teatro de *agit-prop* (agitação e propaganda).

Experiências degradadas de mercantilização se afastam do épico. Fora deste contubérnio, o trabalho de Brecht é norteado por suas posições políticas antiacomodatícias, expressas numa produção literária que penetra o âmago da classe dominante. A relação vida e obra é inextrincável. Seu teatro social tem por objetivo, poderíamos repetir Marx, transformar a realidade, não apenas interpretá-la (MARX, 1978, p. 53). Como fazê-lo? Qual a maneira mais eficaz?

Vários experimentos são levados a efeito. A pesquisa formal é incessante, a linguagem teatral é questionada de maneira profunda. Dialoga com a tradição para ultrapassá-la, e o faz criticamente. O discurso não é desprovido da poética. Pelo distanciamento operado no espaço e no tempo, questões cotidianas, tidas como habituais e eternas, podem ser vistas com estranheza e, portanto, retirada a crosta do cotidiano, cria-se a possibilidade de serem modificáveis. Esclarecer o que é o mundo e perceber sua formação e suas contradições, para que estas sejam superadas.

Assim, se é a proeminência das emoções que eclipsa a razão, se faz mister uma alteração valiosa; não se trata de destituir o indivíduo de suas emoções, mas, antes, retirá-lo do torpor hipnótico que a tradição "aristotélica" consagrara. Restitui-se o espaço do espanto e da admiração, que trazem o conhecimento, que é prazeroso. Poderíamos resumir: aprender não está dissociado da diversão. O espectador é incitado a refletir sobre o mundo e sobre si próprio, sobre o que se oculta na sombra do hábito e do cotidiano; entendendo o que é passível de transformação imediata ou a que demanda mais tempo para ser efetuada.

O espectador-cidadão pode, então, reconhecer que as estruturas engessadas, aparentemente imutáveis, foram construídas, e, por isso, podem ser reconstruídas de outras maneiras. Já no final da década de 1920, o teatro didático de Brecht ensina e politiza, servindo para apontar/encaminhar mudanças sociais. Todavia, o alicerce literário é robusto para superar e suportar outras formas de abordagem do real, pois sua produção dramática está aliada a uma produção poética vigorosa, cuja força da expressão é reconhecida até mesmo pelos seus detratores.

Definindo o autor, instrumentalizando a crítica e o autor de teatro de hoje, essa concepção de teatro de Brecht pode ser uma das respostas artísticas às ideologias paralisantes ("globalização", fim da História, "nada muda", "sempre foi assim e sempre será" e correlacionados). Como veremos adiante, em detalhes, nas partes destinadas às análises das peças.

1.4 Engrenagens de controle social

Para não cairmos na farsa histórica, lembramos que a atualidade/utilidade não se resume simplesmente em trazer as peças de Brecht e encená-las, acreditando residir aí sua força. O conceito de *atualidade* como fio condutor para uma análise historicizada e reflexiva de apreciações críticas amplamente difundidas sobre o trabalho brechtiano é imiscível com a acepção valorativa característica do senso comum.

Sabemos que [Marcus Licinius] Crassus (115 a.C. - 53 a.C.), [Lucius Licinius] Lucullus (117 a.C. – 57/56 a.C.) e [Cneu] Pompeu (106 a.C. - 48 a.C.) estrangularam o plano de liberdade de *Spartacus*[24] (? - 73/71 a.C.) e seus companheiros. Da mesma forma, o golpe

[24] A propósito, ver *Spartacus*, filme de Stanley Kubrick, 1960, que relata a luta por liberdade dos escravos contra as legiões do Império Romano. Espártaco também teve seu nome utilizado na revolta comunista, em Berlim, em 1919. Em 1920, em Leipzig, com 900 atores e 50.000 espectadores, foi encenada a revolta dos escravos da antiga Roma, ver (GRAY, 1979, p. 21). Neste texto, o autor faz um exame do desenvolvimento da obra dramática de Brecht, entrelaçando o contexto pessoal e o histórico. Diferencia teatro político de teatro sobre a política, apontando as origens do teatro didático jesuíta do século XVII e sua proximidade com o teatro político, que procura transformar as atitudes do público. Analisa as obras iniciais, a teoria e a prática brechtianas, a experiência do exílio, reservando alguns capítulos para a interpretação das obras mais célebres: *Galileu Galilei*, *Mãe Coragem*, *A boa alma de Setsuan*, *O círculo de giz caucasiano* e *O senhor Puntila e seu criado Matti*. Observa as relações entre as teorias dramáticas de Brecht e as filosofias de Hegel e Marx, bem como a tradição do teatro político na Alemanha nos séculos XIX e XX. Ressalta, ainda, a influência de Brecht no drama inglês e americano.

civil-militar de 1964[25] começou a abortar um período político-cultural riquíssimo, selando-o com o AI-5 (de 13 de dezembro de 1968); berrava qual seria o funcionamento e o signo paradigmático do regime civil-militar, instituído no governo Costa e Silva e implementado pelo "herói" Médici. Começava a "limpeza e profilaxia asséptica".

Na década de 1960, mormente após a *redentora*, a necessidade de expressar a indignação, a revolta, tolhida com o AI-5, era enorme. Brecht era um dos que apresentava universalidade, riqueza estética e poética. Sua fala indomesticável veio à luz na época de um Brasil *sem luz*. Os questionamentos propostos em sua obra de desmistificar a realidade, compreender as engrenagens de poder, as formas de dominação, cabiam como uma luva para denunciar a situação ditatorial brasileira. Às vezes, diretamente ou quando os interditos se avolumavam a tal ponto em que nada mais era permitido, recorrendo-se às metáforas, alegorias.

Comentando esse período, Fernando Peixoto (1981) faz uma leitura crítica de *O diálogo de 'A compra do latão'* e o *Pequeno Organon para o teatro*, recorrendo a uma série de outros textos de Brecht. Rico painel em que se discutem questões de natureza conceitual e prática presentes no pensamento de Brecht e suas repercussões em nosso contexto de autoritarismo (época do regime civil-militar), as especificidades do teatro e o posicionamento que identifica o trabalho do autor alemão como estando a serviço da transformação revolucionária da sociedade. Realça os pontos de contato entre Stanislavski e Brecht: são humanistas; mas enquanto o primeiro busca a personagem, o segundo quer a trama (a fábula, a narrativa).

Para a tradição, o objetivo da representação, da reprodução social no palco, é acumular, no público, paixões e sensações, dessa forma arrancando os espectadores de suas rotineiras aflições e tormentos cotidianos. Para Brecht, o objetivo da representação é reproduzir a vida social para uma análise minuciosa dos acontecimentos, registrando e ressaltando inclusive as possíveis alternativas das ações humanas, para que o espetáculo, entrando na relação dialética com a plateia, estabeleça um vínculo produtivo. Neste ato produtivo, o espectador experimentará não o reconhecimento de sua subjetividade, mas o conhecimento de sua existência como ser social. Então, quanto mais se trabalha com o objetivo de copiar ao extremo os modelos para incrementar ao máximo a dosagem de ilusão da realidade, tal prática

---

[25] A *redentora* ou *ditabranda*, como prefere a família Frias (Folha de S. Paulo), coerente com seu apoio e promoção ao golpe em 1964. Para uma análise extensa sobre o período, consultar, entre outros, (DREIFUSS, 1981).

pode se equivocar, não passar de uma maneira de erguer obstáculos ao conhecimento desta realidade.

Fernando Peixoto afirma como falsos problemas as dicotomias conteúdo-forma, essência-fenômeno, arte-ciência, estética-política. Pede para não considerarem Brecht como deus do teatro universal, uma vez que assim ele seria desfigurado; mas, sim, valorizá-lo em sua integridade revolucionária, que questiona a realidade supostamente "eterna, porque natural". Como sua produção se deu num momento de fratura exposta do capitalismo internacional, não se pode transpô-la mecanicamente para outros quadrantes, pois seriam necessários ajustes. O livro é de divulgação do pensamento de Brecht no intuito de, a partir de sua compreensão, poder utilizá-lo como companheiro de trabalho e definir, de acordo com as necessidades locais, autonomamente, o significado de ser realista e crítico, nacional e popular. Também tem o fito de entender as influências e processos decorrentes de sua obra na luta para se buscar um teatro brasileiro que leve em conta sua função social, dando uma resposta artística ao amplo quadro de imensas tarefas diante das desigualdades que assolam o Brasil.

Agora estamos em outra fase. Os militares foram substituídos. Mas, tal como ontem, é urgente desobstruir os obstáculos para superar condições degradantes — entre elas, a colossal "dívida pública", jamais auditada — impostas por elites retrógradas.

Daí a necessidade de montar Brecht e projetos da mesma corrente de ideias a partir de nossa sintaxe, e não copiá-los servilmente[26]. Porque ele atenta para a dimensão ética inscrita no trabalho do artista. Sabe que o teatro não transforma, ao menos diretamente, o mundo, quem o transforma são as pessoas. Brecht, ao responder à questão formulada por Friedrich Dürrenmatt no 5º Colóquio sobre teatro de Darmstadt, afirma:

> *O mundo atual pode ser representado também no teatro, mas somente na medida em que compreendido como um mundo em transformação.*
> (BRECHT, 1967, p. 283)

[26] Ver (PEIXOTO, 1987, p. 240). Vários autores realizam neste livro um balanço da presença do autor alemão no cenário cultural brasileiro em suas diversas modalidades: teatro, cinema, música, crítica etc. Comentam e analisam sob diversos pontos de vista (amador, profissional, acadêmico) a antropofagia pela qual ele passa, as questões e dificuldades teórico-práticas levantadas; o significado de suas propostas no contexto de nosso país; bem como o relato das experiências de montagens amadoras e profissionais de adaptações e de textos de Brecht. Finaliza com um Apêndice que elenca os textos de Brecht traduzidos no Brasil, os estudos críticos e as encenações de suas peças.

O homem é o arquiteto do mundo histórico. De sua cosmovisão marxista, Brecht pensa a partir de uma estética que entende a arte como forma de conhecimento; não para entorpecer os sentidos, mas para despertar as consciências.

O projeto político leva em conta as circunstâncias, sem abdicar do compromisso pela ruptura com o capitalismo de uma só vez ou rapidamente. Desse modo, um teatro consequente das exigências e responsabilidades éticas de nosso tempo (em que o pensamento "único" comanda a percepção da realidade, querendo sepultar a ideia de *esperança* e eclipsar formas distintas de apreensão do real), vai se preocupar em compreender e esmiuçar os mecanismos, as engrenagens da opressão, do controle e da exploração, do embuste, retirando-lhes a aparência e o caráter "naturais", a camada incrustada pelo hábito, com o objetivo precípuo de transformar as pessoas. Mostrar que a construção da realidade é histórica e humana; portanto, passível de ser *outra,* e não a sequência interminável de tragédias, edulcoradamente nomeada de *progresso.* O artista tem, entre seus papéis, o social. E com seu talento pode lançar mão dos recursos disponíveis para esgrimir contra uma ordem social irracional, obtusa e que só concorre para o declínio humano.

Porém, ao vivificar a corrente de pensamento na qual as peças estão embutidas, compreendendo as transformações históricas complexas que se verificaram, poder-se-ia constatar a pujança de suas ideias e a maneira mais acertada de remetê-las para o público contemporâneo. Encontrando a forma e a fala adequadas para não sermos meros repetidores.

A forma de reverenciar um pensador independente não é o fanatismo. Para respeitá-lo, devemos compreender a extensão de sua proposta, e, caso concordemos com ela, criarmos, a partir de sua contribuição, subsídios para amplificá-la. A antropofagia de Brecht indica que sua atualidade não está na repetição subserviente, mas na recriação; quando se passa de um registro para outro é conveniente observar as especificidades locais e como as questões devem ser trabalhadas. Trazê-las para a semântica daqui, além de lhe proporcionar uma fragrância conhecida, dá a elas a oportunidade de serem inteligíveis. E é isso que a realidade presente, e a brasileira[27], em particular, necessita.

Qual a cena brasileira?

De um lado o teatro de grupos.

---

[27] O surto da produção cultural no período ditatorial revela, por outro lado, que os indivíduos acossados acabam por expressar mais intensamente suas angústias.

Fruto do movimento Arte contra a Barbárie (2003), subsídios do Programa de Fomento da cidade de São Paulo permitiram *a retomada de perspectivas históricas de ação cultural e criação artística, interrompidas pelo golpe de 1964 e pelo AI-5, em 1968.* Com auxílios do programa de Fomento, os grupos tiveram *condições materiais de desenvolvimento* e de *debate sobre o papel social do teatro*, de *florescimento de modalidades do fazer teatral* na periferia urbana de São Paulo, tanto *na esfera dos processos cênicos como no das estruturas e métodos de criação. "A coletivização e a politização do trabalho teatral se expandiram em quantidade e qualidade, e a atividade teatral abriu perspectivas de pesquisa, de reflexão e de formação de um pensamento crítico em praticamente todos os setores do campo da atividade teatral."* (BETTI, 2012, p. 119-121)

Renascimento do teatro político na cidade de São Paulo, o teatro de grupo procura escapar dos limites e dos parâmetros da indústria cultural (CEVASCO, 2012, p. 135).

O grupo como uma força produtiva e os artistas como donos de sua força de trabalho, negando a figura do empresário; entretanto, o grupo não é totalmente dono de seus meios de produção, estando sujeito às contradições econômicas (AZEVEDO, 2012, p. 214).

O capitalismo incita a crítica mais virulenta oriunda das condições materiais de existência por alguns trabalhadores da cultura que perderam a paciência (PUGLIA, 2012, p. 199).

De outro lado, o teatro culinário.

Exceto pelo que é desenvolvido pelo teatro de grupos[28], cuja pesquisa e experimentalismo são a tônica organizativa e processual de estudar a realidade e questionar seus fundamentos, o teatro é culinário. Neste, o riso, que é saudável, que é poderoso e por isso temido, se restringe ao *besteirol.* Se as pessoas se conservarem como amarras dessa indústria cultural, e o artista não se utilizar de uma ação interventora, marcando seu registro de protesto para modificar a realidade, tudo ficará na mesma. Porque os organismos de poder hoje nos tornam extremamente mais vulneráveis a seus tentáculos; e a capilaridade social está quase toda programada, de maneira cada vez mais restrita, chegando, às vezes, a uma descapilarização ou sedimentação social. Entendemos por capilaridade social *"uma forma de mobilidade do grupo social por uma tensão capaz de criar processos e situações que*

[28] Para um painel sobre o fomento às atividades culturais na cidade de São Paulo e os coletivos teatrais de São Paulo, consultar: (DESGRANGES; LEPIQUE (Org.), 2012).

impulsionam, espontânea ou deliberadamente, indivíduos ou estratos inferiores em direção a outros superiores"[29]. Essa tensão, geradora dos processos e situações de ascensão, origina-se das condições dos estratos, da posição dos indivíduos e das condições da dinâmica social.

Já é possível testemunhar a problemática do esgotamento dos recursos hídricos e sua posse estratégica. Ou seja, as dificuldades para a obtenção de água, realidade concreta em São Paulo, devido à incúria do governo estadual, responsável pela área.

Recordando Marx e sua *Crítica ao Programa de Gotha* (2012), em que ele estabelece o seguinte problema já no século XIX: se a natureza for dissecada, expropriada de todos os seus recursos, o que ocorre é o esgotamento ecológico do planeta. Desse modo, muitas das coisas que aparecem como um discurso extremamente atual tem longa tradição histórica sedimentada. E a aparência "nova", a veste que se dá a ela, é porque a moda precisa reciclar continuamente seus repertórios, porque isso interessa tanto à indústria têxtil como a certos intelectuais que assentem a esse tipo de operação no campo das ideias, qual seja, mal se chegou a determinada ideia e enquanto sua compreensão ainda está se processando, ela necessita imediatamente ser substituída para se seguir a mesma lógica do processo mercantil. Ideias se vendem; e se não têm tanta "importância", sua passagem antecipada ao *demodé* as levarão ao fluxo incessante que irá superá-las.

No entanto, os problemas teimam em persistir. Pois aquilo que se apresenta como a resolução total da realidade, se desvanece e o real continua a demandar soluções. Assim, as intervenções do intelectual e do artista não deve se restringir apenas à retórica, mas, na medida do possível, incrementar um processo de transformação.

Quem se inquieta com a realidade brasileira[30] e como ela exibe de forma deprimente índices de descaso social, não precisa ficar constrangido e aceitar a farsa do pensamento "único": intolerante, homofóbico, promotor da exclusão e da indiferença.

A penetração do autor em outras épocas advém não de sua suposta *universalidade*, mas da manutenção com outras facetas dos problemas anteriormente identificados e combatidos como prementes de solução já em seu período, ou seja, a atualidade de um autor se manifesta não em virtude de méritos precognitivos, mas em razão das relações materiais na sociedade e

---

[29] (DICIONÁRIO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, 1987, p. 142.)

[30] Para a visão de uma alemã sobre a influência de Brecht no Brasil, ver (SARTINGEN, 1999).

seus jogos de força que impossibilitaram a transformação mais abrangente de fenômenos já delineados e estudados por Brecht. É manifesto que tal contemporaneidade não envaideceria o autor.

As questões colocadas por Brecht carecem, ainda, de respostas. Dizem: "O marxismo morreu." Mas aí há um equívoco: pois o marxismo nasce como análise do capitalismo, e seu objeto continua a exibir suas virtudes de produção com as deficiências congênitas de distribuição.

Como os arautos do neoliberalismo fazem questão de frisar a propaganda de que "fora do neoliberalismo não há salvação", que está muito vivo e forte, o capitalismo enquanto objeto de estudo está presente, o que implica que sua análise, o marxismo, permanece necessária.

Todavia esta permanência se dá num contexto de "falta de alternativa", como nos querem convencer os ideólogos que afirmam não existir outra condição de realidade histórica, uma vez que a própria história teve seu epílogo. Os discursos não podem mais ser amplos, mas restritos.

As ideias de mudança e transformação fazem parte do núcleo do pensamento de Brecht. Ora, por que ele vai pensar numa alteração se ela não se operou historicamente como se desejaria?

Hoje, a crise se repete. A revolução tecnológica, ou terceira revolução industrial, agrega desemprego[31] estrutural à falta de trabalho conjuntural, paradoxalmente de forma mais acentuada no Hemisfério Norte (2008 et al.).

Vivemos sob o arsenal financeiro que determina a sorte dos povos sem levar em conta fatores humanos, considerados excrescências e obstáculos à livre circulação do capital. A submissão de governos ao imperativo das mesas corretoras nos remete ao controle levado a efeito no período hitlerista às mais amplas dimensões da sociedade, como, por exemplo, os grupos midiáticos (rádios, jornais e TVs), que recortam os fatos e os apresentam de forma

---

[31] Recentemente (1994-2015 et al.), o PSDB (e seus replicadores midiáticos) um partido "social democrata" teve a desfaçatez de lançar em sua revista artigo no qual "relativiza" a questão do desemprego ("seria ele um mal?") escarnecendo da desgraça que flagela milhões de pessoas. Ver em (LESSA, 1999). Sobre o perfil deste segmento político, ver (MARX, 1978, p. 48). *"O caráter peculiar da socialdemocracia resume-se no fato de exigir instituições democrático-republicanas como meio não de acabar com dois extremos, capital e trabalho assalariado, mas de enfraquecer seu antagonismo e transformá-lo em harmonia."* Harmonia para o capital.

caricatural, produzindo manuais de propaganda e insuflando hordas fascistas e suas plataformas de ódio de classe, étnico, de gênero etc.

Estas são questões levadas às últimas consequências no teatro de Brecht. Não contemporizando com o poder, traz para o centro do palco a desmistificação da realidade e sua factível alteração. Irrompe contra certas tradições ilusionistas no campo da estética que, ou por cumplicidade ou por inadvertência, flertam com a domesticação das mentes e lhes retiram a seiva da contestação.

Eriça os nervos dos chefes de plantão com sua descompostura aos grandes senhores, os quais são remetidos para seu devido lugar: perdem a aura de timoneiros e anjos da humanidade para assumirem sua canalhice e canastrice por inteiro. Ridiculariza-os para deixar claro que aqueles não são seres intocáveis, sagrados. O horror praticado por eles é real, mas não eterno.

Observemos o período totalitário nazista e seus liames com a propaganda midiática do sistema de dominação atual. Hoje, à paisana, os *tubarões*[32] lançam seus obuses digitais pelo *ciberespaço* e deslocam em segundos somas colossais de riqueza por meio virtual. Exitosos, multiplicam fortunas sem ao menos produzir uma sola de sapato, mas descalçam progressivamente os pés e vidas calejadas, as quais são massacradas pela guerra, pela humilhação etc. Como podemos verificar na análise das peças, os artifícios utilizados pelo neoliberalismo no intuito de revogar direitos trabalhistas e outras conquistas sociais são inesgotáveis.

Assim, a intervenção política proposta por Brecht é fundamental em nossos dias para não ficarmos reféns e não nos submetermos a relações produzidas no cotidiano de uma sociedade acuada e presa do medo e do terror do despotismo emblemático da financeirização e suas arbitrariedades.

---

[32] Em uma parte de *Kalendergeschichten* (1948), edição de seus contos e poemas, Brecht conta as proezas e bondades próprias dos *tubarões*, bem como destaca a responsabilidade deles para o bom andamento da sociedade estruturada no fundo do mar; aos *peixinhos* cabem a obediência e a disciplina, seguindo as determinações sem pestanejar; se fossem pessoas, em questões artísticas, por exemplo, poderiam brincar nos "quadros dos dentes dos tubarões, pintados em cores deslumbrantes, e bocas e goelas pareceriam *playgrounds*, onde os *peixinhos* poderiam brincar e dar cambalhotas". Mas se os *peixinhos* fossem pessoas, deixariam de ser iguais, alguns seriam mais iguaizinhos do que os outros: para deleite dos *tubarões*, que passariam a ter "petiscos maiores para se deleitarem".

1.5 As disparidades entre miséria e riqueza

Autor global (sem aspas), Brecht repercute até hoje, podendo ser considerado, sem sombra de dúvidas, clássico. Por isso, o poeta alemão quer os saberes não enclausurados, trabalhando para que sejam socializados. Pois os conhecimentos devem servir para tornar mais confortável a existência[33], não para oprimi-la.

Nesse sentido, para falar também da situação alemã, Brecht recorre à incorporação de múltiplas nacionalidades (norte-americana, malaia, chinesa, francesa, alemã, inglesa, russa, caucasiana etc.) que abrangem boa parte do planeta; em suas peças a ação se dá igualmente em lugares díspares, com costumes e tradições remotos que não se coadunam, eriçando as contradições. As personagens não são estáticas, planas, opacas ou delgadas, mas prenhes de um rico contorno que as matiza; são nítidos os emaranhados de pontos de vista que se entrechocam dialeticamente; o motor é a contradição, integrando o que está disperso. Todavia, o alcance do tino do dramaturgo está em perceber os substratos comuns a essas sociedades que aparentemente não têm ponto de contato. Um dos ligamentos está, é claro, na questão econômica.

As formas pela quais os homens entretecem suas relações e como elas reverberam nas condições de reprodução da existência estão disseminadas no trabalho brechtiano, de modo a que se perceba a autoria humana das construções sociais, camuflada no discurso ideológico como produto da ação dos heróis ou dos deuses.

Com o fito de criar um novo estatuto para a arte, sua obra se constitui como um universo em expansão constante, agregando de imediato os conhecimentos científicos às suas produções — tanto os resultados da técnica: rádio, cinema etc., como as discussões conceituais, éticas, econômicas, políticas, encontrarão espaço de reflexão; não mais apenas para se deliciar com a contemplação, mas elevá-la à análise crítica que pode, levando-se a cabo um projeto de ação, reestruturar a realidade. Tem-se a *percepção prática* do que deve ser mudado. Em outras palavras, sua arte procura compreender a realidade e entender os meios de intervenção naquilo que se divisa como não mais digno de permanecer existindo: as injustiças, os imperialismos, os monumentos das desgraças humanas... Portanto, distanciando-se de uma postura ornamental ou parasitária, "despolitizante" e ideológica, defendida por muitos "pós-dramáticos", sua arte se desenvolve como intercessão junto à realidade; para isso,

---

[33] Galileu - *"Eu sustento que a única finalidade da ciência está em aliviar a canseira da existência humana."* (BRECHT, 1991b, p. 165).

se equipa de saberes interdisciplinares para desvelar os embustes nas malhas sociais. Arte e ciência dialogam e o processo é de descompartimentalização e universalização.

No campo das artes, a resistência precisa continuar denunciando a violência política e as chagas sociais. De novo, é a solidariedade social que é requisitada para imprimir um registro diferente dessa "fatalidade".

E no teatro contemporâneo, às vezes, tão particularista, se fala do homem de hoje? De qual homem?

Rememorando: *esperança, mudança e transformação* são ideias nucleares do pensamento de Bertolt Brecht. E a arte que traduzir o instante presente e lhe facultar um veio de expressão adequado às demandas das maiorias, certamente guardará parentesco e identidade com as ideias do poeta alemão.

1.6 Arte engajada

O totalitarismo[34], diferentemente do autoritarismo, conta com apoio popular, apesar de reprimir a população. Esta acaba consentindo em nome de "ideais redentores".

Consideraremos que, entre outros fatores históricos para o surgimento do fenômeno totalitário, como o caráter contrarrevolucionário de tais regimes de força, ou seja, o fito deles é deter as transformações construídas pelo movimento operário.

> *(...) o limite da crítica liberal aos fenômenos fascistas é o próprio sistema que os gera. (...) A insuficiência total da análise liberal do fascismo tem certamente neste limite sua explicação, e se ela pode se dar por satisfeita com sua 'explicação' a nível ideológico, em contrapartida, a nível científico ela só reforça a tese do vínculo causal com o sistema que a produz e que também é o responsável genético pelos fenômenos fascistas.* (CHASIN, 1977, p. 130)

Nesse ângulo, deve se dar maior atenção às análises que indicam que Hitler, *"negando as estatísticas e explorando as escórias da miséria sexual, conquista o poder"* pela adesão da grande massa de trabalhadores *apolíticos* (REICH, 1978, p. 176-179), os hoje famosos

---

[34] Para uma análise liberal do fenômeno, ver (ARENDT, 1989); para uma visão da antropologia política, consultar (MAFFESOLI, 1981); para uma visão teatral da anatomia de um ditador e do cotidiano de um regime totalitário, (BRECHT, 1992c; 2005b), respectivamente; ainda, a partir de uma perspectiva psicanalítica, (REICH, 1978).

"apartidários". Benito Mussolini, ditador fascista, percebera claramente a forma de instrumentalizar essa massa que se mostra muito receptiva à ideologia da reação política: "A existência de partidos fraciona a nação, e a política é o reino da divisão do povo."

Os princípios democráticos são rechaçados em nome dos *mais capacitados e mais fortes,* ou seja, da elite. No campo da direita política, movimentos reacionários se aliam a grupos conservadores e privilegiados — a oligarquia agrária, a grande indústria monopolista, os banqueiros etc.— que lhes oferecem medidas "protecionistas" contra o "comunismo": domesticação dos trabalhadores, revogação de salvaguardas sociais e trabalhistas (terceirização em *atividades fim*), para garantir a "ordem pública", ou seja, eliminar o "perigo vermelho", que agita os sindicatos e mentes "débeis". Seus quadros são formados principalmente pela aquiescência dos pequeno-burgueses, temerosos da "ameaça" de mobilidade social das classes populares.

A título de válvulas de escape para as vozes dissonantes, a grande mídia brasileira oferece ínfimo momento para se expressar, já que *todos têm o direito de fazê-lo com igualdade de condições.*

> *O teatro, com suas reproduções do convívio humano, tem de suscitar no público uma visão... tão difícil quanto fecunda. Tem de surpreender seu público, e chegar a isso por uma técnica que torne o que lhe é familiar em estranho.* (BRECHT, 1967, p. 201, nota 44)

Os proletários, vistos por outros autores como detalhes, ou simplesmente recusados por não serem eles e suas vidas *objetos artísticos,* encontram no trabalho de Brecht o devido destaque decorrente de sua importância histórica. Eles não entram pela porta dos fundos, mas ocupam o palco de maneira central, pois pertencem à classe social especialmente convidada. A visão social do artista traz para o teatro a luta de classes[35], ou seja, tudo o que faz uma classe social para defender seus interesses em relação a outras, e a tematiza em sua inteireza nua e crua.

Em nosso quintal, os Tuis (ideólogos dedicados à tarefa de "lamber saliva") estão ativos e cada vez mais graduados. Fazem discursos e são chamados de *excelências.* De outro lado, a população mergulhada na premência de conseguir a subsistência mais ordinária é acusada de usufruir "bolsas vagabundagem", desfrutar "mais médicos cubanos", "ameaça comunista" e o repertório da retórica indigente produtora em escala industrial-digital de analfabetos políticos.

---

[35] Para um *abc* da questão, ver (HARNECKER; URIBE, 1980, n. 3 e 4).

No capitalismo, como bem frisa Hélio Pellegrino, "*a intensidade da repressão existe não apenas em função das exigências do processo civilizatório, mas da injustiça social, que é preciso garantir — e manter — pela força*". (PELLEGRINO, 1987, p. 200)

Caso se permaneça míope para o problema da luta de classes, e da sobrerrepressão intrínseca nestas sociedades desiguais, continuaremos a assistir à violência exacerbada pelas disparidades. Quando estas são reduzidas ocorre o contrário:

> *Numa sociedade sem classes, dispensada da violência repressiva necessária à manutenção da injustiça, haverá mínima renúncia pulsional. (...) Sociopatia e delinquência são faces de uma só moeda.* (Ibidem, 1987, p. 203)

O clamor de mudança é sempre atual na sociedade brasileira. Do contrário, seremos constantemente vítimas da história dos vencedores e de seus discursos[36]. A alteração de registro no trabalho acadêmico (como, por exemplo, da prosa para o poema, para a poesia etc.) encontra resistência em decorrência da separação em esferas compartimentalizadas de competência no processo de produção intelectual. Esta concepção é alicerçada em ideais burgueses que também separam as forças produtivas — a material e a espiritual —, com o fito de enfraquecê-las em sua vitalidade política socialista.

No entanto, se abastecêssemos um aparelho produtivo sem modificá-lo, incorreríamos no erro, apontado por Brecht, de apenas reproduzir o aparelho produtivo da inteligência, e não sermos autores produtores que, no caso, se propõem a "refuncionalizar" o texto acadêmico e deixar de ser escritores "rotineiros" (BENJAMIN, 1987, p. 120-136).

---

[36] E embustes, como, por exemplo, a ideologia da "globalização"; o discurso udenista do "mar de lama" repetido *ad nauseaum*.

2 As mulheres de Bertolt Brecht

2.1 Sociedades pré-capitalistas se importavam com o didatismo na arte

> *Não acredito na separação entre arte e educação.*
> (BRECHT, apud EWEN, 1991, p. 448)

Ao se referir à proposição "educar os educadores", de que trata a terceira *Tese sobre Feuerbach* (MARX, 1978, p. 51), Fredric Jameson realça o interesse de Brecht pelo pedagógico como conexo ou reverso do tema da mudança.

> *Correr à frente da mudança, alcançá-la, adotando suas tendências de forma a começar a atrair seus vetores em sua própria direção — essa é a pedagogia brechtiana, (...) dimensão do trabalho (...) das realidades distintas de incorporação e narração de histórias.* (JAMESON, 2013, p. 49)

A insistência de Brecht na questão pedagógica não é marginal em sua produção. Desconsiderar o peso que o trabalho didático desempenha, podendo desobnubilar consciências, é ignorar os meandros básicos do conhecimento. E esquecer que a memória é um dos antídotos contra a barbárie, não a pusilanimidade.

Ademais, o outro lado da trincheira não fica inerte e empreende esforço sistemático entabulado para cooptar incautos. Por exemplo, no Brasil impera a concentração dos meios de comunicação nas mãos de poucas famílias oligárquicas. Não há notícia de que os senhores da mídia planejem renunciar ou prescindir desse aparato para inculcar suas receitas conservadoras e reacionárias.

Não há vácuo em política. Aqueles que minimizam ou rejeitam essa regra, em geral, ficam à mercê dos que guiam seus passos: sejam como alienados e/ou ingênuos úteis.

> *Voltei a ele* (MARX) *não tanto por suas respostas, mas por suas perguntas. O que de mais valioso ele nos tem a oferecer, hoje, não é um caminho que permita sair das contradições da vida moderna, e sim um caminho mais seguro e mais profundo que nos coloque exatamente no cerne dessas contradições. Ele sabia que o caminho para além das contradições teria de ser procurado através da modernidade, não fora dela.* (BERMAN, 1986, p. 125)

Brecht não contemporiza com a opressão e tem respeitável capacidade prospectiva, ou seja, sua sensibilidade em reconhecer, por meio de delineamentos iniciais de fenômenos histórico-sócio-político-culturais, os desdobramentos subsequentes. E como suas peças são "experimentos sociológicos" (laboratório para a análise crítica dos processos sociais), devem

ser adaptadas como instrumentos de análise a novas conjunturas e constantemente passar por revisão autocrítica.

Em nosso contexto, seu trabalho e suas ideias nos municiam para enfrentarmos preconceitos e desafios cristalizados e que parecem obra do acaso ou da natureza, quando são decorrentes de fenômenos histórico-sociais.

Brecht continua atual e útil: quando a palavra de ordem era outra e muito mais agora.

Como a retórica do mercado pós-guerra fria é mais anticomunista do que na época de Brecht em todos os setores (JAMESON, 2013, p. 13), as resistências precisam ser ainda mais eficientes contra a avalanche ideológica ampliada pelos decibéis dos aparatos midiáticos e seus replicadores.

"Nenhuma das grandes civilizações pré-capitalistas clássicas jamais duvidou que sua arte tivesse alguma vocação didática fundamental" (Ibidem, p. 16). E um dos traços marcantes da modernidade de Brecht é compreender este vínculo e, superando esses modos pré-capitalistas de produção, livrar-se de antiquarismos e dialogar de forma dialética com a contemporaneidade e desmistificar as prestidigitações mais engenhosas e sofisticadas.

Implícita na ideia de impossibilidade de mudança e de alteração do quadro histórico, a capitulação também segue modismos consoantes com o objetivo de petrificar as relações materiais e enunciar algo de parentesco com o "discurso do rico", propondo o pacto e legitimando a desigualdade:

> *'Unamo-nos', disse-lhes, 'para defender os fracos da opressão, conter os ambiciosos e assegurar a cada um a posse daquilo que lhe pertence; instituamos regulamentos de justiça e de paz, aos quais todos sejam obrigados a conformar-se, que não abram exceção para ninguém e que, submetendo igualmente a deveres mútuos o poderoso e o fraco, reparem de certo modo os caprichos da fortuna. Em uma palavra, em lugar de voltar nossas palavras contra nós mesmos, reunamo-nos num poder supremo que nos governe segundo sábias leis, que protejam e defendam todos os membros da associação, expulsem os inimigos comuns e nos mantenham em concórdia eterna'.* (ROUSSEAU, 1978, p. 269)

"Contemporaneamente", entoando a mesma cantilena, Hans-Thies Lehmann (2009) questiona se efetivamente o teatro épico teria de algum modo convencido alguém mais além dos convertidos. Do mesmo modo, poderíamos indagá-lo: 1) sobre as razões de setores

conservadores continuarem com a apologia de suas posições se apenas a plateia cativa daria atenção ao discurso; 2) sobre os desdobramentos paralisantes embutidos nessas assertivas.

Antes os veículos preferenciais para disseminar ideias eram o jornal e o rádio; com a mudança de registro tecnológico, transitou-se para a televisão; e hoje, num espaço bem mais curto de tempo, migra-se velozmente para a internet. Seria falta de alicerce na realidade imaginar que a inércia faria um papel renunciado pelas classes sociais em luta. Ou excesso de astúcia: a velha propaganda de guerra para manter inertes os inimigos enquanto as tropas avançam sem aviso.

2.2 A preparação pedagógica da arte

Bertolt Brecht é reputado por muitos como o maior dramaturgo do século XX. Em que pesem eventuais discordâncias, certamente ele marcou seu lugar na história do teatro por sua relevância e capacidade de dialogar de forma interdisciplinar com inúmeras áreas de conhecimento com o fito de robustecer seu trabalho de fundamentos que o alicerçam concretamente.

Em virtude de sua obra possuir grande contundência em diversas dimensões da existência, em razão da abordagem totalizante, é comum encontrarmos — entre aqueles que discordam de seus enfoques e linhas de intervenção sobre a realidade histórico-social — a tentativa mais ou menos sorrateira de desconteudizá-lo e transferi-lo para outras correntes de pensamento e atuação absolutamente distintas das propugnadas por Brecht.

Falácias lógicas e indução psicológica não deveriam receber acolhidas calorosas nos meios acadêmicos. Intelectuais são profissionais do pensamento, e, por dever de ofício, não podem se deixar conduzir pela torrente argumentativa prenhe de inconsistências.

Afirmações sobre política não costumam ser "neutras", mesmo aquelas autointituladas "apolíticas", formuladas por habilidosos detentores de programas políticos cuja indumentária imediata não remete diretamente para o foco principal. Este é alcançado sub-repticiamente, com subterfúgios visíveis pelo observador arguto. Indicarei sumariamente alguns exemplos com as mediações e a exposição de contrastes/dissonâncias entre eles, discernindo as disparidades de posições teórico-político-estéticas.

Atribuir um caráter "datado" ao teatro brechtiano é uma das modalidades mais empregadas pelo arsenal ideológico de seus opositores. Como essa tática é facilmente desnudada, seus promotores reincidem em seus objetivos com um movimento diversionista de anexação, buscando aproximá-lo dos processos de criação e de figuração pós-moderna (LEHMANN, 2009; Pollesch e outros "brechtianos" contemporâneos na Alemanha). Embora nosso escopo seja o contexto brasileiro, não ignoramos essas circunstâncias, pois reconhecemos que a amálgama pós-moderna, assim como as fragmentações e desconstruções parecem expandir-se, tornando-se a nova forma dominante de leitura do trabalho de Brecht.

Entretanto, no Brasil, de maneira muito mais ampla, nos vemos diante de um padrão de leitura do trabalho de Brecht que o enxerga como "datado" / "inencenável", todavia sem explicitar tais censuras objetivamente. Este padrão dominante parece celeremente procurar acertar os ponteiros, cedendo à adoção de formas culturais sem se dar conta (ou sem se preocupar) de que não representam abstrações do processo a que se referem (SCHWARZ, 1992, p. 120). Encampam-se sem mediações ideias "fora do lugar" propugnadas sem apropriação crítica pelos seguidores daqui do protótipo externo, cujas ideologias que as produziram refletem conjunturas sociais dos contextos das matrizes originais bem diferentes das encontradas cá nos trópicos (Op. cit., p. 116-117).

Há abordagens que tentam enaltecer a *Teoria*, podendo ser encontradas em *Brecht pós-moderno*. Neste, Elizabeth Wright (1989) observa com propriedade que o *distanciamento* brechtiano (instrumento para mudar a realidade e não o objeto) difere do dos formalistas russos, para os quais tal dispositivo abre as portas da percepção às possibilidades do objeto. Acerta, ainda, ao perceber que o autor alemão escancara as relações de produção, ofertando ao espectador o exame do processo de produção (WRIGHT, 1989, p. 24-48).

Todavia, tenta contrabandear Brecht para o pós-modernismo ao aproximar a noção de "experimentação" de Lyotard ao experimental "teatro da era científica" e às primeiras peças do jovem Brecht, especialmente *Baal* e *Selva...* (1996; 1991c) A preferência de Brecht em provar a constituição do sujeito em sua interseção às forças sociais (históricas) e psicológicas leva a autora inglesa a realçar o modo performativo do jovem dramaturgo em oposição ao denotativo das peças maduras.

Argumentando que na primeira fase de Brecht a teatralização da experiência solapa a referência; que as contradições exteriores do trabalho deliberadamente inacabado estão

presentes; que a convulsão e a percepção descontínua da realidade presidem os movimentos das personagens; que o questionamento das identidades é incessante, sendo o fim a tentativa de articular novos significados (WRIGHT, op. cit., p. 90-112), Elizabeth cai na cilada criada pelo falso argumento pós-modernista que acredita ter inventado algo cuja existência é anterior ao advento de seus supostos autointitulados criadores (ANDERSON, 1999, p. 95). Ou seja, fenômenos internos ao modernismo são apropriados para anexar seus autores a correntes forâneas que bebem em suas fontes.

Com o mesmo intento e procedimentos peculiares, Hans-Thies Lehmann procura (tentativa de "descaracterização") retirar da obra de Brecht aquilo que a caracteriza, descartando o âmago das teses centrais e, recurso contínuo, enxertando elementos para constituir a ficção por ele denominada de "outro Brecht", irreconhecível pelos estudiosos do dramaturgo alemão.

> *Os raciocínios que fundamentam as análises do teatro épico são invariavelmente validados por meio da relativização: o épico é examinado com base em expedientes que atenuam a sua contundência e efetividade políticas ou historicizantes* (Lehmann, 2009, p. 227). *Lehmann procura imputar ao nome de Brecht um caráter de chancela que se sobrepõe aos próprios textos de sua dramaturgia.* (BETTI, 2010, p. 5)

Perspectivas épicas e políticas de teatro seriam carentes de efetividade, o conteúdo político deveria ser suprimido e ceder espaço para a denominada escritura *pós-dramática*, enviesadamente apresentada como mais eficiente do que o épico na representação do político.

Ademais, sua "estética do risco" embute o cálculo de esvaziamento e descarte de conceitos centrais, como o *"gestus"*, bem como a rejeição das posições marxistas de Brecht, tidas como "datadas", e a adoção de repetidas investidas canibalizadoras do épico[37] — paralelamente ao enxerto de material e categorias antípodas —, traficando para o moinho de sua seara pós-dramática o "outro Brecht" (francamente distinto), cuja conveniência serviria de instrumento para o jogral da eficácia do pós-dramático no trato da representação de questões políticas.

> *(...) os elementos políticos e historicizantes do teatro épico serão sistematicamente atenuados e descaracterizados, e a descontinuidade e a desconstrução do molde pós-dramático serão valorizadas como expedientes considerados fecundos para a representação do mundo contemporâneo em todas as suas instâncias, inclusive a política.* (BETTI, 2010, p. 4)

---

[37] Lehmann não estaria operando em relação à obra de Brecht como os orientalistas em referência ao Oriente? A propósito, consultar (SAID, 1996, p. 94-95).

Entre outras incompreensões do trabalho de Brecht, Lehmann rejeita a preparação pedagógica da arte (LEHMANN, 2009, p. 104), com sua "estética do risco" (ou será "estética do conformismo"?). Basta dedicar um pouco mais de atenção, como o faz Jameson (2013, p. 137), para se dar conta de que a pedagogia não é um detalhe ou um ponto fora da curva, mas elemento central para Brecht: *"A posição privilegiada da pedagogia como forma e como conteúdo é então reconfirmada pelas insistentes figuras do professor ou do sábio em toda a sua obra"*.

Ou perceber que "essa dimensão pedagógica revela-se praticamente coextensiva a toda a dramaturgia brechtiana, sempre empenhada na crítica, em ensinar o homem a ver o mundo em que vive" (BORNHEIM, 1992, p. 183).

O contexto histórico da produção do trabalho de Brecht exigia compreender a crise social e política na Alemanha. *"Foi da crise, e da necessidade de lidar com ela, que se formavam as* Lehrstücke, *ou peças didáticas, de Brecht"*, cuja função era *"fazer de seus participantes seres ativos e reflexivos a um só tempo"* (EWEN, 1991, p. 218-220).

Os meios de produção não estão sob o controle dos trabalhadores. Truísmo que é necessário repetir para desavisados. Na sociedade brasileira, os meios de comunicação são instrumentos de poder que desfrutam de desregulação e seus proprietários têm ojeriza as mais tímidas *leis de meios*[38], comuns em diversos países.

Daí a preeminência do elucidar. Roberto Schwarz já observara, a respeito de *Santa Joana...*, que *"a combinação inesperada de brutalismo e gosto de explicar é um achado de*

---

[38] Leis de meios de comunicação são utilizadas em diversos países do mundo (Estados Unidos, França, Canadá, Austrália, Espanha, Reino Unido, dentre outros) para democratizar o acesso às informações de maneira plural, evitando o monopólio/oligopólio e a decorrente "concentração da mídia". Em função de interesses político-financeiros gigantescos, os detentores dessas plataformas utilizam retórica padronizada e acusam as iniciativas que rompem com o controle de seus conglomerados de "autoritárias" e de "ferirem a liberdade de expressão" (ou seja, a "liberdade de impressão" desses grupos midiáticos). As leis de meios são um conjunto de regras que visam disciplinar os serviços de comunicações audiovisuais no âmbito territorial de cada país e o "desenvolvimento de mecanismos destinados à promoção, desconcentração e fomento da competição com objetivos de baratear, democratizar e universalizar o aproveitamento de novas tecnologias de informação e a comunicação".
LEI DE MEIOS de comunicação. Disponível em: <http://afsca.gob.ar/ley-de-servicios-de-comunicacion-audiovisual-26-522/>. Acesso em: 25 ago. 2010.
Em 29/10/2013, a Suprema Corte da Argentina declarou a constitucionalidade de quatro artigos da "Ley de Medios" que eram contestados pelo Grupo Clarín, convergente das Organizações Globo no Brasil. Para consultas sobre a Lei Argentina, o Relatório Leveson (práticas criminosas do tabloide inglês *News of the World*) e o Relatório do HLG da Comissão Europeia (pluralismo e liberdade da mídia na Europa), consultar (LIMA (Org.) 2014).

Brecht e formaliza um aspecto real da posição de esquerda" (SCHWARZ, 1982, p. 5). Portanto,

> *(...) o paradoxo que resulta da virada inicial — ensinar já é o ensinamento — se inverte com a substituição das partes não ensináveis do ensino pela atividade identificada e especializada enquanto tal. Esta é, sem dúvida, uma forma de extrair pedagogia de tudo, sobretudo da não pedagogia; mas é também uma maneira de destituir a pedagogia oficial de sua respeitabilidade e de minar a instituição comparando-a consigo própria, preservando o tempo todo a verdade do processo.* (JAMESON, 2013, p. 138)

Piscator adverte para o fato de que o 'drama político', para atender suas finalidades pedagógicas, tem de tomar como ponto de partida o documento:

> *O drama político, se quiser completar sua finalidade pedagógica, tem de tomar como ponto de partida o documento e não o* indivíduo. *Tem que entrar em uma relação o mais sachlich* [objetivamente] *possível com suas personagens para ser objetivo, não no sentido de tender à neutralidade, mas no sentido da concepção materialista da história.* (PISCATOR, 1976, p. 286)

O estratagema empreendido por Lehmann é arriscado, pois, quando direcionados a seu idealizador, observamos defesas desguarnecidas e o desabamento de suas formulações.

> *Se como afirma Lehmann é o princípio da desmontagem* (Op. cit., p. 395) *que configura o aspecto efetivamente político no teatro brechtiano, é importante lembrar que as reflexões analíticas desenvolvidas em seu livro, 'Escritura Política no Texto Teatral', também poderão ser submetidas a ele no interesse de um debate reflexivo e instigante.* (BETTI, 2010, p. 8-9)

2.3 Ideologias conservadoras tentam datar / descartar /descaracterizar obra de Brecht.

> *Não é preciso muita imaginação para supor que faz parte dos fatores históricos de sua gênese o fato de que a burguesia, em vez de se impor contra a aristocracia, tem agora, por sua parte, de defender a pele contra uma classe ascendente, contra os trabalhadores; ao mesmo tempo, a peça do primeiro Hauptmann e a obra dramática inteira de Brecht sugerem a conclusão de que, pela inserção de elementos econômicos e pelo deslocamento do acontecimento dramático da esfera da ação dramática efetuada por personagens individuais para a esfera do processo social supra-individual, que sobre o palco não pode ser individualizado, senão que precisa ser representado como processo social, ocorre uma modificação formal, uma guinada para o teatro épico.* (SZONDI, 2004, p. 62)

O Conservatório da Orquestra Conservadora compõe diferentes formas/categorias de supressão ideológica.

Procuramos demonstrar (item 2.2) a importância da preparação pedagógica da arte para Brecht, bem como queremos questionar a censura ideológica da "datação" (e seus parentes) e suas posturas que apresentam a inviabilidade da luta política diante da força descomunal assumida pelo capital financeiro. Entendemos que a capitulação de alguns setores de "esquerda" a essas ideologias de posturas entorpecedoras do combate, evidenciam, contraditoriamente, a utilidade/atualidade do trabalho brechtiano numa época ainda mais anticomunista do que a enfrentada originalmente pelo maior dramaturgo do século XX, e que, a cada dia, sem pejo, radicaliza expressões fascistas.

Períodos históricos são superados, mas as classes sociais continuam suas lutas. Algumas classes são transformadas e/ou suprimidas no decorrer da História. Os antagonismos sobre a divisão da riqueza são exacerbados ou arrefecidos. Em todos os casos, as classes dominantes procuram impedir a ascensão dos trabalhadores lançando mão de diversas estratégias.

No plano cultural, arregimenta seus ideólogos para produzir um discurso sobre o quadro social que elide a realidade e cria simulacros interpretativos sistematicamente reiterados pelos meios monopolizados de informação.

O projeto gentil e caudalosamente abrigado em livros, filmes, peças etc. tem por objetivo trazer para o primeiro plano a visão dominante como tradução da *verdade*. A encomenda pressupõe desmoralizar *a priori*. Quer dizer, antes mesmo de combates, provocar a rendição de setores populares submetidos a frequentes pelejas assimétricas.

Pela lógica cultural do capitalismo tardio, conceitos como engajamento, dialética e luta de classes, por exemplo, são suprimidos e/ou ridicularizados como "obsoletos" e "sem sentido". Autores que tratam de processos sociohistóricos a partir do ponto de vista marxista são tachados de "ultrapassados", "datados", "fora de época".

> MIMESE. V. METÉXIS (ABBAGNANO, 1999, p. 671)
>
> METÉXIS (gr. μέθεξις). *Participação. Essa palavra foi usada por Platão para indicar um dos modos possíveis de relação entre as coisas sensíveis e as ideias (Parmenides, 132 d). Os outros modos em que Platão concebeu essa mesma relação são:* mimese *ou imitação* (Respublica, 597 a; Timaeus, 50 c) *e presença da ideia nas coisas* (Phaedo, 100 d). (ABBAGNANO, 1999, p. 668)

As ilusões da "presença" já enredaram muitos seguidores do irracionalismo. No entanto, o que podemos fazer ao nos defrontarmos com afirmações como as seguintes?

> *Não há nada para debater. O que é realizado e falado tem o caráter de um rito inelutável, concertado, executado quase que cerimonialmente repetidas vezes.* (LEHMANN, 2007, p. 124)

Peremptória, a recusa ao debate (ou sua impossibilidade) é sintomática de assertivas que não concedem ao interlocutor espaço do contraditório, porque inscrito em registro e códigos distintos da racionalidade. O rito é

> *Técnica mágica ou religiosa que visa a obter sobre as forças naturais um controle que as técnicas racionais não podem oferecer, ou a obter a manutenção ou conservação de alguma garantia de salvação em relação a essas forças. O conceito de R. como 'prática relativa às coisas sagradas' foi esclarecido por Durkheim* (Formes elementaires de la vie religieuse, 1912, passim) (cf. T. PARSONS, The Structure of Social Action, 2 ed., 1949, p. 420 ss., 673 ss., etc.; cf. RELIGIÃO). (ABBAGNANO, 1999, p. 859)

A despeito das negativas de algumas das fileiras de seus simpatizantes, Lehmann não se incomoda em admitir que os passageiros de seu trem pós-dramático incluem os pós-modernos:

> *Teatro pós-dramático supõe a presença, a readmissão e a continuidade das velhas estéticas, incluindo aquelas que já tinham dispensado a ideia dramática no plano do texto ou do teatro.* (LEHMANN, 2007, p. 34)

Não podemos reclamar de falta de alertas. Nas amplas acomodações dessa lo(u)comotiva, energizada por investimentos generosos e "desinteressados" da indústria editorial, há letreiros com regulamentos explícitos e normativos. Porém, a verbosidade desnorteadora denuncia a frequência modulada pela imprecisão e a repulsa pela lógica e, ao mesmo tempo, o assentimento às soçobrantes tergiversações.

> *Em sentido estrito, aqui nada se transmite ou reproduz, pois não há nada que possa ser transmitido ou reproduzido. A visão vidente acompanha o surgimento do visto e do vidente que está em jogo no acontecimento da visão, do tornar-se visível, e do fazer-se visível.* (LEHMANN, 2007, p. 161-162)

As assombrações dos palcos "povoados de espíritos" e a apologia da "teologia da morte" não são consenso entre artistas e tampouco entre críticos. Mas a proliferação de conjecturadas "entidades invisíveis" é indicial de pressupostos que compartilham insistentemente as insuficiências humanas, superlativizando-as no cadinho da impotência a que estaríamos confinados pelo "destino" mitológico.

> (...) *o palco conserva algo de Hades: nele perambulam espíritos. O corpo do teatro é sempre da morte.* (LEHMANN, 2007, p. 331)

Os homens têm fragilidades, limites e constrangimentos numerosos em sua trajetória pela materialidade das condições históricas determinadas a que estão sujeitos. A cada período, a complexidade é coetânea às condições concretas de viabilizar respostas condizentes, pois o ser humano se propõe, em geral, desafios que possam ser encarados e superados. Quando ouvimos frases como "o ponto de vista dos deuses tem prevalecido na História humana", de imediato notamos a gênese e constituição do DNA dessas figuras "celestes", prenhes de criatividade e, muitas vezes, alienadas de suas criaturas imaginárias. Pois essas divindades são "humanas. Demasiado humanas".

> *O que a tragédia antiga já tornava possível era o pensamento de que era preciso que à vida humana fosse inerente algo como uma coerência inacessível ao saber dos próprios homens, uma configuração, um contexto, representável, visível apenas a partir de um ponto de vista que os homens não podem assumir: o ponto de vista dos deuses.* (LEHMANN, 2007, p. 401)

Podemos lembrar o aspecto empírico-factual representado pela hegemonia editorial do pós-dramático em "pragas" brasileiras (bibliografias de editais de ingresso de pós-graduação em Artes Cênicas[39]; quais os critérios de concessão de bolsas de estudos diante dessa configuração?; bibliografias de cursos e "concursos" com monopólio da linha pós-dramática, sem a "presença" do contraditório; perfil de artigos recepcionados por revistas especializadas[40] etc.) e as implicações advindas da virtual interdição do debate a outras vertentes estético-políticas não resguardadas pela couraça de blindagem propiciada pelas fortificações erigidas pelos interesses político-editoriais que alicerçam a empreitada, secundados pelos adeptos dessas correntes.

---

[39] Observação: Aqui são oferecidos dois exemplos, entre outros.

A) EDITAL DE SELEÇÃO para o mestrado em Artes Cênicas para ingresso em 2016. Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Disponível em: <http://ppgac.ufop.br/images/arquivos/2015.2/Edital_Sele%C3%A7%C3%A3o_PPGAC_2016.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2015.

B) EDITAL DE SELEÇÃO para o Curso de Mestrado N. 217/2015. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Escola de Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. Disponível em: <http://www.eco.ufrj.br/ppgac/download/ingresso/Edital%20Mestrado%20em%20Artes%20da%20Cena%202015.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2015.

[40] ÍNDICE DOS ARTIGOS da Revista Brasileira de Estudos da Presença – UFRGS. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/issue/current/showToc>. Acesso em: 28 ago. 2015.

> *Um dos perigos inerentes ao emprego de qualquer termo da crítica é a apropriação deste por estudiosos, artistas e – uma tendência crescente hoje – vários interesses comerciais, dentre eles editores, produtores e publicitários, com a consequência de que, quanto mais popular se torna o termo, mais difícil se torna detectar um padrão em meio a seus diversos usos.* (CARLSON, 2015, p. 583)

O tempo tende a desgastar modismos, seus repertórios e figurinos artificialmente catapultados para o centro das discussões. Exames demonstram problemas, contradições insanáveis e uma miríade de inconsistências.

> *É provável que nenhum outro termo da crítica desde teatro do absurdo tenha-se mostrado tão atraente para os teóricos de teatro quanto teatro pós-dramático, (...) é um preço caro que se paga por sua popularidade, a ponto de qualquer coisa parecida com uma definição consistente e coerente do termo ter-se tornado praticamente impossível.* (CARLSON, 2015, p. 578)

As supostas novidades brandidas pelos pós-modernos/pós-dramáticos parecem encontrar-se de cabelos brancos. Se não, vejamos. A separação entre drama (referência ao texto literário e sua história) e teatro (realização desse texto no palco), fundamental para o denominado pós-dramático, remonta a Craig (1911), bem como:

> *boa parte do teatro experimental dos anos 1960 e 1970 já era pós-dramática trinta anos antes mesmo de o termo ser cunhado, partidária de uma rejeição generalizada de textos dramáticos tradicionais e de estruturas narrativas e literárias convencionais em prol do visual e do performativo. (...) A partir da década de 1960, os teatros colaborativos baseados em grupos e os coordenados por diretores que podem ser caracterizados como pós-dramáticos passaram a demonstrar extremo interesse em uma abordagem específica de produção que parece estar diametralmente oposta a um dos princípios básicos do pós-dramático, isto é, o foco no corpo performativo, mas não mimético. (...) Nos Estados Unidos, o principal pioneiro na forma de teatro que atualmente seria chamada de pós-dramática foi certamente o Wooster Group nos anos 1960, o qual desafiou a mimese, a representação e a textualidade tradicionais em prol da experiência física direta.* (CARLSON, 2015, p. 581-582)

Reivindicar ineditismos, elaborações originais e a "invenção da roda" não é prudente, além de pouco recomendável.

> *A abordagem desconstrutiva de uma série de teóricos modernos encorajou a utilização de outras mídias como estratégia de subversão de textos clássicos. Essa ideia não é nada nova, é claro. Imediatamente, vem à mente a utilização de filmes e projeções por diretores como Piscator e Brecht para cumprir uma meta semelhante, subvertendo, assim, pressupostos políticos ao invés de estéticos ou narrativos.* (CARLSON, 2015, p. 583)

O espaço de representação e o do público, bem como as múltiplas formas como se dá essa relação, com intersecções e distâncias variadas, são continuamente questionados na prática teatral, não se constituindo como algo incomum.

> *Se a obra* [Roman Tragedies, dirigida por van Hove] *pode ser chamada de pós-dramática, como geralmente acontece, não é nem porque abandona a mimese ou a fidelidade ao texto literário, como sugere Lehmann, mas porque desafia a relação espacial entre performance e público que, por muito tempo, foi aceita na tradição do teatro dramático. (...) Até onde sei, nos Estados Unidos, os públicos, críticos e estudiosos nunca se referiram a essa produção como pós-dramática. Quase de forma universal, o termo usado era imersivo, que (...) chegou à academia a partir do mundo da tecnologia computacional, em que, por muito tempo, descreveu a visível imersão de um sujeito em um mundo digital virtual.* (CARLSON, 2015, p. 586-587)

A ansiedade em diferenciar-se de outras formas, julgando suplantá-las, necessita arranjos e malabarismos cuja coreografia resvala em vicissitudes.

> *Tire a mimese e um texto narrativo e tudo o que resta para impedir que o teatro pós-dramático se desfaça e vire a matéria-prima da vida cotidiana é o fato de que ele é apresentado ao público em um paradigma teatral ou performativo.* (CARLSON, 2015, p. 589)

Ademais, notemos a preocupação do Rimini Protokoll, formado em 1999 na Alemanha — e dedicado à criação de obras baseadas em materiais não dramáticos provenientes do mundo real que o cerca (Malzacher; Dreyesse, 2008) — com o processo "elaboradíssimo" de seleção de elenco de "não atores", denotando camadas sucessivas cujo efeito da utilização de "histórias e experiências reais da vida" não implicam "habilidade virtuosística", como sugere Lehmann, mas "a mera apresentação de um corpo vivo".

> *No século XXI, as performances que utilizavam materiais não miméticos tornaram-se uma porção significativa da vanguarda em diversos países, mas talvez principalmente na Alemanha. Talvez o grupo mais conhecido seja o Rimini Protokoll, formado em 1999. Com exceção de suas fontes presas às convenções, o grupo é conhecido, sobretudo, por colocar no palco não atores, mas pessoas de fora da cena teatral encontradas por meio de vários – e, muitas vezes, elaboradíssimos – processos de seleção de elenco. A apresentação dessas figuras sofreu enormes mudanças ao longo do trabalho do grupo, mas ela é invariavelmente não mimética e – quase sempre — faz uso, em larga escala, de histórias e experiências reais da vida dos performers ao invés de qualquer texto pré-existente externo. Aqui, a performance quase nunca implica habilidade virtuosística — como geralmente se sugere quando Lehmann fala do lado físico do pós-dramático —, mas, ao contrário, implica a mera apresentação de um corpo vivo. O verdadeiro inimigo do pós-dramático é o mimético.* (CARLSON, 2015, p. 591)

Criar inimigos é uma forma de produzir unidade entre adeptos e, não menos importante, fundar proteção contra sinais de perigo que possam esvaziar prematuramente as prateleiras dos instrumentos de que se lançam mão para debelar incursões à cidadela ameaçada. Entretanto, como defender um regimento com armas desprovidas de eficácia? Afinal, o que é o teatro quando (e se) ele desaparece?

> *Não é mais suficiente, penso, dizer que o inimigo do pós-dramático é a representação. O verdadeiro inimigo é a estabilidade do mimético. O pós-dramático, na verdade, não é nem mimético nem não mimético. É o não mimético rotulado como mimético. Retire o rótulo e não só a mimese desaparece, mas também o teatro em si, e o que resta é a vida.* (CARLSON, 2015, p. 593)

O *nonsense* fica por conta da "teoria" que embasaria pós-dramáticos/pós-modernos. Tentam vilipendiar a dialética com essas posições, e, sem intervalo, proclamam não ter, eles próprios, preocupação por produzir qualquer sentido "porque não há sentido a produzir (...). Em sentido estrito, aqui nada se transmite ou reproduz, pois não há nada que possa ser transmitido e reproduzido" (LEHMANN, 2007, p. 161). Figurinos metafísicos numerosos não conseguem "(re)vestir" nem criar consistência para produzir, de fato, teoria. Procuram cunhar expressões "chocantes": "Tornar a realidade impossível por meio do teatro." E o máximo que alcançam é *tornar impossível ir ao teatro* com sua "poética da morte" (Ibidem, p. 77-78) em busca da "remitização da vida". "Presença", "processos", "política da percepção simultânea e multifocal" (Ibid., p. 17). "Constelação de elementos" (Ibid., p. 30) reunidos para ser "autênticos testemunhos da época". Ou reflexo *mimético* da ideologia? Certificadora de Autenticidade Lehmann & Cia. "A matriz geradora é o jogo", "não precisa ser plausível de imediato" (Ibid., p. 39). Autocomiseração? "A autoridade de Brecht ofusca tudo a sua volta, carrega autênticos bloqueios de percepção e um consentimento apressado em torno daquilo que entendemos por teatro moderno. Barthes entorpecido pela perfeição do teatro de Brecht que acarretava uma peculiar cegueira" (Ibid., p. 46). A apropriação da fala de Brecht contra os efeitos narcotizantes do teatro culinário é direcionada contra o próprio Brecht, por Lehmann, agora autoentronizado como *oftalmologista teatral, da estética* etc. Não satisfeito, o arauto da "nova arte de assistir" decreta ser Brecht "autoritário" (Ibid., p. 51). O "novo não é dominado pela representação e sim pelo sentido de intensidade, próximo de um teatro energético (Lyotard), sem ação" (Ibid., p. 129). Linguagem publicitária? "Movimento sem ação." (Ibid.) Guerra fria teatral? "O teatro veio antes do texto." Assim como do avião e dos computadores. Qual a razão da textofobia? "O teatro pós-dramático é fragmentado, tem estímulos isolados e é performático..." E daí? "Teatro... quase nenhuma... ação" (Ibid., p. 56). Pode haver ensaio /

preparo? Duplicação da realidade criada no ensaio? "A abstração é inerente ao drama" (Ibid., p. 62). "Não ao reinado do texto. Sim ao reinado do diretor" (Ibid., p. 84). Humanismo "apolítico" (Ibid., p. 85). Advogar a "falta de sentido" com um discurso "acadêmico" (Ibid., p. 87)? Por que usá-lo? "O teatro deve exprimir a entrega dos homens ao destino de acordo com uma lei que permanece obscura" (Ibid., p. 96). Ocultismo? Gracejos não compreendidos de imediato? (Ibid., p. 101) "Teatro puro / impuro" (Ibid., p. 121). Evangelho? "Diálogo entre humanos, não!" (*Ibid.*) Mas entre homens e objetos, ok? "Não há mais nada a debater" (Ibid., p. 124). Resignação e/ou autoritarismo? "A indústria de entretenimento não permite que se perceba nada da sua contradição" (Ibid., p. 125). Espectador imbecil? Quem o gera não é a capitulação? "Corpo que fala" (Ibid., p. 125-126). É afônico no épico? Há bom e mau teatro; prazer e tédio. "Impossibilidade de comunicação" (Ibid., p. 127). Traço juvenil? TPD é um teatro aristocrático, a "massa é ignorante e não sabe apreciar" (Ibid., p. 129). "Correspondências" (Ibid., p. 141). Referencial? "O aparato sensorial humano dificilmente suporta a falta de referência"! (*Ibid.*) 'O problema não são as referências, mas quais referências.' Modismos da estação: pós-grafite, pós-moderno, pós-dramático. Pós-livro (iPad?). Disso, podemos depreender com Brecht: "Do nada nada virá."

O mecanismo empregado para a degola teórica e, consequentemente, material (prática de monopolizar espaços) dos recalcitrantes apresenta-se com vocábulos cambiantes, cuja capacidade de metamorfosear-se com celeridade impressiona apenas os desavisados: 'descartar', 'datar', 'descaracterizar' e outros termos fazem parte do repertório desses representantes culturais. Eles operam o "esquecimento" seletivo, o saque despudorado. Sem cerimônias e em voz alta pelos mais despudorados; ou a boca pequena. Passemos a sua tipologia:

2.3.1 A "datação" é um clássico procedimento.

As frases utilizadas são: "Isso é datado!"; "É a ação destruidora do tempo!"; "Tal texto é datado!"; "É datado, é velho!"; "É datado, ultrapassado!"; "É datado, deixe para lá!" etc.

As advertências intimidam os mais suscetíveis. Em geral, o carimbo "datado!" funciona como um atestado de óbito intelectual despachado e certificado pelo Cartório das Consciências. Os mais trôpegos "argumentos" justificam a *mise-en-scène*: "Está esgotado na

editora. Caso fosse bom, reeditavam."; "Ninguém falou disso no meio pós-dramático / pós-moderno."; "*Démodé!*"

a) Prescrição;

b) Descartar o âmago das teses centrais;

c) Conteúdo político deveria ser suprimido;

d) Rejeitar as posições marxistas de Brecht;

e) Determinar o que é político e não político.

Portanto, na "datação" se estabelece um corte, temos o seguinte: "Eventualmente em algum momento pode ter tido sentido (se é que teve); mas, agora, não."

2.3.2 O "descarte" é peremptório.

As frases utilizadas são: "Isso não serve!"; "Esquece, não tem valor!"; "Não perca tempo, joga fora!"; "É coisa de fracassomaníaco!"; "Não está na lista de recomendados da Veja? É mau sinal!"; "Tem patrocínio de grandes bancos / instituições financeiras? Então, não tem crédito!" etc.

Os ultimatos não deixam dúvidas. Ocupar-se de "nada, isso que você estuda, é falta de juízo!"; "Você acha que alguma instituição de fomento em São Paulo ou no universo irá financiar isso?"; "Não é pós-dramático / pós-moderno!"

a) Descartar o âmago das teses centrais;

b) Conteúdo político deve ser suprimido;

c) Ceder espaço para a escritura *pós-dramática*;

d) Escritura *pós-dramática* é mais eficiente do que o épico na representação do político;

e) Embutir o cálculo de esvaziamento e descarte de conceitos centrais;

f) Rejeitar as posições marxistas de Brecht;

g) Produzir investidas canibalizadoras do épico;

h) Enxertar materiais e categorias antípodas;

i) Determinar o que é político e não político;

j) Prescrição.

Assim, no "descarte", temos o consequente: "Isso não tem sentido (hoje, ontem e amanhã). Risque do mapa!"

2.3.3 A "descaracterização" transita entre o acinte e a sutileza.

As frases utilizadas são: "Esse autor 'x' é ótimo! Mas o verdadeiro 'x' é..."; "Precisamos recuperar 'y' de seus seguidores!"; "Artista 'b' está contaminado por interpretações incompetentes. A verdadeira é..."; "O artista 'bb' " etc.

As trombetas do apocalipse sobem sete oitavas e a orquestra conservadora se apluma. A movimentação oscila entre a afronta e algum cuidado para preservar aparências. A adesão costuma ser influenciada pela moda em voga. A filiação tende a migrar para o figurino prescrito para a próxima estação. 'Máscaras' de diversos quilates são portadas na coreografia. O refrão / filão costuma ser: "Vamos depurar!"; "Reinicialize!"; "Precisa de um *upgrade*!"; "Reformatar!"

a) Utilizar palavrório despistante;

b) Atenuar a contundência e efetividade políticas ou historicizantes;

c) Perspectivas épicas e políticas de teatro seriam carentes de efetividade;

d) Conteúdo político deveria ser suprimido;

e) Ceder espaço para a escritura pós-dramática;

f) Escritura pós-dramática é mais eficiente do que o épico na representação do político;

g) Enxertar / corrigir elementos e desvios;

i) Embutir o cálculo de esvaziamento e descarte de conceitos centrais;

j) Rejeitar posições marxistas de Brecht;

k) Produzir investidas canibalizadoras do épico;

l) Enxertar material e categorias antípodas;

m) Traficar / contrabandear para o moinho da seara pós-dramática / performativa;

n) Desfigurar;

o) Determinar o que é político e não político;

p) O político no teatro deve ser pensado não como reprodução, mas como interrupção do que é político.

Por conseguinte, na "descaracterização", temos o corolário: "Depredar, desfigurar e colonizar."

2.3.4 Ideologias do descarte, da "datação", da descaracterização...

> *E assim o* Bread and Puppet *permanece, em pleno século XXI, com suas apresentações de cunho aberta e declaradamente político, avesso à mídia e à crítica que consideram seu teatro ultrapassado, exótico ou nostálgico, e segue acreditando na Arte como um modo de manter acesa a ideia de liberdade, que eventualmente possibilite a percepção da relação dialética entre agência e estrutura.* (ILARI, 2010, p. 193)

A "datação", por exemplo, é fruto de certo padrão de leitura do trabalho brechtiano característico das últimas décadas do século XX, e que, em geral, encara o teatro épico de Brecht como superado por poéticas desconstrucionistas e fragmentárias — em outras palavras, como "datado" e atrelado a processos exauridos de trabalho e expressão. Assim, a "datação" estabelece um corte: já teve sentido, mas, agora, não tem mais.

Essas abordagens, a pretexto de "recuperar" algo do teatro épico (as peças didáticas, por exemplo), desconsideram elementos basilares e atuais das proposições de Brecht.

Deshistoricizar e desdialetizar são operações frequentes.

Entretanto, a "datação" é apenas um dos instrumentos dessa sinfonia. A terminologia de designação das formas pelas quais os críticos pós-modernos têm lidado com o trabalho de Brecht incluiria ideias correlatas, irmãs / imagens "conceituais", como, por exemplo, as de "descarte" e "erosão", também. Ou seja, a "datação" faz parte do repertório desses críticos, mas não dá conta de descrever todos os procedimentos que eles empregam.

Nosso trabalho se propõe examinar e discutir ilações desses padrões de leitura.

Em *Brecht e a Questão do Método*, Fredric Jameson (2013) realiza observações analíticas sobre a estrutura compositiva de diferentes personagens brechtianas e salienta como reverberam amplamente dentro das reflexões sobre o método de pensamento dialético de Brecht e seus processos de "estranhamento", desnaturalização e narratividade.

Para isso, nosso método de trabalho é o dialético, pois ele procura não perder de vista a relação entre a materialidade dos processos artísticos das peças analisadas e a totalidade das transformações sócio-históricas que lhes são relativas.

A seguir, apresentaremos três argumentos que se interpenetram e sinalizam a importância desta pesquisa: a produção dramatúrgica, o contexto histórico e a natureza estético-política.

Primeiro, Brecht afirma constantemente a necessidade vital do teatro em se familiarizar com os conhecimentos obtidos nos mais diversos campos científicos, e isto como razão vital. Quer dizer, se o teatro não incorporasse novas formas de observação não poderia falar sobre o mundo real em transformações aceleradas. Assim, se o teatro quisesse dar conta da realidade, ele precisaria mudar profundamente, tanto no palco como na plateia, produzir uma crítica radical à sociedade, contribuir para a mudança de visão de mundo e da realidade material; apresentar essa realidade como histórica e mutável e formar uma plateia "produtiva". Em suma, Brecht se questionava como o teatro de sua época poderia além de interpretar o mundo, transformá-lo.

O segundo argumento está relacionado com o contexto histórico. Uma análise comparativa entre a época vivenciada por Brecht e o atual momento de crise do neoliberalismo. Do vasto referencial teórico-conceitual de sua obra, nos deteremos na sua concepção de História, Poder e Arte. Desse modo, é possível fazer um paralelo com o momento atual, pois existem liames entre o fenômeno totalitário e o neoliberalismo e o

decantado "fim da história", ideologias que querem apresentar a realidade como não suscetível de transformação. Brecht não aceita a concepção de história como um destino inexorável independente das ações humanas, cujas diretrizes seriam determinadas de antemão por divindades e seus sortilégios.

Em Brecht, é patente que o econômico tem ligação visceral com o texto da matéria histórica nele representada. A compreensão dos desdobramentos da economia contemporânea e seu impacto no cotidiano das pessoas permite-nos perceber os mecanismos que viabilizam o contato crítico entre o espectador e o ator, o diálogo de uma arte comprometida com um mundo mais justo, no qual a humanidade não será submetida ao pretenso "fim da história", mas, sim, poderá refletir e criar espaços e situações fora de previsões derrotistas e paralisantes.

O terceiro argumento é de natureza estético-política. O aporte da obra de Brecht nos alerta para não sermos instrumentos dos poderes dominantes. E o artista com sua crítica desnudaria as faces da dominação social, com o trabalho pedagógico aliado à diversão.

Compartilhamos da visão de Brecht de que a finalidade da arte é o "domínio da realidade", no sentido de descortinar os segredos e elucidar os processos de dominação. Pensamos que, em razão dos acontecimentos em andamento nos campos político-econômicos e na crise de representação e interpretação por que passam as artes, podemos considerar um exame da sociedade a partir da arte crítica, retirando os artistas de uma postura conformada em seu monólogo e em sua desorientação.

Fazendo um recorte peculiar, pensamos que muitas das discussões no Brasil são "ideias fora do lugar". Num país que passou pela escravidão, há pouco compromisso da arte com o social. E isto sob a alegação de sermos "pós-modernos" (encampando modismos contraditórios e imprecisos que a História pode elucidar), desgostosos com o mundo e presos ao "discurso da morte" de certas "vanguardas", comumente associadas por empenho ou puerilidade, direta ou indiretamente, à manutenção de estruturas produtoras de injustiças.

As análises que estamos construindo são de natureza crítica sobre a produção brechtiana e as reverberações em sua época e na nossa. Por analogia, pesquisamos seu sentido hoje; e se a arte pode lidar com eficácia, levando em conta suas limitações, com os problemas atuais.

Quando dirigimos nossa atenção para a contemporaneidade, verificamos que o processo de desregulamentação financeira entregou aos mercados poderes renunciados pelos Estados. Como não existe vácuo de poder, conglomerados trataram de ocupar posições para que seus interesses pudessem prevalecer sem resistências. Nesse sentido, as normas jurídicas foram largamente adaptadas para que corporações instituíssem no arcabouço legal desses países um *corpus* antissocial. Como resultado, a Espanha tem um percentual de desemprego da ordem de 25% da população ativa, chegando a 60% entre os mais jovens. Na Grécia, tornada protetorado da *troika* — Comissão Europeia (EC), Fundo Monetário Internacional (IMF), Banco Central Europeu (ECB) —, o governo, que abdicou de quaisquer resquícios de soberania, interesse público e justiça social, terceirizou a administração e o destino dos cidadãos daquele país (dados de 2013), foi largamente derrotado pela *Syriza*, coalizão de esquerda cujo líder, Alexis Tsipras, catalisou a rejeição popular às medidas propelidas pelos asseclas do parasitismo financeiro, ciosos da continuidade da superprodução do dinheiro fictício.

Nos textos de Brecht, os movimentos subterrâneos e/ou explícitos de grupos que representam as classes dominantes são acompanhados de maneira processual, de modo a lhes flagrar não só o contorno, como a própria substância e os desígnios fundamentais motores de suas ações. As escaramuças, bastidores, artimanhas, estratagemas e ardis são enredados de modo a compreendermos dialeticamente seus laços e contradições.

As tessituras das manobras são postas em discussão didaticamente sem perder a complexidade. Brecht é um clássico que não faz concessões demagógicas. Trata-se: *"(...) de uma classicidade constituída de perspectiva popular e de uma popularidade que não renuncia à posse compreensiva e integrada da herança"* clássica. Ambas se dialetizam, produzindo um movimento de totalização da obra de Brecht na medida mesma em que ela vai sendo construída (PASTA JÚNIOR, 1986, p. 185).

Como artista engajado, Brecht não descura da perquirição necessária para a remoção de crostas que entorpeceriam o entendimento. Para isso, pesquisa e mobiliza repertórios de conhecimentos das mais diversas áreas para abordagens mais produtivas no sentido de dissecar os mecanismos de opressão e dominação sociais, apontando para possíveis novos cenários pela transformação da realidade diagnosticada.

Porque a realidade histórico-social exige discernimento e agudeza para o enfrentamento de seus obstáculos, impasses e contradições, entendemos que a intervenção artístico-política empreendida em sua obra nos permite extrair elementos essenciais para também lidarmos com determinadas características estruturantes do capitalismo que, ainda hoje, perduram em nosso cotidiano.

Com esse intuito, a partir da fortuna crítica de Brecht e de instrumento metodológico dialético, propomos uma abordagem para enfrentar a ideologia da "datação" (e suas irmãs siamesas) de obras estéticas consideradas passíveis de descarte, examinando quais seriam os pressupostos teórico-práticos para identificar as razões explícitas ou veladas de tais procedimentos.

Ela permitirá identificar se um trabalho é "datado", expressão pejorativa empregada para significar algo ultrapassado, ou, pelo contrário, guarda alta capacidade de *penetrar a realidade do tempo com maior agudeza.*

Notamos que determinadas peças encenadas *ad nauseaum* são eivadas de preconceitos e valores internos a organizações sociopolíticas, expressando e, ao mesmo tempo, dando suporte a elas.

No mesmo rumo, produções acadêmicas restritivas ao épico e à dialética, ancoradas em correntes teóricas reacionárias, explícitas ou não, encontram receptividade de um público "seleto" que imagina conhecer seus reais desenvolvimentos.

Nosso foco é a crítica à ideologização constatada em estudos sobre o trabalho de Brecht. Não seria possível examiná-la sem efetivamente investigar, analisar e problematizar os seus expedientes.

Em razão da importância de investigar tais ocorrências, entendemos ser fecundo indagar sobre as diversas expressões dramatúrgicas e, em particular, a brechtiana presente em nosso recorte, que se contrapõem às de traços referidos nos dois parágrafos anteriores, por seu caráter de visão da realidade a partir de uma compreensão dialética e aprofundada da constituição da arquitetura social e de suas regras, fatores fundamentais para se iniciar a tentativa de intercessão junto à realidade.

Nessa ótica, concordamos ser "preciso conhecer também o contexto original para apreciar a diferença, a qual é uma presença objetiva, ainda que um pouco impalpável, em

nossa vida ideológica" (SCHWARZ, 1992, p. 121). Sobretudo, é essencial considerar o influxo externo e a tradição nacional de uma perspectiva popular (Op. cit., p. 118).

Nossa intenção é estudar o Brecht teórico-prático no Brasil e em sua língua, suas idiossincrasias, equívocos e acertos que fazem parte da apropriação de formas culturais e como são elaboradas com suas peculiaridades em nossas determinações históricas.

2.3.5 "Datação", "infelicidade crítica' e engajamento

A crítica hegemônica da dramaturgia tende a enxergar como *datadas* as estruturas épico-dialéticas. Por exemplo, Hans-Thies Lehmann, representante da 'infelicidade crítica' brechtiana tem representatividade nesse universo de críticos brasileiros, pois é um teórico renomado (em nossas pragas tupiniquins) das questões pós-dramáticas e promove a ideologia da *datação / descaracterização* (envelhecimento / engenharia lehmanniana) do teatro de Brecht. Lehmann (2007) incorre no discurso ideológico da *datação* e *genéricos* para descartar a produção de Brecht alegando que ela carece de fôlego e não tem vigor a oferecer ao leitor/espectador contemporâneo. Sorrateiramente, se veicula uma alocução supostamente legitimando a obra de Brecht; no entanto, a estratégia se assemelha a instalação de um Cavalo de Tróia, cuja presença busca minar os alicerces e demais sustentações e substituí-los por colunas e vigas desfiguradoras, ou seja, solapando as propostas e inserindo elementos antitéticos para concluir implicitamente que a dramaturgia épico-dialética está prescrita e não se aplica mais.

Em nosso caso, como as obras teatrais procuram penetrar na sociedade para comentá-la de maneira mais ou menos crítica, mais ou menos reacionária, mais ou menos contestatária, poderíamos pensar num instrumento que permitisse datar amostras de origem dramatúrgica.

Acreditamos que ele permitirá testar a hipótese da pesquisa que reconhece como pressuposto a atualidade da dramaturgia brechtiana, cujos textos selecionados comportam elementos paradigmáticos de contato com nossa época.

Nesse sentido, poderíamos destacar concretamente as corporações de hoje (na Espanha, Grécia, Itália, EUA etc.) que impõem seus interesses diametralmente opostos às demandas populares, encetando a verborragia do "sacrifício das circunstâncias pela pátria" [*O círculo de giz...* e *O processo...*], avançando para a exploração da boa fé alheia [*O processo...* e

Setsuan...] e concluindo com o sucateamento ou revogação de direitos sociais [*A mãe*, *O círculo de giz...* e *O processo...*].

Tais indicadores são modelares daquilo que o discurso da *datação* — o "inencenável" nada mais é do que uma censura política que mobiliza, por parte da política da crítica afinada com tais óbices, palavrório despistante com o intuito de interdição de posições divergentes, revelando posturas autoritárias que desprezam o contraditório e impõem reducionismos de interpretação da realidade, deliberadamente como reprimenda ideológica — procura elidir, ao escamotear o vigor das argumentações dialéticas e tentar recobrir com contradições lógicas apresentadas como "aparentes paradoxos": 1) o que é político no teatro só pode aparecer de *modo oblíquo*; 2) o que é político é expressivo no teatro se e apenas se ele não for traduzível ou retraduzível para a lógica, a sintaxe ou a conceitualização do discurso político na realidade social; 3) fórmula "aparentemente paradoxal": o político no teatro deve ser pensado não como reprodução, mas como interrupção do que é político (LEHMANN, 2009, p. 8). Ou seja, a materialidade do engodo da *datação* está assentada em problemas de ordem lógica, psicológica e, sobretudo, política.

Nosso trabalho é na área de Artes Cênicas. Não nos ocuparemos com teologias ("apofática da cena[41]" — que nega ou não assume posições — ou quaisquer outras):

> *O que a tragédia antiga já tornava possível era o pensamento de que era preciso que à vida humana fosse inerente algo como uma* coerência inacessível ao saber dos próprios homens, *uma configuração, um contexto, representável, visível apenas a partir de um ponto de vista que os homens não podem assumir:* o ponto de vista dos deuses. (LEHMANN, 2007, p. 401)

Assim, buscaremos um instrumento que nos auxiliará a identificar se um trabalho é "datado".

Em termos gerais, entendemos que as propostas brechtianas são ferramentas de trabalho essenciais para todos aqueles que buscam intervir em determinada realidade histórico-social.

Quando conglomerados gigantescos parecem agir sem barreiras para impor suas determinações antissociais, movimentos populares e políticos questionam seus repertórios tradicionais, cogitando sobre virtualidades inexploradas, recriando outras e inventando aquelas que futuramente serão inseridas no bojo da tradição de luta dos trabalhadores.

---

[41] Teologia catafática, ou positiva, e teologia apofática, ou negativa. A teologia negativa caracteriza-se pela fé que não deseja o saber, seria, então, acrítica (BOFF, 1999, p. 346).

No século XX, a associação de certos tipos de trabalho experimental — sem apoio de longo prazo para construir novas convenções e estilos — a companhias e teatros específicos, aos quais uma plateia característica se filiava, deram lugar a uma multiplicidade de métodos de escrita e encenação (WILLIAMS, 2010, p. 178).

Formação de público é essencial e uma das características que acompanham a vitalidade do efervescente movimento de teatro de grupos de São Paulo, por exemplo, nos quais se pesquisa sobre o épico e o político com riqueza e variedade. É indicativa das reais possibilidades de produzir arte crítica e combativa (BETTI, 2012, p. 126), sem que haja prejuízo da qualidade estética. Epicizar e historicizar demanda estar atento às condições concretas, não se autonomizando (isolando) em relação à realidade. Ademais, as pesquisas e práticas políticas coerentes tendem a evitar a transformação do teatro épico no Brasil de meios de produção em artigo de consumo (BENJAMIN, 1987, p. 130), ou seja, de incitação à ação política em posições acomodatícias e de mero prazer contemplativo.

Salientamos que o denodo de Brecht com os aspectos estéticos é sugestivo de que a arte não é veículo subalterno, mas mantém relação dialética e de autonomia em relação às demais áreas.

Ao contrário da generalização de Lukács, de que "nem o artista nem o receptor têm consciência" da historicidade da forma, Brecht compreende conscientemente que a forma é conteúdo social sedimentado.

Como Brecht, não descuidaremos questões da forma (convenções, formas e temas resultam de escolhas de artistas historicamente situados e em resposta a conjunturas não meramente artísticas), ou seja, o faremos sobretudo no território do épico, cuja contraposição épica entre o sujeito e o objeto aparece na modalidade do pedagógico e científico (SZONDI, 2001, p. 139).

Sabemos, também, que as dissensões entre Brecht e Theodor Adorno são de longa data. No ensaio *Engagement* (1973) e "Sartre e Brecht..." (s/d.), Adorno ataca a dramaturgia de Brecht sob dois pretextos. O primeiro seria o de salvar o dramaturgo, morto em 1956, de seguidores que tentariam desvincular seu teatro da política; e, o segundo, voltar ao debate sobre engajamento. Rebaixou artisticamente a qualidade da dramaturgia brechtiana e, também, repetiu a defesa da arte autônoma, retomando pressuposições dos anos 1930.

Não compreendendo o alcance crítico das peças *Santa Joana...* e *Arturo Ui...*[42], Adorno simplifica-as e cobra de Brecht a postura engajada do dramaturgo. O filósofo frankfurtiano receita que as obras devem desmontar a aparência de modo a explodir a arte por dentro, ou devem resistir exclusivamente por meio da forma à realidade, desembocando em seu reducionismo que entende o engajamento como sendo uma pregação, assimilando o teatro de Brecht ao teatro de propaganda. Ademais, Brecht é acusado, de maneira preconceituosa, de "glorificar o Partido", de ser submisso às políticas stalinistas, de fazer a apologia do socialismo e de ser ingênuo político. A bem da verdade, Brecht manifestou sérias contradições a Stálin e ao Estado Soviético, como sugere suas missivas a Walter Benjamin.

A rigor, Brecht cobra em seu trabalho a necessidade de uma direção partidária coerente e responsável para a luta revolucionária, perspectiva negligenciada por Adorno. Ou seja, que se evitem avaliações equivocadas que produzem desgastes desnecessários.

Adorno fez diversas objurgas ao engajamento, nomeadamente à supressão de impacto, a "bomba" desarmada antecipadamente, de trabalhos declaradamente engajados apresentados a um público condicionado com a tolerância do poder. Mas mesmo seus admiradores (JIMENEZ, 1977) apontam as limitações dessas assertivas:

> *(...) mas a falha de raciocínio dialético de Adorno reside na afirmação da 'irracionalidade' (no sentido marcusiano) completa do sistema unidimensional, sem admitir que este possa engendrar os fermentos de sua decomposição* (p. 158). (...) *O essencial não é ser integrado, nem lamentar a 'recuperação' de todo discurso logo que se exprima, mas compreender o sentido da recusa, da 'negação determinada' que não é ponto de partida nem fim, mas processo dialético.* (p. 192)

Entretanto, em *Teoria estética*, texto em que a obra de arte é pensada como antítese da sociedade, da qual reflete como problemas em suas formas as contradições sociais (KOTHE, 1978), apesar de manter os vetos às tentativas de encenar teses já expostas pela teoria marxista, sob o discutível argumento de que não acrescentariam nada ao que já se sabe (quem são os eleitos?), Adorno é obrigado a anuir sobre Brecht que:

> *(...) o didatismo levou-o às suas inovações dramatúrgicas que arrasaram o teatro psicológico e o teatro de intrigas, tornados senis. (...) O tabu do conhecimento que sucede sobre toda a utopia positiva também domina sobre as obras de arte. A práxis não é o efeito das obras, porém se enquista em seu conteúdo de verdade. Eis porque o* engagement *pode tornar-se uma*

---

[42] Não nos deteremos aqui nas posições de Adorno, pois suas objeções à dramaturgia de Brecht já foram contraditadas com o reconhecimento posterior do valor do engajamento, cf. (ADORNO, 1974). Para um enfoque aderente ao ensaio de Adorno sobre engajamento, ver (SCHWARZ, 1999, p. 132-134).

> *força estética produtiva. Em geral, tudo o que se rezinga contra a tendência e o* engagement *é subalterno. O interesse ideológico de manter a cultura pura obedece à ansiedade de que tudo na cultura seja fetichizado, e assim conservar-se realmente preso ao velho.* (ADORNO, 1974, p. 326-327; s/d., p. 276)

Salientamos que os textos de Brecht são utilizados como documentos históricos; a bibliografia sobre seu trabalho, sobre o contexto histórico alemão e europeu de 1920/50 serve de base para nossa reflexão. Complementarmente, estudamos a questão da crise neoliberal.

Ademais, para se fazer um trabalho de análise é necessário lidar com a ideia de tempo e mudança. E isso de forma muitas vezes comparativa, sendo que o quadro de referência utilizado é o da dialética[43]. Como assinalado no item *Metodologia*, uma linha filosófico-política dialética estuda o fenômeno sob todos os aspectos, por meio de seu desenvolvimento, ou seja, tem determinação dupla (verificação e exposição), enquanto processo de assimilação e explicitação crítico-racional do objeto pelo sujeito, implicando que o objeto só pode ser desvendado depois de ser averiguado, decomposto, criticamente em suas determinações essenciais. Todavia, nesse interregno, a dialética sofreu uma série de transformações. Pois, se a síntese era privilegiada como processo final, podemos verificar que ela é, também, um momento; as superações se sucedem e o que está centrando mais as questões é justamente a contradição; é que a contradição, e não a síntese, será absolutizada. Mas a contradição também é um momento do processo:

> *(...) para Brecht a dialética (grande Método) se define e constitui na procura e na descoberta de contradições. Talvez possamos mesmo dizer: pela construção de contradições — visto que é um processo de reordenação necessário para se entender o método dialético de Brecht: na qualidade de reestruturação de justaposições, dissonâncias,* Trennungen *(separação), distância de todas as espécies, em termos de contradição enquanto tal.* (JAMESON, 2013, p. 116)

2.4 Personagens femininas combatem assalto reacionário

Constatamos os reflexos do amadurecimento intelectual e político de Brecht no processo de construção do patamar de dignidade conquistada pelas mulheres em sua obra. Verificando sua produção dramatúrgica, observamos a passagem das fases de confecção das

---

[43] A separação e a descontinuidade presentes no *"trabalho de Brecht"* são, dialeticamente, suplementadas por dispositivos a contrapelo que dão coesão e integridade à sua obra; ao mesmo tempo em que são expostas as fissuras, aparecem os elementos seladores. (PASTA JÚNIOR, 1986, p. 83-84 e 165)

personagens femininas diretamente influenciadas pela formação do nítido caráter das ideias socialistas do autor.

Ao questionar e transformar identidades e situações supostamente eternas, ao reerguer o espaço da crítica e do entretenimento, Brecht realiza sua construção teórico-prática em sintonia com as demandas populares, refletidas também sobre mudanças realizadas pelo autor no terreno do feminino.

Personagens femininas relevantes e densas estão presentes de maneira profusa na vasta produção de Brecht. Por exemplo, as elencadas nos seguintes textos — Pré-exílio: *A Santa Joana dos Matadouros*, *A mãe*. No exílio: *Os fuzis da Senhora Carrar*, *Mãe Coragem e seus filhos*, *A alma boa de Setsuan*, *As visões de Simone Machard*, *A Antígona de Sófocles;* Pós-exílio: *Turandot ou o congresso das lavadeiras*, *O processo de Joana D'Arc em Rouen, 1431*.

São mulheres sedentas de justiça. Inconformadas com as desigualdades e os profundos abismos sociais. Pleiteiam um mundo mais fraterno, sem opressão e violência. Procuram amar com intensidade; e incansavelmente proteger suas crias, biológicas ou de fato.

São mulheres que se questionam, choram, duvidam, têm certeza. Vão e voltam. Batalhando contra a ignorância. Frágeis e fortes. Indecisas e assertivas. Contraditórias.

São proletárias. Umas com mais carências, outras com menos. Alienadas que passam por experiências, às vezes bem dolorosas, para compreender, e, produtivamente, saber em que mundo estão companheiros/as; como, a partir do entendimento, interferir no movimento da vida coletiva. Perceber os riscos, o momento de avançar; recuar um passo atrás para ir adiante dois outros. Os momentos de transigir e os de realizar a ruptura.

Todas em determinado momento se dando conta de que a busca pela felicidade é uma preocupação e um direito coletivo. Um ouro mundo transformado pela intervenção humana, e não a divina. Em que a solidariedade e a bondade serão impulsos naturais em consonância com o meio social. E deixarão de ser temerárias porque a utopia pôde ser pensada no passado.

2.4.1 Enfrentando imobilismos e pessimismos paralisantes

É importante observarmos os vínculos entre o chão sócio-histórico e como se desenvolve a criatividade individual para não cairmos em noções mistificadoras e pré-sociológicas contidas em reducionismos característicos da expressão "artista como gênio" (WOLFF, 1981, prefácio), pois a arte necessita da contribuição de muitas pessoas: *"The work emerges as a long and laborious process of production"* (Ibidem, p. 13)[44]. Bem como estão envolvidos processos sociais, constituidores e determinantes, nas elaborações das obras, compreendendo o artista criador como um sujeito constituído em processos sociais e ideológicos (Ibid., p. 137-138). Ou seja, as obras de arte se relacionam com seu tempo e suas especificidades:

> *Works of art, on the contrary, are not closed, self-contained and transcendent entities, but are the product of specific historical practices on the part of identifiable social groups in given conditions, and therefore bear the imprint of the ideas, values and conditions of existence of those groups, and their representatives in particular artists.*(Ibid., p. 49) [45]

Os condicionantes materiais são ingredientes essenciais incorporados à obra, com ciência ou não de seus criadores, pois, como já mencionamos, a forma é conteúdo social sedimentado. Em suma, a arte é uma produção social. Suas diferentes modalidades e manifestações expressam as contradições e campos em disputa no debate, muitas vezes mascarados por assunções metafísicas e irracionalismos despistadores. Entre outras, a tarefa da análise é expor as vulnerabilidades e incongruências de tais proposições.

As propostas de interferências que emergem nas práticas do trabalho de Brecht são decorrentes de investigações acuradas trazidas pela necessidade político-social de entendimento de variáveis e do conhecimento de distintas contribuições das ciências (política, economia, sociologia etc.) para aprofundar a inteligência da realidade.

Esse esforço propicia o reconhecimento, por exemplo, do repertório de armadilhas repostos em conjunturas diversas. As máscaras do "velho conhecido" e seus trajes são constantemente trocados.

---

[44] [*A obra surge como um processo longo e trabalhoso de produção.]*(tradução nossa)

[45] [*As obras de arte não são entidades fechadas, contidas em si mesmas e transcendentes, mas o produto de práticas históricas específicas de grupos sociais identificáveis atuando em determinadas condições e, portanto, trazem a marca das ideias, valores e condições de existência desses grupos e de seus representantes, os artistas.*] (WOLFF, 1982, p. 62).

> *A necessidade de um mercado em constante expansão para os seus produtos impele a burguesia para todo o globo terrestre. Tem de se fixar em toda a parte, estabelecer-se em toda a parte, criar ligações em toda a parte. A burguesia, pela sua exploração do mercado mundial, deu uma forma cosmopolita à produção e ao consumo de todos os países. Para grande pesar dos reacionários, roubou à indústria a base nacional em que se assentava. As primitivas indústrias nacionais foram aniquiladas. São desalojadas por novas indústrias, cuja introdução se torna uma questão de vida ou de morte para todas as nações civilizadas, por indústrias que já não trabalham matérias-primas nacionais, mas matérias-primas oriundas das zonas mais afastadas, e cujos produtos são consumidos não só no próprio país, mas em todos os continentes ao mesmo tempo. Em lugar das velhas necessidades, satisfeitas pelos produtos do país, surgem necessidades novas que exigem para a sua satisfação os produtos dos países e dos climas mais longínquos. Em lugar da velha autossuficiência e do velho isolamento locais e nacionais, surgem um intercâmbio generalizado e uma dependência generalizada das nações entre si.*
> (MARX; ENGELS, 1987, p. 37-38)

O capitalismo, em particular o contemporâneo, incorpora as manifestações contrárias retirando-lhes o ímpeto transgressivo; beatifica-as para exorcizar o demônio da rebeldia; exalta-as e domestica-as para esterilizá-las e reduzi-las a mercadorias no imenso hipermercado mundial da cultura.

Os impulsos são reprimidos para atender a reprodução ampliada do capital. A cidade, desse ponto de vista, se configura como um caos para elevar a taxa inaudita das incorporadoras que suprimem horizontes visuais em sua escalada vertical rumo às nuvens plúmbeas. Em outros termos, ocorre o *urbanicídio* (BERMAN, 1986).

A própria noção de Adorno da estética como um interstício subversivo, crítico num mundo extremamente instrumental, precisa ser reconsiderada no sentido de que os limites atuais são mais extensos e precisamos lançar mão de novas estratégias de interferências num mundo em que a reação na cultura pede como resposta uma resoluta prática de resistência.

Já vimos que o teatro não muda a realidade. Ele possibilita a reflexão sobre a necessidade dessa mudança. Brecht seria um dos caminhos arrojados para detectar formas de fustigar a burguesia e seu mundo parido pelo capital libertino e esquizoide, ou seja, sem relação com a produção, a rigidez social ou a identidade fixa.

O Renascimento, redespertar da cultura clássica e florescimento das artes, chegou às massas sendo vulgarizado e simplificado por meio da Reforma religiosa, racionalização da teologia, revigoramento religioso e causadora de muitas transformações políticas na Europa

ao questionar a ordem determinada pela Igreja Católica[46]. Se a Reforma fora o canal para a passagem da cultura pós-medieval para um mundo mais democrático e secular, hoje o veículo a cumprir esse papel histórico seria o mercado. Mas este estaria disposto a pagar a fatura? Ou precisaríamos tentar espaços e meios não-institucionais, ONG's[47] e outras associações para que a camada prejudicada tenha acesso e instrumentos de mudança de sua condição?

O mercado destroça a vida e reinventa outra; revolve hábitos, estilos, comunidades e populações no seu rastro. Insere as geografias mais remotas nas finanças mundiais e amplia a desigualdade social *pari passu* com a implantação das instituições liberais burguesas.

A cultura do espetáculo gerou sua própria ideologia, ou seja, ideias sem consistência, lastreadas nos interesses materiais. Mas a fina película da sociedade do verniz está descascando a olhos vistos: violência ilimitada, degradação constante.

Deixando de lado as "subversões oficiais", para desobstruir os canais do intelecto é preciso a crítica que reata os laços da arte com a vida, como o faz Brecht como participante das correntes resistentes do modernismo, ao lado de Eisenstein, Buñuel...

É a união entre arte e vida que promove a persistência do pensamento afiado de Brecht e de seu raio de influência.

Agora, iremos situá-lo na problemática trazida pela indústria cultural.

Theodor Adorno esclarece que a indústria cultural é a integração deliberada, vertical, de seus consumidores. Ela força a união de domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior. Sendo ambos prejudicados nesse processo. (ADORNO, 1971, p. 287)

A indústria cultural segue o plano de produtos adaptados ao consumo das massas, passando a determinar esse consumo. Tal como vemos a manipulação da opinião pública pela impostura da opinião publicada. O consumidor é objeto dessa indústria, embora imagine conservar sua autonomia em suas "escolhas". Isso porque as mercadorias culturais seguem a lógica mercantil e não seu conteúdo e sua figuração adequada.

---

[46] Gramsci, cuja obra eminentemente política, como teoria do Estado e da sociedade civil e uma estratégia para sua transformação qualitativa, aponta nessa direção em *Cadernos do Cárcere*. (Apud ANDERSON, 1999, p. 147)

[47] Tomando o devido cuidado, uma vez que a proliferação das ONG's representa a evidente omissão do Estado em suas obrigações mais elementares. Ademais, grande parte delas se presta a papéis pouco éticos.

A estandardização das coisas e a racionalização das técnicas de distribuição, contidas no vocábulo indústria, nesta ideologia têm a função de inundar o mercado de futilidade e conformismo, sendo as ideias da ordem o motor para fomentar a dependência e a servidão. Ou seja, incrementar a antidesmistificação e tolher as consciências.

O sistema e seu estômago procuram retirar a virulência dos fatores que o negam e contestam, sem obrigatoriamente ter de recorrer à repressão física contra os adversários. Na sociedade contemporânea, a arte é admitida pelo *status quo* desde que seja desmilinguida, passando a sobreviver como objeto funcional por não incomodar. A racionalidade técnica é a racionalidade do próprio domínio. (HORKHEIMER; ADORNO, 1969, p. 160)

Apesar disso, não podemos nos abandonar a posturas paralisantes e/ou conservadoras, revestidas com auras de suposta contestação. Se o capitalismo monopolista tem de fato a capacidade de absorção (ADORNO, 1971, p. 293), não consegue, entretanto, desfazer as contradições por ele geradas (COSTA LIMA, 1969, p. 158). Estas fissuras são o alvo da *práxis*. E a colaboração efetiva passaria pela *guerrilha cultural*, implementando ações político-culturais (teatro de rua, popular e universitário; rádio e televisão "piratas", jornal comunitário; intervenções na internet, no campo e na cidade etc.) que possam, aos poucos, minar a muralha da alienação formada pela indústria cultural.

Esperar que a ave de rapina se comporte como freira caridosa, esquecendo seu papel, é a ingenuidade que não se apresenta em Brecht. Ele deixa claro, dialeticamente, quais são os inimigos, onde estão e como combatê-los. Reconhece que a emancipação e a construção de homens não tutelados passam pelo trabalho constante de desmistificação, da iconoclastia.

Por outro lado, Adorno e Horkheimer (1969, p. 179) parecem ter se convencido de que o sistema, além de não dar ao a sensação de que seja possível a resistência, de fato criou barreiras intransponíveis e indestrutíveis. O processo analítico deles discorre sobre a indústria cultural caracterizando-a como ideológica. Entretanto, ela é conceitualmente construída como divindade invencível, pois a recusa está limitada pela sobrevivência e esta apenas é possível pela inserção obediente, consentida, o que tornaria a revolta inócua (Ibidem, 1969, p. 170 e 191). Encaram como antitéticos arte e divertimento, tidos como elementos inconciliáveis da cultura (Ibid., 1969, p. 174). Esse tipo de abordagem analítica revela não só uma profunda hostilidade ao divertimento, mas também nega a possibilidade de haver oposição com prazer, ou seja, práticas transgressivas insuscetíveis de serem inscritas no repertório de assimilações.

Por que, então, estranhar que numa sociedade totalitária os que se opõem vão amargar maus-tratos, serão esfacelados? (Ibid., 1969, p. 176). Não será melhor compreender a dinâmica e as deficiências desse poder para impedir seu progresso?

O desconforto deles é sintomático da postura que acredita que *"divertir-se significa estar de acordo"* (Ibid., 1969, p. 182). Qual é a origem desta alergia ao riso?[48] Seria o conhecimento atividade masoquista? Refletir é apenas penar e sofrer? O corolário precisava ser a capitulação, uma rendição incondicional, declarando a impotência diante da ideologia e a inteira incapacidade de repudiá-la?

Contraditoriamente, ao mencionar a utilização diversa que poderia ter a televisão, Adorno assente que o uso da técnica pode ser outro (ADORNO, 1971, p. 354).

> *Não é a técnica o elemento funesto, mas o seu enredamento nas relações sociais, nas quais ela se encontra envolvida. Basta lembrar que os interesses do lucro e da dominação têm canalizado e norteado o desenvolvimento técnico: este coincide,* **por enquanto**, *de um modo fatal com necessidades de controle.* (ADORNO, 1986, p. 69) (Grifo nosso.)

As encenações brechtianas levam em conta as transformações no capitalismo; fazer pesquisa social para dar aos textos a fragrância do *agora.* Lembramos que Brecht chamava a atenção para o fato de que as peças são *experimentos sociológicos.*

As consequências da autonomização do financeiro são tão devastadoras que culturas inteiras são extirpadas, distorcidas, no chá melífluo do "pós-tudo". Sendo intolerável no campo da cultura e em todos os outros que guardam um mínimo de seriedade.

A burguesia encontrou na colaboração de classe, com uma fração da classe operária, a alternativa para o enfrentamento radical. Os excluídos, por definição, não estão convidados para o acordo.

A sociedade utópica, o horizonte de uma sociedade justa, deve ser repensada em função dos resgates da ideia na sua face real. Aponta-se a possibilidade. Como viabilizá-la é outro problema. Engessar o devir é uma forma de mistificar a direção, isto é, amputar o futuro, aprisionando-o numa concepção estabelecida *a priori*, é o diapasão do *bordel historicista*, mencionado por Benjamin.

---

[48] Melhor entender (ROTTERDAM, 1984).

A adoção de postura tão desabusada por parte dos capitalistas não estaria relacionada à sensação de completa impunidade decorrente da falta de contraponto político-econômico? Ou seja, eles avançam todos os sinais porque não vislumbram uma reviravolta dos trabalhadores, que estariam jogados à lona pelo desemprego e a miséria?

Superar as relações de produção capitalistas e dar novo norte para a técnica, compatibilizando-a com a dignidade humana e a natureza, continua a ser um projeto almejado, uma vez que o triunfo da produtividade técnica (ADORNO, 1986, p. 69; MARCUSE, 1981, p. 51; HOBSBAWM, 1982, p. 255) não libertou grande parte dos habitantes do mundo da miséria e da fome.

> *(...) o progresso técnico produziu um salto enorme no desenvolvimento dos meios de produção, e levou à acumulação sempre crescente da riqueza social. Por outro lado, no entanto, tais conquistas foram utilizadas de maneira brutal, para perpetuar carências, manter a opressão, violentar a natureza e manipular as necessidades humanas, tudo com o único objetivo de manter o modo de produção dominante e a hierarquia social dominante existente, ou ainda expandir sua base social.* (MARCUSE, 1981, p. 51)

Portanto, um dos recursos do capitalismo para manter-se à tona foi a imensa elevação do potencial técnico que ofertou grande quantidade de bens de consumo aos membros dos países centrais (ADORNO, 1986, p. 63). Na periferia capitalista, ao contrário, o fosso se ampliou com a exclusão sistemática dos *enjeitados* sociais.

Todavia, devemos recordar que a arte não é panaceia. Ela pode liberar a percepção e a sensibilidade necessitadas para a transformação (MARCUSE, 1969, p. 251). Tem sua contribuição relevante no processo de resistência ao não se enquadrar como atividade frívola no museu mercadológico. A ponte com os excluídos é viabilizada pela força das linguagens artísticas e poéticas contestatárias que não se abatem com a opressão e as reiteradas tentativas de assimilá-las numa conveniente jaula de zoológico, na qual, domesticadas e convertidas em dropes edulcorados, poderiam se efetuar sem tensões e em cumplicidade com a mumificação planejada pelo mercado.

A comunicação e a representação de um mundo outro, que não o do *establishment*, parece ter sua passagem interrompida para *sempre*, tal como desejam os ideólogos dessa proposição. Mas há aqueles que entendem que a arte, em seu desenvolvimento interior e em seus processos, tende para a dimensão política sem abandonar sua forma específica (Ibidem, p. 248).

> *Globalização é um termo que eu não uso. Não é um conceito sério. Nós, americanos, o inventamos para dissimular nossa política de entrada econômica nos outros países. E para tornar respeitáveis os movimentos especulativos de capital, que sempre são causa de graves problemas.*
> (GALBRAITH, 1997, p. 2-13)

Walter Benjamin (1892-1940) observa que "Brecht, entre os escritores alemães, pertence a uma pequena minoria que se questiona onde aplicar seu talento, e o aplica somente quando convencida da necessidade de fazê-lo, desistindo toda vez que não existam condições"[49] (1986, p. 121). Como premissa, cultiva o estudo para desentranhar e dissecar mecanismos de exploração e dominação sociais; como corolário, aponta para propostas transformadoras da realidade com a significativa contribuição de personagens femininas (Grusche Vachnadze, Pelagea Wlassowa, Chen Te, Joana d'Arc em Rouen, por exemplo.) superando a histórica subalternidade a que eram relegadas as mulheres e rediscutindo os planos sedimentados que impediam alterações.

Os procedimentos utilizados e o esforço para repensar a organização social a partir de critérios de equanimidade, bem como entender o papel da arte e dos artistas numa sociedade que valoriza a convivência fraterna entre os diferentes e combate o granito do individualismo, e não uma na qual impera a *mixofobia* de Zygmunt Bauman (2007, p. 95), a fobia de misturar-se com outras pessoas.

Reações da extrema-direita aos (tímidos) programas sociais de inserção são sintomáticas da alergia aos elementos básicos de solidariedade social. Disciplinadas, enfileiram-se copiosas defesas da "família" e da "propriedade", reeditando o coro de movimentos reacionários que promoveram a interrupção do incipiente processo democrático no Brasil (ditadura civil-militar de 1964-1985) e que não aceitam nem mesmo os estritos limites da democracia representativa burguesa, dando a entender que, carente de votos populares, sua única via de acesso ao poder político é pela adoção da prática de golpes de Estado de diferentes naturezas, a saber: o clássico (Paraguai, 1954; Brasil, 1964; Uruguai, 1973; Chile, 1973; Argentina, 1976); golpes jurídicos e parlamentares: assunção de maiorias conservadoras, utilizando mecanismos legais para deposição de governos constitucionalmente eleitos (Honduras, 2009; Paraguai, 2012; tentativas no Brasil em 2003-2015...).

---

[49] O texto foi escrito para a Rádio de Frankfurt que o transmitiu em junho de 1930.

O didatismo — tanto ou mais vilipendiado do que a dialética — nos auxilia a acessar a realidade material e cria condições de socializar conhecimentos necessários para levar adiante o inconformismo e torná-lo concreto desencadeador de transformações.

Investigar formas arraigadas de dissimulação sociais denunciadas na obra do dramaturgo e ensaísta alemão Bertolt Brecht é ao mesmo tempo reconhecer sua utilidade/atualidade (JAMESON, 2013, p. 13-53 passim), cuja pertinência decorre do fato de que tais ocorrências se reproduzem com vestes distintas nos dias de hoje, porém mantendo padronagens já denunciadas à época da produção dos textos. Para isso, é necessário rastrear e identificar a permanência de comunicabilidade com nossa época, bem como sua capacidade de penetrar a realidade do tempo com maior agudeza.

O que distingue as conquistas do trabalho de Brecht em relação aos "grandes escritores" são as lições desencadeadas, o espírito mais geral:

> *(...) interessa manter a conexão entre a 'utilidade' de Brecht para nós hoje em dia e as diversas atividades possíveis nas quais seria de esperar que ele nos revigorasse. (...) a 'ideia de Brecht' é tão importante quanto seus textos individuais, ou talvez, para ser um pouco mais exato, que ela é distintiva deles (incluindo-os o tempo todo).* (JAMESON, 2013, p. 52)

A obra de Brecht é composta por um conjunto de propostas no sentido de transformar a realidade histórica, construída pelos homens em convívio, em favor da esperança de uma sociedade mais justa.

Suas "propostas", ordenadas sob a forma de método, envolvem o ensino, a diversão, a atividade (e *práxis*) sob o prisma do que é útil, que valha a pena em si. Agora, diante do choque do mercado pretendendo paralisar e tornar exangue nossas iniciativas, remetendo-as para o cercadinho do obsoleto, é requerida a retomada da atividade com mais sentido do que na época de Brecht — na qual sua força empreendedora estava na ordem do dia —, para liberarmos reações determinadas numa estratégia da mudança ou fluxo de todas as coisas. (JAMESON, 2013, p. 13-17)

A questão da utilidade de Brecht é detectada como um dos eixos importantes do pensamento de Jameson na antologia de KELLNER; HOMER (2004), que, ao apresentarem o texto de Esther Leslie, fazem a provocação na introdução:

> *As with Adorno in 1991, Jameson is not concerned with retrieving Brecht for the postmodern, as for Jameson he never went away in the first place, but*

> *rather with the 'usefulness' of Brecht today (...) Jameson also reads Brecht against an extraordinary book that remained unpublished in his lifetime,* Me-ti*;* Book of Transformations *or* Book of Changes*; it is this Brecht, the Brecht of twists and turns, contradictions and dialectic that is useful to us today*[50] (KELLNER; HOMER, 2004, p. xxi-xxii)

Segundo Jameson, *Me-Ti*, ou *O Livro das Transformações* mostra o Brecht das voltas, reviravoltas, das contradições, da dialética. É este Brecht que é útil para nós hoje. Contra a asfixia do mercado, que imaginara encerrar a luta pondo uma pá de cal na utopia, ascende um movimento mundial anticapitalista.

Compreendemos que a pós-modernidade, expressão da barbárie capitalista que preside o mundo com seu manancial de violência, é uma prova da utilidade de Brecht, que não saiu da ordem do dia.

Por sua vez, Esther Leslie (2004, p. 201) observa, em sua crítica a *O método Brecht* (JAMESON), que o dialético chinês e anti-confucionista do período clássico, Me-ti, foi considerado por muitos estudiosos do século XIX como um proto-socialista. Recorda ainda que Karl Korsch ensinara Brecht a refletir criticamente no método da dialética. Porém, segundo ela, contra o mestre, Brecht propõe, de forma pragmática, *"the 'usefulness of Stalin', if not his endorsement"*[51]. Não satisfeita[52], apresenta-se como porta-voz da moral moderna:

> *Taoist or Maoist, no matter, each has an honesty and a completeness denied in the more regularly flaunted self-understanding of the modern epoch*[53]. (LESLIE, 2004, p. 201)

Em outra direção, Maria Elisa Cevasco (2004, p. 94-111) discute, justamente, a "utilidade" de Jameson de forma análoga à usada pelo próprio na discussão da utilidade de Brecht.

Nota que, de acordo com Jameson, "mapeamento cognitivo" nada mais é do que uma palavra-chave para consciência de classe. Em função do aumento da importância do papel da

---

[50] [*Tal como acontece com Adorno em 1991, Jameson não está preocupado em resgatar Brecht para o pós-moderno, pois entende que, em primeiro lugar, Brecht nunca deixou de estar presente, mas sim com a 'utilidade' de Brecht hoje (...). Jameson faz, além disso, uma leitura de Brecht que se apoia em um livro extraordinário que permaneceu inédito em sua vida,* Me-ti; Livro das Transformações *ou* Livro das Mutações*; é este Brecht, o Brecht de voltas e reviravoltas, contradições e dialética que é útil para nós hoje.*] (tradução nossa)

[51] [*a 'utilidade de Stalin', se não seu endosso*] (tradução nossa)

[52] Para uma visão desfavorável da análise literária de Jameson, ver (HELMILING, 2001).

[53] [*Taoísta ou maoísta, não importa, cada um tem uma honestidade e uma integridade negadas na mais regularmente ostentada auto-compreensão da época moderna.*] (tradução nossa)

cultura e da ideologia na contemporaneidade — a lógica do atual sistema global é cultural: fusão do cultural e do econômico, com a colonização do primeira pelo segundo, e, portanto, com perda de autonomia da cultura — a estratégia política (Douglas Kellner, 1989, tira as consequências do mapeamento cognitivo) passa por uma política cultural radical, complementarmente às agendas teóricas e políticas, para uma alternativa de esquerda. Engendrando estruturas de sentimentos (Raymond Williams) consistentes e rivais das moiras dos *Chicago Boys*. Caso sejam possíveis mudanças políticas radicais, novas formas e práticas culturais diferentes devem ser adotadas no enfrentamento da "globalização", novo nome de um velho conhecido, agora em sua terceira fase, a financeirização.

Cevasco observa que os movimentos anticapitalistas produzem resistência ao identificar e nomear as falsas promessas do paraíso neoliberal — 'pluralismo', 'diferença' e 'variedade', quando a realidade mostra 'padronização' das economias nacionais, 'assimilação' de todas os países para as leis internacionais do mercado e integração / 'identidade' forçada à nova divisão internacional do trabalho —; ao despir o "fim da História" de suas pompas; ao criar estruturas antiglobalização (Fórum Social Mundial: formação social anti-pós-modernista; antagônica e irreconciliável com a perpectiva histórica hegemônica) reafirmando ser revogável o enganoso decreto do "fim do jogo" e atacando as inúmeras incongruências da narrativa que edulcora na retórica a vida no planeta e, na prática, solapa lutas pela dignidade coletiva; ao socializar o conhecimento a respeito da realidade (tarefa de ativistas, críticos culturais, sindicatos, movimentos de trabalhadores sem terra etc.)

Ou seja, apenas o coletivo social pode dar uma resposta à "globalização". Criando incessantemente novos instrumentos de luta e dando novos usos aos antigos, no futuro poderemos apreciar esse passo da consciência da necessidade da revolução:

> *In the future, we may turn back to those incommensurable examples — in art and in more overtly social practices — as some of the constituents of the moment in which an agonizingly slow evolution towards socialism turned into a decisive step towards the awareness of the necessity of a revolution*[54]. (CEVASCO, 2004, p. 111)

Procuramos evidenciar em nosso trabalho de doutorado a atualidade da lâmina crítica de Brecht em nosso momento histórico de crise do modelo neoliberal[55] (aclamado pela claque

---

[54] [*No futuro, poderemos voltar a esses exemplos incomensuráveis — na arte e nas práticas mais abertamente sociais — como alguns dos constituintes do momento em que uma evolução dolorosamente lenta em direção ao socialismo se transformou em um passo decisivo para a tomada de consciência da necessidade de uma revolução.*] (tradução nossa)

remunerada de "especialistas"), mormente sua fase mais aguda em território europeu, a exasperação de desigualdades e os papéis exercidos pelas mulheres. Como advertimos anteriormente, cumpre esclarecer que não faremos abordagem de gênero, porque enfocaremos as personagens sob o prisma épico, histórico-econômico-político-social, em resumo, enfoque de classe social. O exame das quatro personagens — acima referidas — representa, de modo preciso, um expediente de análise dramatúrgica de caráter intrinsecamente formal, já que não envolve investigação de âmbito abstrato ou especulativo, e sim o exame da materialidade figurativa das personagens femininas no campo da dramaturgia épica de Brecht.

A história se modifica, é múltipla e não eterna. Tal como questiona Brecht ao longo da construção de sua obra. Daí acreditarmos que a produção dele (e afins) está na ordem do dia. Por isso a importância de voltarmos nossa atenção para sua construção teórico-prática no campo das artes e sua repercussão na esfera social; e percebermos seus desdobramentos nos dias atuais. Esta comparação é possível já que o dramaturgo e ensaísta alemão teorizou sobre a "realidade social", a partir de um ponto de vista específico.

É relevante refletir sobre a singularidade do fazer teatral de Brecht, destacando a influência do contexto histórico, em crise, das guerras mundiais, sobre sua visão social e artística que propõem um diálogo efetivo entre o espectador e o ator, na busca de um mundo mais justo e do entendimento sobre "o que o homem faz do homem".

Ao contrário de certos jogos de palavras, que enunciam que "narrar o horror torna-o parte da cultura que o gerou", de caráter retórico e imobilista, entendemos que as omissões e paralisias não colaboram para o processo de embate contra as forças da barbárie. Ceder espaços, silenciar sobre desmandos e arbitrariedades não só alimenta o moinho da opressão como salienta e identifica os resultados de determinadas escolhas.

A autonomização brechtiana tem, entre outras implicações, desreificar a ação ao libertá-la da unidade de sua forma. *"O que a história solidificou sob a forma de estabilidade e substancialidade pode agora ser dissolvido novamente, e portanto reformado, melhorado,* 'umfunktioniert' *[refuncionalizado]*." Uma ética da produção realinhada

> *a um construtivismo emergente, entendido como modo de superar a paralisia e a impotência, o fracasso da ação individual e a ideia de uma situação global que não pode ser mudada. (...) a energia alegórica*

[55] De acordo com (ANDERSON, 1995), o neoliberalismo começa em 1947. (MILLER, 1949) já revelou que o sonho americano de Willy Loman, em *A morte de um caixeiro viajante*, não passava de pesadelo.

ECA BIBLIOTECA

> *suplementar da autonomização brechtiana (...) que estimula o público à percepção de múltiplas possibilidades.* (JAMESON, 2013, p. 74-75)

2.5 Metodologia de enfoque das personagens

Aqui, tecemos considerações metodológicas sobre a abordagem das personagens. Lembramos que a verticalização da análise será realizada nos Capítulos 3 e 4.

Como personagens épicas, "as quatro mulheres de Brecht" são analisadas à luz dos processos épicos empregados em cada uma das peças e dos aspectos constitutivos que as caracterizam, não como instâncias separadas de análise. Não tem sentido tratá-las à parte dos demais elementos épicos das peças; por isso, examinamos a forma como elas "funcionam" no conjunto deles.

Do ponto de vista de uma análise formal específica, que dirija o foco nessas quatro personagens, é preciso comentar, também, as distinções que caracterizam os próprios textos de que fazem parte:

Grusche, de "O círculo de giz Caucasiano" e Chen Te, de "A alma boa de Setsuan" são personagens de parábolas (*parable plays*); Pelagea Wlassowa, de "A Mãe", é personagem de uma peça de aprendizado (*lehrstücke* ou peça didática) que remete à novela de Gorki e tem a colaboração musical importantíssima de Hanns Eisler (1898-1962); Joana, de "O julgamento de Joana d'Arc em Rouen, 1431", além de remeter à circunstância histórica do título, dialoga com a peça radiofônica (1937) de Anna Seghers (1900-1983).

Essas estruturas (parábola, peça de aprendizado e documentário de análise histórica) fazem que as personagens se apresentem com algumas especificidades que serão comentadas adiante.

Em *A mãe*, por exemplo, o fato de ser uma peça declaradamente comunista a distingue enquanto peça (e personagem) das outras três mulheres das distintas peças que trabalhamos na tese.

Mas há outros aspectos constitutivos relevantes, como o *modus operandi* da parábola e da peça didática, ambas estruturas não aristotélicas por excelência. As peças de aprendizado

podem, para Willett, ser vistas como *parábolas sociais*. Jameson, no entanto, chama as parábolas de *trabalho de reflexão de segundo grau.*

Tanto Joana como Chen Te e Grusche são levadas a julgamentos, mas são julgamentos que mobilizam processos diferentes de raciocínio. Levando em consideração que ao público corresponde examinar o processo:

> *Sendo a situação apresentada em suas contradições, e não havendo um desenlace que aponte a alternativa correta, ao espectador cabe ser testemunha e ao mesmo tempo juiz dessa história.* (GARCIA, 1990, p. 87)

O procedimento seguido é partir do concreto e objetivo, examinar o que vem à pauta por meio deles, seguir e investigar as pistas associativas que surgirem, e, com atenção redobrada, investigar tudo ao mesmo tempo com minudência, espreitando cada passagem.

Tabela 2.1 - *Eixo temático e suas ocorrências nas 4 peças.*

Peça / ***Temas***	***A Mãe***	***O julgamento de Joana d'Arc em Rouen***	***O círculo de giz caucasiano***	***A alma boa de Setsuan***
Foco narrativo para produzir distanciamento	Coros; Cantores; Legendas, Tabuletas; Projeções; Citação.	Legendas; Tabuletas; Projeções; Citação; Transposição para o passado	Cantor narra; Legendas; Tabuletas; Projeções; Citação.	Narrador personagem; Legendas, Tabuletas Personagens dirigem-se à plateia; Projeções; Citação; Transposição para o passado.
Luta contra a opressão	Organização popular.	Organização popular.	Organização popular.	Organização popular.
Condições de trabalho Condições de vida	Degradantes; Miséria e pobreza; Luta de classes;	Degradantes; Miséria e pobreza; Luta de classes;	Degradantes; Miséria e pobreza; Luta de classes;	Degradantes; Miséria e pobreza; Luta de classes;
Greve	Organizada pelos comunistas.			
Reforma agrária	Questionamento da propriedade privada.		Colcozes (fazendas coletivas).	Questionamento da concentração de renda.
Rebelião de trabalhadores	Lutas contra a guerra.	Luta anti-imperialista.	Pelo direito de trabalhar na terra.	Lamentações contra o despotismo.
Insurreição popular Revolução	Revolução de 1917.	Emancipação dos franceses.	Contra as desigualdades socioeconômicas.	Intervalo da Justiça para os pobres.
Insubordinação reprimida	Repressão policial e do exército.	Aparato repressivo jurídico da Inquisição e do Estado francês subordinado a interesses ingleses.	Restauração do poder czarista; Distanciamento jurídico da Justiça; Tentação da bondade.	Despotismo renitente; Tentação da bondade.
Religião	Instrumento de alienação.	Instrumento de alienação e opressão.		Instrumento de alienação e opressão; Tratamento irônico; Dispensabilidade dos deuses.
Necessidade de intervenção política	S	S	S	S
Necessidade de organização política	S	S	S	S

Procuramos averiguar nas peças respostas às seguintes indagações: Como o foco narrativo é desviado para produzir distanciamento? Quais as condições materiais concretas dos trabalhadores e que instrumentos de luta são adotados historicamente para se contrapor à opressão? Quais são os aparatos estatais de repressão exercidos contra os que não controlam os meios de produção? Como a organização política é necessária para viabilizar a intervenção na realidade?

3 *Pelagea Wlassowa* e *Chen Te*

Proletárias. Mãe. Mulher. Destemida. Ingênua. Assertiva. Lutadoras.

Pelagea Wlassowa escreve para os trabalhadores sobre revolução.

3.1 A mãe — Consciência e revolta em *A mãe*.

As repetições históricas e as farsas reiteradas no palco do mundo.

A mãe (1931)
Die Mutter
A vida da revolucionária Pelagea Wlassowa (segundo o romance de Máximo Gorki)

Colaboradores Günther Weisenborn, Slatan Dudow.
Música de Hanns Eisler
Tradução de João das Neves
Estreia na Alemanha: 17/01/1932 - Theater am Schiffbauerdamm, Berlim
Data: Aniversário do assassinato de Rosa Luxemburgo
Direção Emil Burri
Cenários: Caspar Neher
Wlassowa: representada por Helene Weigel
Pawel: representado por Ernst Busch
Lingen
Gerhard Bienert

Personagens:

Pelagea Wlassowa
Pawel Wlassow, seu filho.
Anton Rybin, Andrej Nachodka, Iwan Wessowtschikow - operários da fábrica Suchlinow
Mascha Chalatowa, uma jovem operária
Policial
Comissário
O Porteiro
Smilgin, um velho operário
O operário Karpow
O Policial da fábrica
Nikolai Wessowtschikow, o Professor
O desempregado Sigorski
Guarda da prisão
Jegor Luschin, um trabalhador rural
Dois Fura-greves
O açougueiro Wassil

Jefimowitsch
A sua Mulher
A Senhora
A sua Sobrinha do campo
A mulher pobre
Um Funcionário
Uma mulher vestida de preto
Uma Criada
Mulheres
Operários e Operárias

A partir da obra de Máximo Gorki, Brecht conta a história de Pelagea Wlassowa que, ciosa de cuidar da vida de seu filho Pawel, envolvido no movimento revolucionário, toma seu lugar na distribuição de panfletos. Lutando pela paz, ela vê seu filho ser arrastado para a prisão. Embora ele consiga fugir, o faz por breve período, sendo morto rapidamente. Neste ínterim, a mãe mergulha na luta anti-czarista; pronunciando-se pela paz nas manifestações contra a Primeira Guerra, recebe as garras das tropas militares. Volta a reafirmar seu caráter antibelicista numa demonstração de força dos trabalhadores, no inverno de 1916, que prenunciava a queda do regime do czar, numa referência aos dias que antecedem a ascensão de Hitler.

Palavras-chave: consciência; paz; guerra; revolta.

Septiembre
8
Día de la alfabetización

Sergipe, nordeste del Brasil: Paulo Freire inicia una nueva jornada de trabajo con un grupo de campesinos muy pobres, que se están alfabetizando.
— ¿ Cómo estás, Joáo?
Joáo calla. Estruja su sombrero. Largo silencio, y por fin dice:
— No pude dormir. Toda la noche sin pegar los ojos.
Más palabras no le salen de la boca, hasta que murmura:
— Ayer yo escribí mi nombre por primera vez.
(GALEANO, 2012, p. 288)

Octubre
17
Guerras calladas

Hoy es el Día contra la pobreza.
La pobreza no estalla como las bombas, ni suena como los tiros.
De los pobres, sabemos todo: en qué no trabajan, qué no comen, cuánto no pesan, cuánto no miden, qué no tienen, qué no piensan, qué no votan, en qué no creen.
Sólo nos falta saber por qué los pobres son pobres.
¿Será porque su desnudez nos viste y su hambre nos da de comer?
(GALEANO, 2012, p. 329)

Ao buscar blindar seu filho dos riscos da militância frente a um sistema ditatorial, a *Mãe* proletária se rebela ao entender as formas de funcionamento da estrutura antipopular do regime.

A Mãe é uma peça de aprendizado (*lehrstücke*, peça didática) baseada no romance homônimo do escritor russo Máximo Gorki (1868-1936).

Na novela, trata-se da rebelião de operários russos antes da Revolução de 1905 (em 1901 e 1902). Dos 14 episódios da peça, a metade baseia-se no romance; algumas personagens secundárias e outras situações são modificadas (PEIXOTO, 1979, p. 130).

A estrutura episódica produz descontinuidade temporal, repudiando a unidade de tempo e a sequência de presentes absolutos. E, ao tratar de questões objetivas, exige tratamento épico.

As atividades revolucionárias do filho Pawel servem de ensinamento à mãe, Pelagea Wlassowa, sobre o que é a luta de classes e como a consciência dos operários/trabalhadores é essencial para não ser esmagado pela máquina de propaganda mobilizada pelo *establishment* para tornar as injustiças "eternidade" insuperável.

A repressão é desencadeada no intuito de intimidar quem pretenda se rebelar, mas a resoluta indignação da *Mãe* é sustentada pelo processo educativo proporcionado pela militância do filho, que ergue, com seus companheiros, um dique contra as forças coercitivas, ao mesmo tempo em que se organizam os enfrentamentos necessários.

A mãe (*Die Mutter*), de Brecht, é uma *lehrstücke* (peça didática). Adaptada à situação alemã, ultrapassa o marco cronológico do texto de Gorki e inclui a Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

> *O teatro didático renova ideias do teatro escolar humanista e do teatro jesuíta da época renascentista e barroca, visando fazer da arte uma 'empresa pedagógica'. Dando às peças forma de pequenas óperas ou de oratórios, despindo-as de todo caráter 'culinário' e comercial, Brecht destinava-as ao uso amadorístico em associações e escolas particulares, clubes juvenis e proletários, excluindo naturalmente o teatro comercial. Procurava transfuncionar a máquina teatral burguesa, ligada à 'arte culinária', substituindo-a por uma arte capaz de transmitir conhecimentos, lições morais e sociológicas.* (ROSENFELD, 2012, p. 73)

Além de provar que podia escrever teatro épico para as massas (EWEN, 1991, p. 252), *A mãe* demonstra como é possível superar as limitações impostas pela alienação e transformar, pelo entendimento das partes constitutivas e desencadeadoras de sua dor, uma senhora numa revolucionária combativa.

"A peça mostra a história da mulher alemã revolucionária profissional, fazendo o necessário para esclarecer milhares de mães alemãs que não compreendem a realidade em que vivem." Segundo Fernando Peixoto (1979, p. 130), para Benjamin a obra é um seminário sobre os métodos de propaganda e tática da luta revolucionária.

Produtivamente, a "dor" de Pelagea Wlassowa pode ser utilizada para transformar. A atividade sindical e o envolvimento do filho com os companheiros de luta a incomodam. Mas o perigo e a repressão policial a ensinam que suas idealizações não se coadunam com a realidade. Aos poucos, com o esmaecimento da aparente virtude das instituições repressivas, ela, curiosa, procura conhecer o que está escrito nos panfletos, as lições, que os camaradas distribuíam e irritavam a polícia. Para resguardar o filho, ela própria se prontifica a disseminar

os volantes. São os passos iniciais de seu processo de conversão à atividade revolucionária (JAMESON, 2013, p. 71).

Os trabalhadores sofrem arrocho salarial (salários rebaixados) e suas famílias não têm como preparar a comida nutritiva exigida pelo pesado esforço necessário no pátio fabril.

Inicialmente, a *Mãe* não vê perspectivas para a angustiante situação, mas o coro de operários (recurso épico de distanciamento[56]) revolucionários a adverte de que a saída para enfrentar as adversidades não está na cozinha, mas na luta política.

A *Mãe* passa por um processo de aprendizagem política para se dar conta de como suas limitações particulares em fornecer o básico a seu filho são oriundas e condicionadas por fatores extrassubjetivos.

Desse modo, sua implicância inicial com o fato de seu filho Pawel imprimir material subversivo em casa com companheiros é didaticamente arquitetada pelo dramaturgo para observar as fases de compreensão dos processos em que ela está inserida.

A Canção da Saída (RE) indica ser premente mudar o Estado para aplacar a fome e a sede dos explorados.

Braço armado do poder instituído, a polícia não tarda em invadir a casa da *Mãe* em busca dos panfletos subversivos e de seus formuladores. Numa cena típica da intervenção militar reinante em comunidades pobres no Brasil — a brutalidade ostensiva da polícia tipifica a pobreza/miséria como desacato/afronta ao Código Penal —, os móveis já velhos e poucos pertences da família são destroçados na coreografia intimidatória. Repleta de ameaças, "você vai juntar-se a seu irmão preso", a cena expõe o cotidiano de classes populares e suas habituais humilhações pelo aparato da ordem iníqua.

E claramente uma das denúncias marxistas recai sobre os tribunais burgueses nos quais os trabalhadores são criminalizados por suas opiniões políticas, por distribuírem manifestos, fazer greve e participar de reuniões (DESUCHÉ, 1968, p. 52).

Entretanto, o trabalho militante deve prosseguir. O próximo passo é a distribuição dos panfletos na fábrica, fato imediatamente percebido como situação de perigo para o filho pela *Mãe*, que se prontifica a substituí-lo na tarefa. Sob a alegação de que ela não levantaria

[56] Recurso épico de distanciamento. A partir de agora assinalado pela sigla *RE*.

suspeitas, a *Mãe*, analfabeta como tantas de sua classe social, apresenta-se na fábrica com o disfarce de vendedora de comida, cuja embalagem será o material subversivo.

A corrosão dos salários revolta os trabalhadores, fomentando a greve e uma manifestação no 1º de Maio. Para esta cena utiliza-se da narrativa indireta, pois a referida passagem é contada e representada depois de sua ocorrência (PEIXOTO, 1979, p. 130).

A *Mãe* tem sua lição de economia política, na qual aprende a diferenciar a propriedade pessoal (sua mesa) da fábrica e suas máquinas; a relação do proprietário com o operário e a subalternidade deste em relação ao patrão (EWEN, 1991, p. 254).

Para livrar-se dessa sujeição, os proletários (os que vivem do próprio salário) devem unir-se para defender-se na *luta de classes* (o que cada classe social faz para defender seus interesses).

Em que pesem as explicações assertivas sobre a conjuntura, a *Mãe* ainda se opõe à greve, por ela entendida como instrumento de "violência". A visibilidade da agressão capitalista ainda não se tornou nítida aos olhos dela.

A ação repressiva policial (assassinatos e espancamentos) à manifestação que transcorria de forma pacífica serve como mais um toque de despertador de sua consciência. Agora, ela mesma empunha a bandeira do operário Smilgin, abatido pela lei do mais forte.

Pawel não demora a ser preso, e a *Mãe* leva adiante o trabalho de agitação no campo.

Aprende a ler. Compreende que adquire uma arma com essa nova ferramenta.

O coro dos aprendizes canta o *Elogio do Aprendizado*: o ABC é o primeiro passo para ser autor da própria História, desvencilhando-se da ilusão representada pela propaganda ideológica da sina de um destino implacável e inclemente que de antemão condena os pobres continuamente à penúria.

Aproxima-se de seu filho prisioneiro pela militância, o anseio comum que os une e galvaniza as aspirações daqueles que sabem que têm a si mesmos como classe organizada no empenho de expulsar os grilhões institucionalizados pelo capital no edifício político-jurídico da sociedade.

O fuzilamento de Pawel pelos soldados de sua mesma classe social demarca outro sinal de urgência do despertador, alertando sonoramente pelos gatilhos acionados e suas balas disparadas que o inimigo de classe conta com divisões internas entre os trabalhadores para manter a dominação.

A morte de Pawel é coetânea do perecimento da alienação residual mantida pela *Mãe*. As condolências não fazem mais sentido, ainda mais quando, doente, ergue-se para participar de uma manifestação pacífica e encontra como resposta da polícia o espancamento.

Sua fala não encontra acolhida entre operários, que a rechaçam. Seus posicionamentos antiguerra são contínuos: tenta esclarecer as mulheres, que doam ao exército utensílios a ser convertidos em armas, de que isso alonga a guerra ao invés de abreviá-la.

Em 1917, ela junta-se às manifestações de operários, soldados e marinheiros (RE). O engajamento coletivo traz mudanças.

E a canção lembra que "nunca irá mudar" é apenas uma conveniência de quem não quer a mudança (o *status quo*). Quem se furta a combater a opressão a fortalece; quem renuncia à emancipação, se prende a correntes mais fortes.

> *Pois os vencidos de hoje são os vencedores de amanhã.*
> *E o jamais se tornará: Já!* (BRECHT, 1990a, p. 235)

Na Alemanha, a polícia procurou intimidar as apresentações realizadas para os operários (no *Moabiter Gesellschaftshaus*). "Perigo de incêndio", "tema inapropriado", proibição de figurinos e cenários... Restava aos atores apenas lerem seus papeis. E o resultado foi um tiro pela culatra na estratégia da repressão: a força da obra se sobrepôs, demonstrando-se mais convincente, a despeito das supressões exigidas pela coerção da censura (EWEN, 1991, 256; WILLETT, 1967, p. 148). Além disso, a recepção à peça destoava de acordo com a classe social; tida como primitiva pelo público burguês, avesso à proposta discutida, a reação das plateias operárias mostrava que seu entendimento era imediato, enquanto os espectadores supostamente mais "refinados" tinham dificuldades de compreender os elementos essenciais (BRECHT, apud EWEN, 1991, 257).

Sobre *A mãe*, Willett escreveu: *"He wrote little that can be seen as specifically Communist, though* Die Mutter, *the outstanding instance, is in some ways his most perfect work."* (WILLETT, 1959, p. 75)[57]

No que se refere ao efeito da encenação, esse *trabalho perfeito* recebia do público operário acolhida calorosa:

> Die Mutter *not only fired its audiences with revolutionary ideas but was outside the scope of the established theatre, which, short of rewriting the whole work, has always found it too tough a play to 'theatre down'.* (Ibidem, p. 178)[58]

A visibilidade dos recursos — técnicos materiais (luzes aparentes, mecanismos expostos) e humanos (atores se reportando diretamente à plateia, as paródias à representação) — indicou tratar-se de algo distinto do que muitos estavam habituados.

O fato de ser uma peça declaradamente comunista a distingue enquanto peça (e personagem) das outras três mulheres das distintas peças que trabalhamos na tese.

A Mãe é *Agit-prop* (agitação e propaganda). Esta forma é empregada para usar a arte e outras manifestações (passeata, greves, comícios etc.) como uma arma revolucionária para disseminar ideias críticas sobre situações degradantes e injustas e veicular propostas para superar obstáculos e impasses junto aos trabalhadores / desempregados, chamando a atenção para o movimento organizado e desgastando o governo dos patrões.

Canções *Elogio do Comunismo*, *Elogio da Dialética* e *Elogio do Aprendizado* fazem parte do repertório das canções das classes trabalhadoras tanto pelo seu caráter poético quanto pela clareza da concisão sobre a agenda de tarefas concretas para a luta cotidiana.

Brecht saudava as mulheres que acorriam para assistir ao espetáculo, pois tinham a oportunidade de aprender *"os métodos da guerra revolucionária ilegal"* (BRECHT, apud EWEN, 1991, 258).

Amalgamar marxismo, instrução e encantamento de forma simples e direta, sem descurar a forma artística, foi uma experiência tida como desimportante para os burgueses,

---

[57] [*Pouco do que ele escreveu pode ser visto como especificamente comunista, embora* Die Mutter, *caso excepcional, seja de certa forma o seu trabalho mais perfeito.*] (tradução nossa)

[58] [Die Mutter *não só inflamava as plateias com ideias revolucionárias como estava fora do escopo do teatro estabelecido, o qual, não chegando ao ponto de reescrever a obra toda, sempre a achou difícil demais de encenar.*] (tradução nossa)

mas altamente produtiva para os operários, que extraíram da dura educação de Wlassowa a lição essencial para o aprendizado na luta de classes. O espectador operário se diverte e se instrui ao mesmo tempo em que afia sua astúcia e seu saber (WEIDELI, 1983, p. 70).

Brecht incorpora elementos do *agit-prop*, elementos formais da *Lehrstücke*. Adereços e cenários são mínimos, também atendendo propósitos de transportabilidade, proporcionando o acesso de camadas populares em locais próximos. Como acontecia com os demais teatros proletários revolucionários, a censura tornava-se predominante: *"As was the case with much of proletarian-revolutionary theater at the end of Weimar Republic, police censorship became increasingly more prevalent."*[59] (RICHARDSON, 2007, p. 91-92)

Dialeticamente, Pelagea Wlassowa transforma-se em seu processo de alfabetização e educação política, bem como seu professor, Nicolai Wessowtschikow, de um empedernido conservador para um radical irreconhecível por seu irmão. Pelagea é a face do saber crítico e assertivo. A técnica de ensinar é necessária, porém insuficiente. Ou seja, não pode prescindir da aplicação prática dessa habilidade e suas consequências no processo de emancipação dos trabalhadores da ignorância e da sujeição aos patrões.

> *Pelaga and Wessewtschikow's relationship of reciprocal education further stands in as a model for the relationship of traditional and Epic Theater: the professor can provide a means to education (literacy, knowledge of political theory), while Pelega offers the professor a critical application of that skill.*[60] (Ibidem, p. 94)

Entretanto, a adaptação de *A mãe*, pelo Sindicato de Teatro de Nova Iorque no fim de 1935, desagradou a Brecht pela ignorância do significado do teatro épico pelos participantes da produção, a excessiva desfiguração do texto, a russificação dos trajes, a prática de fazer o coro falar diretamente aos personagens etc. (EWEN, 1991, 295-297; WILLETT, 1967, p. 149)

A música *gestus*, que permite ao ator mostrar certos *gestus* básicos no palco, foi ignorada. Ao invés de induzir o espectador à atitude crítica, utilizou-se a música cujo efeito era estimular a hipnose, pondo a perder o caráter didático. Cometem erro os que supõem que

---

[59] [*Como foi o caso com muito do teatro proletário-revolucionário no final da República de Weimar, a censura policial tornou-se cada vez mais prevalente.*] (tradução nossa)

[60] [*O relacionamento de educação recíproca de Pelagea e Wessowtschikow permanece como um modelo para a relação do tradicional e do Teatro Épico: o professor pode fornecer um meio de educação (alfabetização, conhecimentos de teoria política), enquanto Pelagea oferece ao professor uma aplicação crítica dessa habilidade.*] (tradução nossa)

o épico dispensa efeitos emocionais, quando na realidade ele clarifica as emoções e evita que mergulhem a plateia num estado de transe. O *gestus* produzido pela música é adequado para um movimento de massas que enfrenta forças brutais da opressão e da exploração. É importante preservar a engrenagem do teatro operário livre do tráfico generalizado de entorpecentes que domina o teatro burguês. A música de Hanns Eisler composta para *A mãe* tem caráter didático por esclarecer o significado político e filosófico de cada poema. (BRECHT, 1967, p. 85-87)

A composição *Elogio ao aprendizado* liga o problema da instrução ao da ascensão da classe operária ao poder, é enriquecida pela música com um *gestus* heroico, mas alegre. *"(...) o chorus final Elogio da Dialética, que poderia ter facilmente o efeito emocional de uma canção de triunfo, foi conservado no plano do racional pela música".* (BRECHT, 1967, p. 86)

Ao quebrar o poder encantatório injetado pelo fluxo ilusório do teatro convencional, a concepção brechtiana de música visa impedir o efeito do embotamento do espírito (BRECHT, 1967, p. 60). O distintivo dela é comentar, interpretar e assumir posição perante o texto, revelar comportamentos para facilitar e ampliar a compreensão (Idem, 2005a, p. 32). Essa música é um instrumento do distanciamento para repelir produtos próprios da música de ambições digestivas. (BRECHT, 1967, p. 87)

O efeito do distanciamento provocado pelos atores e pela música — dicção e entonação vibrando em escalas não presumidas; canções; coro e músicos no palco, ou seja, visíveis; a produção de sons e silêncios, as legendas, os cartazes, os filmes, a cenografia, o figurino etc. — era organizado como anteparo de desvios para atalhos narcotizantes.

A música épica (*gestich' music* / música gesto) trabalha contrastes, justaposições de referências, descontinuidades da ação. O ator canta e manifesta que está mostrando algo; o conjunto é arranjado para despertar determinadas atitudes no espectador, demovê-lo da vacuidade, instá-lo à reflexão e à ação transformadora.

Brecht acompanhava de perto seus colaboradores-compositores (Kurt Weill [1900-1950], Hanns Eisler e Paul Dessau [1894-1979]). As ligações orgânicas — estabelecidas no envolvimento direto de conceber, produzir e finalizar o processo — caracterizam a densidade de comprometimento dos profissionais envolvidos, não sendo atividade avulsa cujo fôlego potencial seria menor. Isso era possibilitado pela visão totalizante de Brecht sobre as

diferentes dimensões abrangidas no trabalho: conhecimentos de música, teorização sobre a prática (autonomizando as esferas da música, do texto), habilidade de enlaçar diferentes elementos necessários para refuncionalizar a linguagem teatral como um todo.

Identificar dissonâncias onde parecia reinar a paz; causar resultados inesperados; estranhar acontecimentos, lugares, situações habituais; deixar exposto o encoberto; desconcertar as obviedades do senso comum; inverter e estimular a plateia e os atores a refletirem sobre hábitos que se tornaram uma segunda pele. Enfim, remover crostas que se sobrepõem com o tempo para que o público perceba a historicidade dos acontecimentos, sua origem humana e desvencilhe-se de amarras aprisionadoras fornecidas pela arte culinária (convencional).

3.1.1 As Wlassowas de todo mundo – registro interno

"Senhores(as) intelectuais, sou viúva de um operário e mãe de operário. Começo meu relato sobre as condições em que vive minha família. Devo fazer peripécias para oferecer um prato de comida a meu filho, pois administro a carência e as limitações que ela impõe.

O coro dos operários revolucionários alerta a todos para o fato de que 'a carne que falta na cozinha, é falta que não se resolve na cozinha' (BRECHT, 1990a, p. 166).

No início, estranhei o fato de meu filho, Pawel, se reunir com outros operários em casa para imprimir papeis cujo conteúdo eu desconhecia. Ainda mais depois de a polícia revistar toda nossa casa em busca dos panfletos. Grosseiros e violentos, os representantes da ordem destruíram os poucos objetos que tínhamos. Rasgaram nosso sofá puído. Não acharam o bastante, e, com mais intimidação, quebraram o espelho e o quase vazio pote de banha.

Agora, para salvar outro companheiro preso, eu mesma, para proteger meu filho, decidi distribuir os panfletos que os policiais estavam no encalço, apesar de eu não saber ler (Ibidem, p. 175).

O capitalismo fica doente e a pelegada empurra a conta para os trabalhadores, oferecendo, no máximo, parcas migalhas (Ibid., p. 178-180).

Não temos os meios de produção, somos exploradas. E a polícia está do lado dos patrões, que nos impõem salários miseráveis e fome constante? Devemos fazer algo a respeito. Sem violência (Ibid., p. 185-187).

Ingenuamente, imaginara que a polícia nada poderia fazer contra uma demonstração pacífica dos trabalhadores na Marcha de 1° de Maio de 1905, mas a repressão abateu o operário Smilgin, que portava a bandeira vermelha[61]. E eu a empunhei na esperança da mudança (Ibid., p. 189-190).

Depois dos acontecimentos, precisei refugiar-me na casa do professor Wessowtschikow (Ibid., p. 190-191). Em reunião na casa deste, o desempregado Sigorski alertou sobre a prisão da ignorância e da necessidade de dela se libertar (Ibid., p. 192).

Apesar de inicialmente contrariado, o professor se dispôs a nos ensinar a ler e nos livrar do analfabetismo (Ibid., p. 194). Resmungava. E eu lhe disse: 'Se você já não precisa do saber, passe-o para cá'. E todos cantaram o *Elogio da aprendizagem* (Ibid., p. 196-197).

Aduzi ao professor que 'a gente não lê jornal para se divertir' e que o mestre 'também aprende enquanto ensina'. Terceira tese contra Feuerbach (MARX, 1978, 51). O professor, que antes pregava na parede um retrato do Czar, não só o retirou como expressou interesse pelo marxismo e como este poderia ser aperfeiçoado. Ao que Iwan, irmão do professor, constatou: 'Srª. Wlassowa, não estou mais reconhecendo meu irmão' (BRECHT, op. cit., p. 200-202).

Em visita a meu filho na prisão, tive que disfarçar a conversa, pois o guarda ficou de prontidão para censurar assuntos políticos[62], mas conseguimos a informação que buscava sobre endereços de outros companheiros. E Pawel cantou sobre os poderosos: 'nem dinheiro nem canhões poderão mais salvá-los' (Ibid., p. 202-206).

Depois, numa fazenda, enfrentamos fura-greves com astúcia, e obtivemos o apoio do Açougueiro que parou de servi-los na cozinha e ofereceu comida aos grevistas. O Açougueiro

---

[61] Os atos de agressão psicológica e física a portadores de vestimentas "vermelhas" no Brasil (2013-2015...?) demonstram que a renúncia à polêmica pelos movimentos de esquerda, a adoção da pusilanimidade e posturas semelhantes abrem avenidas à barbárie e seu carnaval lúgubre.

[62] Os olhos do poder espionam de forma acintosa e/ou "imperceptível". Para trabalhos de ficção-científica que questionam controles exercidos historicamente pelo poder opressor no "futuro", conferir, entre outros (BRADBURY, 2005; HUXLEY, 2007; BEVILAQUA SOBRINHO, 2015b).

e seu pessoal recitaram *Elogio de Wlassowa*, mas na realidade não era a mim a homenagem, e sim a todas(os) que combatem em qualquer parte (Ibid., p. 206-212).

Enquanto imprimíamos nossos panfletos, ouvíamos os temores do professor a respeito de a tarefa ser realizada na casa dele e o barulho causado pela impressora. Contraditoriamente, ele não queria se comprometer, apesar de redigir alguns textos para nossos documentos. Intelectuais... Dá para confiar? Em seguida, tivemos uma visita rápida de Pawel, que regressara do exílio na Sibéria, mas não pode deter-se por mais de alguns instantes (Ibid., p. 213-219).

Pawel foi preso e fuzilado na fuga. Isso ensejou a vinda das vizinhas, inclusive da Senhoria de uma delas. Disseram-me sobre o consolo que Deus com sua palavra, a Bíblia, poderia me dar. Recusei, afirmando que a morte de meu filho não fora um castigo divino, mas responsabilidade do Czar. Assim como o despejo da mulher pobre por parte da Senhoria, sendo que prece nenhuma poderia reconfortá-la quando sua família estivesse exposta às intempéries (Ibid., p. 219-226).

Eclodiu a Guerra Mundial quando eu estava doente e com forças esgotadas. E o Czar mandou prender os deputados bolcheviques, que à Guerra se opuseram. Precisei fazer uso de minhas últimas forças para levantar-me e agir, pois a situação o exigia (Ibid., 1990, p. 226-228).

Andei levando uma surra feia dos policiais porque bradava contra a corrente que aplaudia as tropas que partiam em marcha enquanto gritávamos 'abaixo a guerra, viva a revolução!' Até mesmo os operários estavam descrentes, pois as derrotas foram frequentes (Ibid., p. 228-229).

1916. Os bolchevistas continuaram lutando contra a Guerra imperialista. Mas muita gente, ainda que saiba ler o escrito no letreiro de doações para a guerra, 'Quem doa cobre, abrevia a guerra', precisa saber interpretá-lo: 'Quem doa cobre, prolonga a guerra'. Guerra contra nossos interesses, só beneficia os patrões (Ibid., p. 230-234).

1917. Pelagea Wlassowa, conhecida como 'A mãe', marcha com os operários em greve e os marinheiros amotinados. Não se pode desistir da luta enquanto ela é imprescindível. Dizem-nos que o poder dos senhores é indestrutível. Mas são os próprios senhores que

afirmam isso para nos atemorizar. Se a opressão permanece, por que desistiríamos? "Os vencidos de hoje são os vencedores de amanhã" (Ibid., p. 234-235).

3.1.2 As Wlassowas de todo mundo – registro externo

Estão no grupo dos revolucionários porque estes:

> *acreditam que o que desejam subjetivamente não pode ser alcançado sem uma mudança fundamental na sociedade. (...) É quando as expectativas relativamente modestas do cotidiano parecem irrealizáveis sem revolução, que os indivíduos se tornam revolucionários.* (HOBSBAWM, 1982, p. 247)

Gostaríamos de acrescentar ao "relato" de Wlassowa, o que sua 'irmã', Dona Luckerniddle (BRECHT, 1990b), asseverou a respeito de Joana Dark, a Tenente dos Boinas Pretas, sobre o fato de ela ser ingênua — como "A mãe" era antes de saber ler — e acreditar em todas as artimanhas arquitetadas por Bocarra e seus cúmplices: 'Não diga bobagens, você não entende nada. De certo é porque ainda não te deixaram bastante no frio' (Ibidem, p. 96).

Será este o caso também de tantos intelectuais?

Caso pensássemos em um diálogo — carta lá, hoje *e-mail* — com a respectiva conversão em razão do tempo, verificaríamos não existir impedimento ou tratar-se de realidades incomunicáveis.

Refuncionalizar.

Façamos um exercício.

Por que considerar lembrar o caráter histórico das relações humanas como algo "banalizado" (SCHWARZ, 1999, p. 115)? Talvez o seja para muitos intelectuais. Mas para a gente da classe social de Wlassowa, falta muito conhecimento sobre as engrenagens da realidade e seus mecanismos de ocultação.

A alienação intelectual pode produzir asseverações sem respaldo na realidade.

Não é porque uma minoria culta e bem informada conheça muitas, ou até mesmo 'todas' as teorias existentes, isso seja suficiente para se atravessar ou queimar etapas. Exceto se pensarmos na ideia de vanguarda política que guiaria as massas com sua sapiência.

A compreensão de um grupo restrito não confere chaves e senhas para desatarmos nós e segredos da concretude dos problemas complexos com que nos deparamos nas transformações das condições históricas.

Entretanto, segundo a leitura de Schwarz, "uma vez que entendêssemos que a injustiça é social, e não natural, a dificuldade como que ficava superada e a transformação do mundo estava ao alcance da mão" (Ibidem, p. 116). De onde ele retira esse "automatismo"? Inúmeras vezes os trabalhadores reiniciam lutas após frequentes derrotas. E não têm ilusões sobre a ocorrência de tantos outros combates até poder obter avanços, parciais ou significativos.

Há uma distinção básica entre transformar a realidade efetivamente, lidando com suas contradições concretas, e aspirar mudanças apenas como espectador no conforto do gabinete, *em abstrato*. Os prestidigitadores a serviço da dominação de classes utilizam-se, com bastante eficácia ainda, em pleno século XXI, de vasto arsenal, como, por exemplo, o *Criança Esperança*[63], a mídia oligopolizada e sua programação narcotizante, o poder avassalador do capital financeiro etc.

Para continuar no comando, não abdicam de instrumentalizar a ideologia, como se esta não tivesse qualquer relevância.

Ao contrário, exacerbam a exploração ideológica consoante aos meios de hipnotizar ofertados pela tecnologia, cujo conhecimento próximo e direto não nos deixa dúvidas sobre os efeitos deletérios de suas aplicações. Basta observar como a mídia *familiar* abraça a candidatura presidencial messiânica da salvadora da pátria após a morte trágica de um líder regional que é catapultado artificialmente como liderança nacional inconteste e de primeira grandeza com a devida maquiagem do roteiro para parecer crível a operação marota em rede nacional diuturnamente. Sem delongas, o eclipse da "sonhática" é substituído pela apologia do "playboy" grande gestor e moderno.

Na primeira metade do século XX, Wlassowas e tantos trabalhadores foram abatidos por atrocidades indescritíveis. A *"sangrenta desorientação, o arbítrio planejado e a desordem induzida"* eram impostos cotidianamente, e muitos dos contemporâneos — e os que vieram logo depois deles, também — não viam saídas para as condições a que estavam submetidos. A carnificina se repetia e se intensificava de tal forma que as pessoas esperavam

---

[63] A esperança desfigurada como *ato de esperar* é uma das violências desse *'slogan'*.

o pior em mais alto grau, ou seja, o fundo do poço não era alcançado e os limites de sua profundidade constantemente eram superados.

Entretanto, os insuspeitados pontos de contato aparecem naqueles aparentemente antípodas. Determinados, ambos empunham carimbos da 'datação', da 'descaracterização' ou congruentes: *"(...) nem por isso a postura distanciada e pedagógica de Brecht perde a força **poética**"* (SCHWARZ, 1999, p. 117). O grifo é nosso. A força política seria inexistente? Mas essa não é também a posição do Lehmann (2009)?

Sem hesitação, profetiza: *"(...) momentos de ranço oficialista e prenúncios de mumificação"*. (SCHWARZ, op. cit., p. 117)?

E aduz: *"(...) espetáculos impecáveis mas inatuais com que agora nos anos 50 o Berliner Ensemble, sob a direção do próprio Mestre, conquistara uma certa hegemonia no teatro europeu"* (Ibid., p. 120).

"Datação" e correlatos acerca do trabalho de Brecht, da luta, da utopia...

Talvez devido ao pendor adorniano, Schwarz preserva o poético, tido como impecável, e rebaixa o político. Lehmann não faz isso, pois supostamente valoriza o político (ou o que ele entende como tal, o político pós-moderno). Sem deixar de mencionar que a *"funcionalidade do espírito brechtiano para a esquerda terceiro-mundista"* esbarrava nos *"(...) desencontros que Brecht ocasionava, já que os anos 20 não eram os anos 60, nem a Alemanha era o Brasil"* (SCHWARZ, op. cit.).

Teríamos nós, latino-americanos, e brasileiros em particular, uma incapacidade inata e atávica de compreender quaisquer contribuições oriundas do Hemisfério Norte? São apenas "ideias fora do lugar" desvinculadas do contexto de sua produção? A aquiescência é nosso limite e autêntico *pedigree*?

"Fraco teor político da literatura brasileira em geral"?

*"Revolução na América do Sul, a peça **tosca** e muito inovadora de Boal..."* (grifo nosso).

"Sem intenção de desmerecer ninguém, era uma constelação que não se encontrava no Brasil..." (Ibid., p. 122)

Não? Por que esse complexo? Não estaria o crítico elidindo as contribuições de um Graciliano Ramos, por exemplo? Ranço eurocêntrico?

Formas de veiculação crítica que exigem do pesquisador atenção redobrada. Convenhamos que Schwarz, ardilosamente, não deixa isolado o adjetivo *tosca*, atribuindo característica *inovadora* ao que acabara de depreciar. Talvez, abrindo perspectivas para outras encenações.

> *Em 1964, o golpe de força da direita truncou, sem encontrar aliás grande resistência, o vasto processo democrático a que o novo teatro procurava responder.*
> *(...) a ida estético-política ao povo refluía para a condição de experimento glorioso e interrompido, que continuaria alimentando a imaginação de muitos, ao mesmo tempo que, noutro plano, se transformava em matéria de êxito no mercado cultural.*
> *(...) esquerda que, na rua, fora batida quase sem luta"* (Ibid., p. 124).

Verdade absoluta? Sem resistência? E as contradições? Por acaso, o povo alemão não sucumbiu ao nazismo? Não está faltando um pouco do "inócuo" distanciamento? Luta 'quimérica'?

Sobre a inspiração brechtiana da esquerda, *"(...) a repressão era como que um atestado vivo de sua atualidade"*; *"(...) a derrocada do comunismo, que havia começado, bem como as novas feições do capitalismo, afetavam a técnica teatral de Brecht na sua credibilidade"* (Ibid., p. 125).

"Derrota do comunismo"? Não seria *stalinismo*? Por que deveríamos nós, do Hemisfério Sul, nos identificarmos com a experiência do *capitalismo de Estado* (Mandel) como legítima representante de nossas aspirações socialistas? Ou até mesmo como herança obrigatória?

A derrota histórica teria atingido a literatura de Brecht, *"mais vulnerável que outras ao desmentido que a história infligiu a suas expectativas"* (SCHWARZ, op. cit., p. 125).

Não estaria faltando dialética ao prestigiado crítico? O inimigo ficaria inerte? Diante de nossos avanços, ele permaneceria estático contemplando nossas conquistas? Não formularia algum plano de reação, se reposicionando e procurando retomar a iniciativa?

> *(...) a experiência histórica feita em nome do comunismo se afastou imensamente dos propósitos iniciais e levou a pior no confronto com a ordem do capital. (...) a clarividência e a dianteira histórica* presumidas *no*

> *procedimento brechtiano ficavam sem apoio no andamento real das coisas, transformando em ilusão a superioridade crítica* (Ibidem, p. 125-126).

O *"sorex"* (ou melhor, o *ex-socialismo realmente existente*) não concretizou a expectativa da liberdade associada à justiça. Porém, ele não corresponde aos nossos anseios e não somos obrigados a ceder por conta de seu colapso.

> *Foi a revolução cultural do último terço do século que começou a erodir as herdadas vantagens históricas do capitalismo e a demonstrar as dificuldades de operar sem elas. A ironia histórica do neoliberalismo que se tornou moda nas décadas de 1970 e 1980, e que olhava de cima as ruínas dos regimes comunistas, foi que triunfou no momento mesmo em que deixava de ser tão plausível quanto parecera outrora. O mercado dizia triunfar quando não mais se podia ocultar sua nudez e inadequação.*
> (HOBSBAWM, 1995, p. 336)

Por outro lado, indagamos.

E quanto ao *lirex* (ou melhor, o neolirex - *neoliberalismo realmente existente*)? Diferenciou-se de suas promessas? O que tem a proporcionar à humanidade? Também não pode se gabar de ter criado mais liberdade e justiça, pelo contrário. Nas atuais circunstâncias históricas: o que tem a oferecer às populações da própria Europa Central neste período de crise desde 2008? Apenas o desmantelamento galopante do Estado de bem-estar social?

Não há mágicas ou sortilégios para resolver problemas complexos.

> *Diferentemente do que a esquerda supunha, a passagem da crítica à superação mostrou não ser automática, nem óbvia. Na circunstância, o componente didático do distanciamento brechtiano ficava sem ter o que ensinar, ao menos diretamente, e mudava de sentido* (SCHWARZ, op. cit., p. 126).

Automatismo recorrente.

Quem supunha? Esquerda ou Schwarz? Qual esquerda? Por que não matizar? As generalizações impedem maior acuidade.

"A dimensão crítica do distanciamento brechtiano deixava de ter o vento da história a seu favor (...) e se tornava um exercício de estilo (...), o momento canônico da revolução." (Ibid., p. 127).

"Exercício de estilo"; "momento canônico da revolução"... Arabescos.

Descarte?

Sem adversário, não há jogo. Como diria o grande jogador Garrincha, após ouvir as instruções do treinador: "Técnico, pra ser tão fácil assim, o sr. combinou com o adversário?"

Conjunturas favoráveis não persistem indefinidamente e, muitas vezes, são suplantadas por outras adversas em curto lapso de tempo.

"O questionamento do capital parece já não estar a cargo dos trabalhadores, mas das contradições dele próprio, que evolui sem adversário de peso equivalente" (Ibid., p. 129).

Desde pelo menos a crise de 2008, o capitalismo está enredado em suas contradições. Inclusive, já aludiram as semelhanças entre a atual convulsão e o colapso de 1929. A correlação de forças não é fixa. Não se restringe ou é condicionada por subjetivismos ou bonapartismos.

Derrotas do mundo do trabalho estão registradas na História.

Teatro político como *"instituto peculiar, que tinha como premissa um movimento popular poderoso, emancipador, capaz de se defender contra os adversários, além de se interessar pelo livre exame de suas questões vitais, com vistas em transformações práticas"*.

Técnicas anti-ilusionistas modernas só poderiam merecer crédito no horizonte revolucionário imediato? Seguindo esse determinismo, circunstâncias históricas específicas não confirmariam a revolução na Alemanha e não na Rússia? Definitivamente, a História não faz parte das Ciências Exatas.

Axioma?

E as dúvidas?

> *(...) o uso que a publicidade tem feito dos resultados mais sensacionais da arte de vanguarda, entre eles os recursos do ator brechtiano. O ganho em inteligência representado pelo distanciamento, concebido outrora para estimular a crítica e liberar a escolha social, troca de sinal sobre o novo fundo de consumismo generalizado. (...) abertura de (...) noticiário de TV [mostrando bastidores] como apoio à autoridade do capital* (Ibid., p. 130).

Caso pudesse, por que o inimigo se furtaria a utilizar nossas armas? Qual a surpresa de ele procurar neutralizar ou esterilizar instrumentos e procedimentos identificáveis como perigo no combate para si?

Inversão para intimidar, a exibição dos artefatos tecnológicos tem efeito de mistificação. O imperativo demarca antiga expressão hierárquica de classe: "Sabem com quem está falando?"

Não é uma demonstração dos diferentes usos que as armas comportam?

Aqui, pensamos que a leitura de *Os horácios e os curiácios* (BRECHT, 2005c, p. 149-179) poderia ser proveitosa.

"Que mais quer o materialista, se há mercadorias à escolha e se a engrenagem mercantil integra a todos?" (SCHWARZ, op. cit.)

Houve de fato "integração da classe trabalhadora" em termos globais? Mesmo localizada, ela não estaria sendo revertida atualmente em diversos países europeus (Portugal, Grécia, Espanha etc.)?

Brecht transformou-se em "clássico, em genial escritor de outras eras" (Ibidem, p. 131).

Poderíamos indagar sobre a relevância do enquadramento com a "estetização canonizante" na estrutura dialética do trabalho de Brecht, por definição avessa às compartimentalizações paralisantes.

Para surpresa de alguns, Schwarz e Lehmann chegam no mesmo lugar por outros caminhos. Para o primeiro, clássico = inofensivo? Tem força poética que lhe é inerente, mas suas questões políticas sofrem rebaixamentos. Para o segundo, o trabalho de Brecht é político (aclimata Brecht ao que ele chama de político) porque é "teatro da morte". Paradoxalmente, músicos de estilos e procedências tão dessemelhantes, participam da mesma orquestra[64], com procedimentos distintos.

Esse coro, decididamente, não é épico.

> *(...) falência e derrota do campo socialista, esvaziando o ponto de fuga da concepção brechtiana, que é prático.* (Ibid., p. 131-132)
> *Ora, se o processo efetivo não tomou feição superadora e o curso das coisas foi outro, a decifrar, o prognóstico embutido naquela postura se torna uma tese duvidosa por sua vez, a ser tomada como parte do problema, e já não como lição* (p. 132).

---

[64] As observações críticas referem-se e limitam-se especificamente ao texto em tela de Schwarz e alguns posicionamentos de Adorno, não sendo extensível a outros trabalhos claramente contrastantes, nos quais a nitidez das distinções entre eles e a dupla Wright & Lehmann é por demais evidente.

Fazemos parte do problema desde que nascemos.

Faremos estudo dos fetos malformados?

Jogaremos a criança com a água suja do banho?

Para Schwarz, a crítica de Adorno:

> *libera também os nossos olhos para os requintes formais da literatura brechtiana, obscurecidos pela saliência das questões políticas, mais fáceis de discutir. Sirvam de exemplo as misturas dissonantes de brutalismo e acuidade intelectual, ou de materialismo peso pesado e, de outro lado, delicadeza na condução de andamentos e raciocínios, à beira do arabesco e da variação abstrata* (Ibid., p. 132).

São salientados os requintes formais da literatura de Brecht, alegando-se que as "questões políticas são mais fáceis de discutir". E a resolução destas, também é fácil?

Sobre o dirigente comunista:

> *(...) suas palavras são cinzentas e* burocráticas *(...). É como se a verdade — ou as certezas — da posição bolchevique não emitissem a luz que a composição artística esperava delas. Ou, invertendo os termos, como se a composição estivesse pedindo a seu material o que ele não podia dar...* (Ibid., p. 134).

A respeito das objeções de Adorno e do dirigente comunista, ver (**2.3.5** "Datação", "infelicidade crítica" e engajamento).

> *Vocês sabem que o escândalo inicial da crítica materialista (...) esteve em afirmar que o capital, que é uma relação de classe, é o segredo e a chave da sociedade burguesa, inclusive de seu direito, do estado, da moralidade e da cultura. Longe de serem incondicionadas e de promoverem a universalidade humana que proclamavam, estas esferas formariam sistemas com a exploração econômica, a qual, uma vez reconhecida pelos explorados como um fato de classe, sem caução divina ou natural, estaria com os dias contados.* (Ibid., p. 144)

"(...) a qual, uma vez reconhecida pelos explorados como um fato de classe (...) estaria com os dias contados".

Qual seria o percentual suficiente de explorados conscientes para deixar a dominação com os "dias contados"?

Os servomecanismos publicitários, as estultices oferecidas em *overdose* pelos meios de comunicação de massa seriam inofensivas? Ou, como há muito se sabe, servem como instrumento para conter, amortizar ou desbaratar reações?

"O interesse antissocial é o ponto de partida notório, e a piada está na ingenuidade dos que ainda não sabem disso, e sobretudo na desfaçatez com que a cultura nacional é posta a serviço dos negócios (...) porque estamos a um passo das vias de fato" (Ibid., p. 147).

"A desmistificação, ligada ao lugar oculto da economia no rol das coisas, não se tornou um gesto vazio?" (Ibid., p. 145).

"Gesto vazio"? Capitulação?

A insurgência é inútil e/ou desnecessária?

Configuração do impasse e de seu aprofundamento e não na saída revolucionária (Ibid., p. 146-147).

Não sendo esse o horizonte imediato, ele não precisaria ser preparado?

Caso não estejamos preparados, esse horizonte será em algum momento *imediato*?

Impasses podem perdurar na breve existência do indivíduo.

O tempo histórico mais amplo, que excede nossa apreensão momentânea, não é uma fatalidade para nenhum dos lados da disputa.

Chen Te escreve para os trabalhadores sobre economia.

3.2 Setsuan — A adaptação às necessidades em *Setsuan*. Bondade no proscênio do capitalismo.

A alma boa de Setsuan (1938-1940)
Der gute Mensch von Sezuan

Colaboradores: R. Berlau, M. Steffin
Música de Paul Dessau;
Weill

Tradução de Geir Campos e Antônio Bulhões
Estreia: 04/02/1943 - Schauspielhaus de Zurique
Direção Steckel
Cenários: Teo Otto
Chen Te: representada por Maria Becker
Sun: representado por Karl Paryla
Senhora Mi Tsu: representada por Giehse

Personagens:
(por ordem de entrada em cena)

Wang, o Aguadeiro
Operário e Senhores
Primeiro Deus
Segundo Deus
Terceiro Deus
1º Passante
2º Passante
Chen Te, a alma boa
Cavalheiro
Senhora Chin
Velho indigente
Velha indigente
Sobrinho indigente
Desempregado
Carpinteiro
Irmão indigente
Cunhada indigente
Mi Tsu, a Senhoria
Avô indigente
Rapaz indigente
Sobrinha indigente
Chui Ta, primo vivido por Chen Te

Policial
Tapeceira
Yang Sun, o Aviador
Tapeceiro
Mulherona prostituída
Chu Fu, o Barbeiro
Garçom
Bonzo, Sacerdote oriental
1° Menino
2° Menino
3° Menino

Cena: A capital de Setsuan, que é meio "europeizada"

Na China antes da Segunda Guerra, na capital da província de Setsuan, os deuses, que abandonaram os homens, mas querendo justificar sua existência, procuram uma pessoa boa. Perguntam a Wang, o carregador de água, onde poderiam se alojar. Nas casas dos ricos, os três não encontram o abrigo, o qual será obtido apenas com a prostituta pobre, Chen Te. Gratificada pelos deuses, ela abre uma tabacaria. No entanto, ficará sob monitoramento desses patrocinadores. Logo ela perceberá uma disjuntiva: ser boa pessoa e sobreviver ali não seria possível, pois muitos parasitas e pedintes de toda ordem a incomodam. Ser boa pessoa e sobreviver num mundo hostil à bondade parece loucura, dada a plêiade de aproveitadores que se aproximam com as "melhores das boas intenções". Transforma-se, então, num reflexo cruel de sua boa pessoa, o primo Chui Ta, e toca seus negócios sem reservas, os quais prosperam na mesma rapidez com que a nova identidade vai-se estabelecendo. No amor, sua sorte não é melhor: tem um amante que a explora e quer levá-la à ruína. Travestida de homem (Chui Ta) recupera suas posses e gere uma fábrica de tabacos — onde seu amante canalha é o capataz — e esfola os trabalhadores, escravizando-os. O carregador de água sente a falta da boa Chen Te, e Chui Ta é levado a julgamento, sendo responsabilizado pela morte da boa alma de Setsuan, Chen Te. Mas esta não havia morrido, tinha apenas se adaptado às suas necessidades. Agora os deuses podem voltar para o céu e contar nuvens.

Palavras-chave: hipocrisia; moral burguesa; cada um por si e deus contra todos.

3.2.1 De que serve a bondade

De que serve a bondade

1

De que serve a bondade
Se os bons são imediatamente liquidados, ou são
liquidados
Aqueles para os quais eles são bons?

De que serve a liberdade
Se os livres têm que viver entre os não-livres?

De que serve a razão
Se somente a desrazão consegue o alimento de que
todos necessitam.

2

Em vez de serem apenas bons, esforcem-se
Para criar um estado de coisas que torne possível
a bondade
Ou melhor: que a torne supérflua!

Em vez de serem apenas livres, esforcem-se
Para criar um estado de coisas que liberte a todos
E também o amor à liberdade
Torne supérfluo!

Em vez de serem apenas razoáveis, esforcem-se
Para criar um estado de coisas que torne a desrazão
de um indivíduo
Um mau negócio!

(BRECHT, 1990c, p. 136)

Em *A alma boa de Setsuan*[65], verificamos até que ponto a bondade no capitalismo pode ser suicida, dada a legião de vivaldinos dispostos a trucidar os incautos.

Escrita no início da Segunda Guerra Mundial e inspirada no teatro chinês, *A alma boa de Setsuan* discute, em 10 episódios, a liberdade humana no contexto de miséria extrema e paradigma da exploração do homem pelo homem.

Os bons são explorados por deuses e homens, a vida não necessita do sacrifício e, independente do credo dos versículos, o sofrimento não nos enobrece. Em suma: não é um *"pecado contra a vida permitir ser destruído pela crueldade, pela indiferença e pela cobiça?"* (WILLIAMS, 2011, p. 255-256)

Prólogo.

A espera e a "chegada" dos Altíssimos.

Três Deuses, que habitam a cabeça do aguadeiro Wang, estão em busca da boa alma, como Jeová em Sodoma (GRAY, 1979, p. 175), que seria um contraponto ao inferno. Setsuan, a prostituta, recebe o incentivo financeiro das divindades e objetiva ajudar os outros para elevar-se moralmente.

Porém, para ela usufruir da oportunidade do negócio da tabacaria uma viúva e sua prole o perderiam, indicando o ambiente envenenado e a insuficiência como círculos viciosos. Os famintos acorrem para obter donativos, assediando-a incessantemente. E ajudar os demais é imolar-se.

Para proteger-se, precisa mascarar-se com a dureza do implacável primo Chui Ta (GRAY, 1979, p. 41; 43; 168; 174), seu duplo encomendado para defendê-la de sua própria bondade. *"Não uma pessoa boa contra a pessoa má, mas da bondade e maldade como expressões alternativas de um mesmo ser"* (WILLIAMS, 2011, p. 256).

"Que mundo é esse em que a bondade tem de pagar um preço exorbitante para ser boa e fazer o bem, e onde a sobrevivência pressupõe crueldade, dureza e exploração?!" (EWEN,

---

[65] PARA PESQUISAR EM MEIO DIGITAL sobre a recepção de Brecht no Brasil e as encenações no país, consultar a Biblioteca Nacional Digital Brasil: por acervo, ver <http://bndigital.bn.br/acervodigital>. Para consulta a periódicos, ver: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Por períodos, ver, por exemplo: <http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=[cache]298590.8563654.DocLstX&pasta=ano%20195&pesq=Brecht>.
No *Anexo* desta tese, confira exemplo de crítica à estreia de *A alma boa de Setsuan* (Nossa Voz, 1958), encenada pelo TMDC / TPA – Teatro Maria Della Costa / Teatro Popular de Arte.

1991, p. 343). É diante disso que vem a cobrança: a dualidade da personagem *"registra a natureza empírica de uma sociedade decadente, que exige a violência e a 'hostilidade' e, assim, pressupõe, ao mesmo tempo, a presença imanente e utópica de uma outra que não o faz"* (JAMESON, 2013, p. 145).

Sun — o aviador desempregado por quem Chen Te apaixona-se e idealiza-o — está interessado em engabelá-la e tomar-lhe centenas de dólares para concretizar o sonho de ser piloto, deixando-a para trás em seus planos.

Oferecer gentilezas pelo trabalho cotidiano (semear alimentos, construir máquinas) é a bondade inscrita em atos humildes cada vez que trabalhamos para os demais. A bondade existe, apesar de estar em conflito com o mundo (WEIDELI, 1983, p. 122-123).

Para sobreviver o filho que Chen Te carrega em seu ventre, Chui Ta aplicará as regras consagradas da máxima exploração aos proletários e seus filhos, inclusive crianças. Ser boa e viver é ser cortada em duas partes, já que água e óleo não se misturam e a hipocrisia de Mandamentos abstratos, com ultimatos que ignoram as condicionalidades, chocam-se com a aspereza concreta da existência.

Chui Ta é arrastado para os tribunais sob a acusação de assassinato de Chen Te. Mas ela retira seu disfarce, em confissão sem as testemunhas, e mostra que não pode viver sem seu primo. O que é concedido pelos Deuses, mas contanto que esse expediente seja parcimonioso.

Os Céus poderiam irradiar sua luz, mas não acendem uma vela por *"não estarem autorizados a interferir"*. Da esperança primária desatendida, sobra a indignação e a revolta pela inoperância e cinismo de seres poderosos, mas impotentes. Devemos viver por nossa conta, mas atuando coletivamente para superar o desânimo de Chen Te (não posso permanecer neste mundo) ou o otimismo dos deuses (é necessário ser bom) (WEIDELI, 1983, p. 125).

A alma boa de Setsuan versa sobre o processo de acumulação primitiva do capital:

> *A relação-capital pressupõe a separação entre os trabalhadores e a propriedade das condições de realização do trabalho. Tão logo a produção capitalista se apoie sobre seus próprios pés, não apenas conserva aquela separação, mas a reproduz em escala sempre crescente. Portanto, o processo que cria a relação-capital não pode ser outra coisa que o processo de separação de trabalhador da propriedade das condições de seu trabalho, um processo que transforma, por um lado, os meios sociais de subsistência e*

> *de produção em capital, por outro, os produtores diretos em trabalhadores assalariados. A assim chamada acumulação primitiva é, portanto, nada mais do que o processo histórico da separação entre produtor e meio de produção. Ele aparece como 'primitivo' porque constitui a pré-história do capital e do modo de produção que lhe corresponde.* (MARX, 1984, p. 262)

Jameson (2013, p. 190) observa o erro teórico de considerar que a vida agrária é o grande veículo para se expressar a experiência dos explorados e dos oprimidos, enquanto a vida capitalista pode representar melhor os exploradores. Para não se incorrer em desencontros, basta citar um exemplo em Brecht da vida capitalista, *A Santa Joana dos Matadouros* (BRECHT, 1990b), na qual os antagonismos entre os dois mundos estão concebidos de forma cristalina.

Logo após a lista de personagens, por ordem de entrada em cena, somos advertidos pela nota indicativa de que se fará uso do *distanciamento geográfico* (recurso épico: RE). *"Cena: A capital de Setsuan, que é meio 'europeizada'."* Personagens com nomes asiáticos, mas que teriam com o expectador alemão/europeu uma intimidade identificável, pois habitam numa capital *"meio europeizada"*.

Antes de prosseguir com a parábola, convém ressaltar as diferenças de efeito do *distanciamento* em concepções tão antagônicas e inconciliáveis como as de Brecht e o Teatro do Absurdo. Em Brecht visa ao conhecimento e à tomada de consciência; no Teatro do Absurdo, exprime a perplexidade e o agnosticismo (ROSENFELD, 2014, p. 138).

No *Prólogo* (dispositivo da estrutura épica), Wang, o aguadeiro de uma província em que a pobreza é generalizada, apresenta-se ao público (RE), relatando as dificuldades e os bastidores da atividade em que exerce a profissão de vendedor de água[66]. Trabalha duro para sobreviver. Sua atividade é comandada pela oferta e demanda de água. A escassez de água o obriga a ir a lugares distantes para buscá-la. Quando a oferta é demasiada, não tem como se sustentar.

Lei de mercado: *Se é bom para o comerciante é mais caro para o cliente.* Atravessador onera o acesso e/ou é sócio de tentativas do gênero.

---

[66] Em pleno século XXI, 2014 *et. al.*, essa profissão aparentemente obsoleta, agora comandada por empresas e exercida com seus caminhões-pipas, teve seu renascimento com a incúria e a falta de planejamento neoliberais no estado de São Paulo. O colapso do abastecimento é corolário da ideia de tornar pecado ao catecismo de mercado quaisquer trabalhos que estudem previsibilidade, tidos como ofensa à sacristia de desregulação.

Wang nos informa ainda que apenas os Deuses seriam capazes de resolver a questão da pobreza imperante em Setsuan.

Basta notar na relação de personagens que o nome de várias delas é seguido do adjetivo/sobrenome "indigente" (Recurso épico de indicação por tipo).

Alimentada pela carência e pelo desespero, a velha submissão ao transcendente para operar transformações mágicas no imanente é uma das estratégias dos detentores de poder para explorar a alienação religiosa e dela retirar a combatividade dos prejudicados no enfrentamento aos inimigos de classe.

De ouvir falar de um tropeiro viajante, Wang conta que os Deuses chegarão em breve à cidade, visita que seria ansiada por todos aqueles que se lamentam aos Céus e cujos prantos teriam sido ouvidos pelos Deuses ao invadir a morada celestial com a intranquilidade transmitida pela dor humana. Não suportando os inúmeros prantos, os Céus enviariam as excelsas divindades para pôr termo aos sofrimentos.

Segundo ele, restaria aos que passam privações socorrer-se do auxílio divino, cujo acesso estaria sendo concretizado pela presença na cidade da trindade de Deuses que atenderiam as premências dos deserdados da sorte.

Ansiedades produzem e antecipam fenômenos mentais, as preocupações. A sensação de impotência para superar adversidades criam sucedâneos de exércitos imaginários de deuses, suas trombetas e legiões de emissários do alto para aplacar e resolver de uma vez por todas, no dia do juízo final e na arca de distintos milenarismos, todas as injustiças e atrocidades reinantes no mundo. Ou seja, as iniquidades não gozam de boa reputação entre humilhados e ofendidos. O problema é esperar uma solução de onde ela não pode aparecer, pois Brecht já nos advertiu de que "do nada nada virá".

Outro inconveniente para o aguadeiro, convenhamos, é que apenas por seu intermédio tomamos conhecimento da suposta chegada das divindades. Objetivamente, não há outras personagens para corroborar as visões "reveladoras" do proletário, cujos espectros subjetivos dos seres "extraordinários" não sabemos se produzidos pela intensa carência da miséria, e o desejo ardente de aplacá-la com uma resposta imediata e instantânea não operada por seres do mundo material, ou se há algo além de água naquilo que ele bebe.

Wang antecipa-se em sua sentinela de observar a chegada dos Deuses para recepcioná-los, porque depois ele, uma figura simples, não teria oportunidade em razão de que as pessoas importantes o impediriam de aproximar-se das referidas figuras.

Ademais, a vinda não seria feita com estardalhaço, mas com discrição "para não dar na vista". Tal como Moisés — que a Bíblia relata ter se encontrado a sós com Deus, e exige credulidade total a suas palavras sobre o suposto ocorrido — o autologro do aguadeiro também não tem testemunhas.

Porém, em sua incompleta compreensão sobre hierarquias sociais, o trabalhador acertadamente nota que os ricos têm precedência para ocasiões de destaque e rega-bofes; todavia, incorre em erro ao não entender que a constelação fantasmática que habitaria o éter é criação de roteiristas a serviço da produção de alucinógenos populares cujo fito seria entorpecer o juízo, para, no mesmo golpe, subtrair quaisquer chances de discernimento que pudessem identificar aqueles que usufruem das desigualdades como os principais interessados na imobilidade sociopolítica.

Em seu exercício de observação, Wang descarta os operários *"com os ombros arriados de carregar peso"* como sendo os visitantes do Alto. Tampouco, poderia ser um escriturário de uma fábrica de cimento *"com suas mãos manchadas de tinta"*. Muito menos dois senhores brutamontes que devem viver de socar os outros, e *"os deuses não teriam essa necessidade"*. Por não se encaixarem no perfil são descartados pelos critérios de identificação elaborados por Wang. Entretanto, os Deuses têm especificidades que facilitam seu reconhecimento. A aproximação de senhores bem nutridos, sem sinal da fadiga do trabalho e com sapatos empoeirados, parece-lhe consistente com personagens vindas de muito longe e aguardadas como chave de salvação para problemas terrenos, conforme compreende aquele que se ocupa de transportar e vender água.

A duplicidade da representação é coerente com a milenar introjeção cultural, e a ironia brechtiana descreve com precisão os contrastes entre as feridas e deformidades provocadas pela exploração do trabalho e a imagem idealizada de seres celestiais plácidos e portadores de figurinos com fios de ouro e outros acessórios tão condizentes com o valorizado entre as classes sociais abastadas.

Quem aguarda pelo socorro dos céus? Aqui devemos enunciar um truísmo: *quem dele precisa*. Os que se servem das personagens do Olimpo ou de quaisquer artifícios paralisantes

manejam com maestria a dosagem dessas indigências. Historicamente ordenam e conhecem o comportamento daqueles submetidos à sujeição, os melhores estupefacientes sociais e, quando estes não bastam, as forças armadas estão à disposição para garantir que não há uma única folha que se mova no universo sem o consentimento dos senhores.

Da chegada das supostas divindades, apenas Wang estava certo da vinda deles. A fé do aguadeiro cresce no mesmo diapasão em que seus recursos, já diminutos, são cada vez mais ínfimos.

O Primeiro Deus (*que dialoga com Wang* ou que *Wang faz solilóquio*?) fica satisfeito pela acolhida submissa de Wang, que se curva até o chão (BRECHT, 1992a, p. 59), e informa da necessidade de estalagem dos três deuses.

Solícito, Wang acredita que isso seria uma demanda fácil de resolver, porque muitos se disporiam a oferecer seu alojamento para as divindades. Para Wang, ele precisaria tomar cuidado de não atrair para si a inimizade dos poderosos eventualmente contrariados por terem sido preteridos na escolha do aguadeiro.

Apesar do entusiasmo provocado pelas aparições (realidade mental do aguadeiro), os vizinhos parecem ser gente de "pouca fé", pois não se comovem e não se sensibilizam com os pedidos de guarida aos deuses de Wang. Sucessivamente, as casas do senhor Fu, da viúva Su (Ibidem, p. 60) e do senhor Cheng rejeitam suas solicitações.

Os senhores de Setsuan não compartilham das boas-vindas de Wang aos Deuses, repelindo a visita tida como inoportuna e desnecessária. Wang é enxotado de chofre, na casa do senhor Fu, da viúva Su e do senhor Cheng, não encontrando a receptividade que supusera. Numa casa, por exemplo, ouve-se o desapreço do morador pelas crenças de Wang: *"você com os seus Deuses! Nós temos outras preocupações!"*

Praticando o autoengano, Wang desculpa-se por conta própria de Cheng, atribuindo à presença de parentes ruins deste a não acolhida do trio divino.

O Terceiro Deus esboça preocupação sobre o fato de as divindades provocarem medo nos senhores de Setsuan. Wang apressa-se em dissipar tal dúvida, uma vez que apenas gente ruim poderia recusar receber visitas tão excelsas. Não passa pela cabeça do incansável buscador o fato da impotência dos Deuses em encontrar abrigo por conta própria.

Como pregador disciplinado, o aguadeiro procura equilibrar suas crenças em corda bamba, uma vez que a narrativa de suas visões, uma a uma, soçobra na realidade recalcitrante aos devaneios salvacionistas. Curiosamente, seu ímpeto em resolver a dificuldade oferece provas de que não se trata de um sujeito preguiçoso, figura popular estereotipada pelas classes dominantes em diferentes épocas.

Ademais, seguindo a lógica da culpa incrustada pela educação religiosa, cita o flagelo porque passa a província de Kuan, castigada há décadas por inundações em razão da falta de temor a Deus.

O Segundo Deus, numa intervenção direta do autor (RE), com o recurso científico da *explicação mais simples*, tem elucidação mais prosaica para o problema. Trata-se de bobagem a assertiva da penitência, e, na mesma toada, a desautoriza: "porque deixaram a represa desabar".

Indagado pelo Primeiro Deus se há esperança de encontrar ainda alojamento, Wang não hesita e convictamente afirma que apenas seu azar o impedira de ter sucesso nas tentativas anteriores.

Entre os Deuses, enfileiram-se as cidades de Chun, Kun e, agora, Setsuan como sintomáticas de problemas insuperáveis, e não do alegado azar aventado por Wang (Ibid., p. 62). E a conclusão desalentada do Segundo Deus decorrente da situação: não há mais respeito aos Deuses e a missão fracassara. O terceiro Deus lembra que o trato entre eles era encontrar almas boas que possam levar uma existência condigna — a despeito de que o mundo poderia continuar como está —, e, ao que lhe parecera, Wang enquadra-se nessa classificação.

Porém o Primeiro e o Segundo Deus observam que Wang não passa de um trapaceiro, pois se utiliza do expediente de um copo/cantil de água de fundo falso, prejudicando quem servir-se dele.

O Primeiro Deus reconhece que há dois mil anos nada se altera e *"ninguém consegue permanecer bom"* e são necessárias pessoas que sigam os Mandamentos divinos. A jurisdição celestial sobre as comarcas terrenas parece não ter causado os pretensos enquadramentos elaborados pelos juízos do Supremo Tribunal Divino, criando a obsolescência de prescrições pela incapacidade de os humanos a seguirem ou sequer suportá-la.

Wang aborda um passante e pede o desejado abrigo aos Deuses, mas o homem prossegue em seu caminho. Terceiro Deus interroga Wang sobre o grau de dificuldade em encontrar a hospedagem. Wang desconversa e diz tratar-se de sua ineficiência. Ou melhor, de falta de reconhecimento em admitir que seu surto psicótico não seja compartilhado pelos moradores da cidade.

Analisando seu comportamento, Wang sente-se culpado e desconfia que os Deuses descobriram seu truque do copo com fundo falso, lesivo aos compradores de água. A outro transeunte, Wang repete o pedido, mas o Passante, desconfiado, pergunta se os Deuses a que Wang se refere são Deuses de fato, pois seria um risco pôr em casa desconhecidos, que bem podem ser vigaristas[67]. Wang pragueja contra o Passante (Ibid., p. 63).

E resta-lhe recorrer a Chen Te, a prostituta. Esta tem pendências com o aluguel a pagar ao Senhorio e espera um cliente para receber algum dinheiro. Wang explica-lhe tratar-se de divindades e que ela não poderia admitir a Elas o ofício que desempenha. Wang tenta ganhar tempo enquanto Chen Te apaga a luz de sua casa para sinalizar ao cliente aguardado de que não teria alguém em casa.

Dizendo que o quarto está sendo arrumado, Wang detém os Deuses por instantes. Ele ainda está incomodado com o olhar estranho dos Deuses sobre o copo sem fundo, o truque do aguadeiro para manter-se depende de lograr na venda o desavisado sedento.

Chega o cliente de Chen Te e assobia várias vezes. Não é atendido e vai-se embora.

Wang reconhece não ser bom em função de sua vida não ser fácil. As dificuldades concretas da existência exigem respostas para assegurar a sobrevivência, e os Mandamentos (que não mencionam as obrigações de pagamento de aluguel, refeição, trabalho etc.) são, muitas vezes, transgredidos, como único caminho para não perecer.

Chen Te procura Wang, mas eles desencontram-se. Consternado por não haver conseguido atender as divindades, o aguadeiro foge da cidade (Ibid., p. 64-66), evidenciando estar atormentado pelo não cumprimento de sua promessa aos deuses, que povoam sua mente e o atemorizam permanentemente. Traço sintomático da introjeção das regras da cultura como açoite mais eficaz do que os castigos físicos no processo de impor obediência social e política.

---

[67] A profusão de padres e pastores invadindo a casa das pessoas via TV, rádio etc. — com seus intermináveis pedidos de dinheiro para a "glória do Senhor" — é esclarecedora da mercantilização a que está sujeita a boa fé e a ingenuidade das pessoas, além de mostrar que a prudência do passante garante sua segurança.

Chen Te retorna e convida os Deuses para entrar.

São os pobres que garantem a entrada dos Deuses. Em outras palavras, há para Brecht uma correlação entre pobreza/miséria extrema e a sustentação dessa mentalidade. A crença e sua continuidade são estimuladas pelos que dela se beneficiam, mas indispostos para receber os "espectros" de Wang.

No amanhecer, os Deuses agradecem pela hospitalidade e dizem ter ficado gratos ao aguadeiro por ter indicado uma boa alma. Chen Te diz não ser uma boa alma e confessa ter hesitado em dar a hospedagem. O Primeiro Deus observa que ela superou a hesitação, e isso é o que importa. E estão satisfeitos de ter encontrado a boa alma em Setsuan.

Ademais, Chen Te não compartilha da mesma certeza de ser boa, e conta de seu oficio e da precariedade que passa; de seu querer em seguir os Mandamentos contra a realidade que lhe impõe condições adversas e com tantas exigências a atender. Os Deuses observam que as dúvidas de Chen Te são típicas da alma boa e, ao se despedirem, pedem a ela para permanecer boa.

Chen Te gostaria de prosseguir assim, mas o custo de vida caro lhe obriga a muitas coisas. Sardonicamente, o Segundo Deus admite a limitação dos Deuses: não podem se envolver em questões econômicas (corolário: aguardar o porvir; logo, preces são inúteis para os padecimentos terrenos), não devem se imiscuir naquelas que repercutem diretamente na existência de fato (vide conclusão anterior), reservando-se apenas nas querelas do "outro mundo", *post-mortem*, no qual caberia a interveniência.

Com o interdito do salvamento da alma nesta encarnação, ao crédulo na fábula redentora não faltam modalidades de garanti-la. Não é por acaso que igrejas multiplicam-se com ofertas generosas de "terrenos no céu" e ressaltam que a caridosa oferta ainda pode ser parcelada em carnê, cartão de crédito, débito, promissórias e quaisquer documentos lastreados a título de pagamento[68].

[68] Este pesquisador observou, no período em que lecionara na periferia de São Paulo, com espanto (imaginava ser folclore ou boato), um carnê com dezenas de prestações dos aludidos "terrenos celestiais", que um aluno pagava para consentir pedido da avó dele. A alegação do rapaz era de gratidão ao Pastor da Igreja, que atendera sua solicitação de parcelamento para poder arcar com pagamentos que comprometiam em torno de 10% de seu salário mínimo.

Os Deuses discutem entre si sobre a conveniência de ajudar financeiramente Chen Te para acelerar sua mudança de vida. Não seria algo explicável nos Céus, adverte o Segundo Deus. Mas o Primeiro Deus admite que eles têm recursos e poderiam pagar pela hospedagem.

Sabemos que as quantidades de dinheiro amealhadas por inúmeras denominações religiosas são vultosas. É de nosso conhecimento também que as indigitadas instituições preocupam-se em atender suas próprias necessidades e de seus dirigentes, não sendo oportuno modificar o destino instaurado pelas Moiras (pelo Mercado) para não provocar desequilíbrios na "ordem natural das coisas".

Pedem a Chen Te que não conte a ninguém sobre o pagamento, pois poderiam ser mal interpretados. Especulações da vizinhança maculariam a santidade das visitas (no lupanário) e a falta de discrição poderia dar margem a falatório de pagamento de serviços sexuais "jamais" desfrutados (Ibid., p. 67-68).

Para Brecht, o estilo episódico e fragmentário da representação tem por intuito mostrar um homem contraditório, em constante mutação, cuja unidade ocorre por meio de interrupções e saltos (WILLETT, 1967, p. 220).

Episódio 1. Numa pequena tabacaria

Os Deuses deram-lhe mil dólares de prata como pagamento pela hospedagem, prova de generosidade e reconhecimento. Com o dinheiro, Chen Te comprou uma tabacaria para recomeçar a vida. E pretende fazer bem a muita gente. Pelo menos é essa sua intenção inicial. Entretanto, mesmo antes da abertura do comércio, a fileira de pedintes se fez presente, indicando qual deve ser a paisagem daí em diante.

A antiga proprietária da loja, Senhora Chin, se serve de arroz por bondade de Chen Te e a adverte de que onde está é o bairro da miséria, sugerindo que é de esperar que ela tenha mais dificuldades do que estímulos no infeliz lugar em que resolveu investir suas economias para levantar a empresa. Bairro no qual ninguém compra nada, nem os empresários nem os vizinhos. Chen Te sente-se enganada por não ter sido informada quando fizeram o negócio, revelando expedientes escusos corriqueiros da livre iniciativa.

Mas as queixas de Chen Te não comovem a Senhora Chin, que desfaz das reclamações como, também, atribui à nova dona as próprias lamúrias que acabara de pronunciar. Além

disso, exige dinheiro de Chen Te, responsabilizando-a pela situação de penúria em que se encontra (BRECHT, op. cit., p. 69-70).

Os desafios e as descobertas da gestão administrativa começam a sinalizar quanto pode ser árduo o início de um empreendimento com a plêiade de acontecimentos e armadilhas até então ignoradas.

Oportunistas de toda ordem se aproximam com fórmulas excepcionais para encaminhar a vida alheia, deixando de lado o sem rumo da própria.

Acercam-se o casal de Velhos e o Sobrinho, antigos senhorios de Chen Te, de quando ela chegara à cidade proveniente da roça, mas que agora encontram-se em pobreza, apesar de a Velha oferecer conselhos de como levar adiante o novo comércio.

Entra o Desempregado — RE: não há nomes; mas tipos e não pessoas claramente identificáveis e delineadas. Objetivo é provocar estranhamento — e solicita alguma coisa, um cigarro, mas diz não ter como pagar. Chen Te dá a ele cigarros e é chamada a atenção pelos demais de que o homem teria dinheiro e estaria mentindo, aproveitando-se de sua bondade, a qual, em pouco tempo, poria seu negócio a perder.

Chen Te protesta: como saber se ele mente? E a Velha a repreende: sem aprender a negar alguns pedidos não há como se estabelecer.

A bondade desprotegida sofre desgastes e não tem como manter-se a si sem desguarnecer o comércio. Neste, as regras exigem frieza, planos de ação, cálculo de dividendos e controle de fatores que possam evitar riscos para a atividade mercantil. Assim, o Velho observa que a loja seria, segundo Chen Te, de um parente dela (prevenção e proteção), a quem precisaria prestar contas minuciosas (não está sozinha).

A Senhora Chin pontifica que ser benfeitora é incompatível com o negócio, que opera pela lógica do lucro e não tem como se sensibilizar com premências sociais e atitudes estranhas ao ramo.

Chen Te se dá "conta" de que seus pedintes são maus, individualistas, entretanto, não se pode ficar zangada com eles. A conexão de regras mercantis estão soldadas não por laços de solidariedade, mas por mecanismos de exclusão do capitalismo. Não é crível, porque inócuo,

fazer caridade. Ela limita-se à ação individual, sem alcance para lidar com carências estruturais produzidas e mantidas pela ordem capitalista.

Lin To, o Carpinteiro, entra enquanto a Senhora Chin foge sorrateiramente. Ela não pagou os cem dólares de prata pelas prateleiras em madeira da tabacaria. O Carpinteiro faz a cobrança à nova proprietária, e ameaça cobrar a dívida levando tudo em leilão.

O Velho lembra Chen Te de acudir-se do Primo. E de que poderá ganhar tempo, pedindo um mês adicional de prazo.

Chen Te acredita que indulgência e paciência são suficientes para dar conta das demandas e dos objetivos.

O Carpinteiro retruca que ele e sua família não receberam dos outros nenhuma paciência e, como tal, é inclemente. Os demais aconselham Chen Te a deixar a cargo do Primo a resolução do problema e que o Carpinteiro deveria apresentar suas contas a ele para recebê-las. A Velha orienta Chen Te a dar um basta na situação, pois os reclamantes se aproveitam de gente frágil.

O melhor seria levar aos tribunais, mas Chen Te objeta que o Carpinteiro realizara o trabalho e não poderia ser molestado com inadimplência oportunista. Preocupada em não ter como pagá-lo, se inquieta pela opinião que teriam os Deuses (seus financiadores e acionistas, credores de dividendos) da situação. A integridade tem primazia para a ex-prostituta, enquanto os demais não perdem tempo com "filigranas" morais. Eles têm a ameaça da sobrevivência no encalço, de prontidão a cobrar estratagemas para alcançar o final do dia ainda vivo. *Primeiro o estômago, depois a moral.*

Entram Wung e sua mulher. Ele é o irmão da Velha; sua Cunhada está grávida, no quinto mês. A Velha pede abrigo a eles, o que é concedido prontamente por Chen Te, que se dirige ao público — RE, descontinuidade e rompimento da ação — com um "ainda bem", repetindo o que dissera a Velha sobre ser bom o fato de ela ter uma loja e acolhê-los (Ibid., p.71-75).

Os problemas se avolumam, mas ainda não o bastante. A Senhora Mi Tsu, proprietária do imóvel, apresenta o contrato de aluguel a Chen Te e pede a ela referências.

O Velho, Ma Fu, tenta ser o fiador, mas indagado de onde seria sua loja ou como assegurar a posição de avalista, admite que não tem nenhum estabelecimento agora. A Velha lembra Chen Te do primo. Chen Te diz que o primo, Chui Ta, é de Chun.

O Carpinteiro entrega a conta e o Sobrinho o assegura que o Primo pagará a conta.

Chegam o Avô e um rapaz. São parentes da Velha. Estão acompanhados também da Sobrinha.

A Velha e sua extensa parentada as expensas de Chen Te. Gravitam e buscam safar-se dos incômodos da penúria arrancando nacos da tabacaria da neófita comerciante.

A Velha dita regras de como seus familiares se distribuirão durante o dia, sendo que ela, o avô e a Cunhada permanecerão o dia todo enquanto os demais viriam duas vezes por dia à loja. Seu engenhoso plano logístico imediatamente aplicado permite deduzir que ela faz uso desse expediente há algum tempo, porque se é obrigado a responder aos reclamos das adversidades com rapidez, mormente quando a ameaça à sobrevivência estrita percorre o corpo como um raio fulminante, dizimando os que não tiverem alento para esboçar quaisquer reações diante do perigo (Ibid., p. 76-78).

Para clarificar de pronto como funciona o jogo, os hóspedes que se autoconvidaram fazem uso do vinho e dos cigarros da tabacaria, sendo aconselhável não limitar as vontades, pois, como jocosamente diz o Sobrinho: "o primo paga tudo".

Chen Te está atribulada com as contas do Carpinteiro e do contrato do aluguel. A Velha sugere que se cante para entreter a anfitriã.

O Avô entoa a "Canção da Fumaça", que conta que a inteligência não é suficiente para manter a sobrevivência e que a vida, como a fumaça, some cada vez mais fria.

O Velho segue a cantiga, na qual narra que pessoas boas foram maltratadas e que ele escolhera o atalho errado, conduzindo-o à baixeza e sem saber que rumo tomar.

A Sobrinha prossegue e canta que nem os velhos, que não têm mais tempo, nem os jovens, têm oportunidades. Os hóspedes brigam entre si por fumo e bebida. Chen Te não quer saber de confusão e com receio de que quebrem as prateleiras, prodigamente oferece o que quiserem da tabacaria, pois a loja é uma dádiva dos Deuses (aqueles que pagaram regiamente

pela acolhida na casa de Chen Te, sem que se saiba — não havia testemunhas — o que fizeram no decorrer da noite).

A Velha reclama que a loja é pequena e que dissera à titia e aos outros sobre o lugar. Os convivas multiplicam-se, aboletando-se.

Mal abrira o negócio, Chen Te se dá conta de que ele é como um barco salvador, mas que não pode socorrer tantos náufragos que se agarram em redor.

A figura do malogro nas tentativas de prolongar a vida recorrendo a embarcações apinhadas, com sobrepeso e insegurança constantes, lembra literalmente os deslocamentos de asiáticos, africanos, latino-americanos para chegar ao Eldorado (Europa, Estados Unidos) e fugir da fome de continentes colonizados pelos mesmos ricos que saquearam terras e negam abrigo para os explorados de todo canto do mundo.

Entreato. Embaixo de uma ponte, o aguadeiro Wang, após quatro dias parece ter se livrado dos Deuses, aplacando seu medo. Wang dorme, o barranco se torna transparente e os Deuses aparecem. Uma circunstância onírica é a ocasião para o reaparecimento dos Deuses (Ibid., p. 79-80).

Brecht não perde a oportunidade de contextualizar ao público as circunstâncias de aparição: estados inconscientes, exasperação psicológica e os desesperos atinentes.

Wang diz não ter cumprido a palavra, mas os Deuses o contestam, dizendo que Chen Te os acolheu. Wang tinha descrença de que Chen Te confirmaria sua palavra em acolher as divindades.

Os Deuses em coro:

> *Ó homem fraco.*
> *Cheio de boas intenções, mas fraco!*
> *Onde há miséria, ele acha que não pode haver bondade.*
> *Onde há perigo, ele acha que não pode haver coragem!*
> *Quanta fraqueza, que por um nada se descabela!*
> *Ó julgamento apressado! Ó homem desesperado...*

A miséria não impede a bondade, nem o perigo exonera a coragem. Quanta fragilidade de um homem que se descontrola e, precipitadamente, se desespera.

Os Deuses contam a Wang sobre o dinheiro que Chen Te obteve e que permitiu a ela abrir uma lojinha. Todavia, o aguadeiro deve ir e estimular sua bondade, que disso dependeria para manter-se. Como uma planta, a bondade precisa ser regada diariamente para que não se esturrique. Reforço positivo behaviorista seria a algoritmo a perenizar uma qualidade rara na face da Terra.

Os Divos seguem adiante, atrás de outra alma boa como a de Setsuan, pois seriam boatos as afirmações de que os bons não têm como viver na Terra. De um caso único (singular), os Deuses aplicam uma generalização ao presumirem que a vida é factível no planeta com as imposições dos Mandamentos, afinal tidos como adequados no cumprimento do que fora prescrito à humanidade pelos dirigentes divinos (Ibid., p. 81).

Episódio 2. Na tabacaria.

Hóspedes aproveitadores apinham a loja de Chen Te.

Chega Chui Ta, o primo de Chen Te, com o Carpinteiro. Alvoroço entre os que deitavam acampamento na tabacaria. Incrédulos, se organizavam para encontrar Chen Te, que desaparecera. A noção de perigo badala o sino sem delongas, como um aviso de incêndio. O Velho manda o rapaz à pastelaria para afanar alguns pasteis.

Chui Ta lembra de que uma pessoa sozinha não pode remediar miséria tão grande, como há séculos se tem conhecimento (Ibid., p. 82-83).

A esse respeito, tanto na Europa desenvolvida como nos continentes secularmente vítimas do processo colonial e que recém engatinham na construção de sociedades com um mínimo de regulação de direitos, observamos hoje o ataque avassalador da direita política no sentido de subtrair e revogar conquistas trabalhistas tradicionais ou há pouco obtidas.

Esmola não resolve nada. É uma questão de Estado. Não se eliminam carências estruturais com migalhas e boas intenções isoladas. São requeridas ações de envergadura e fôlego de amplos recursos para alterar o quadro de anemia econômica e suas correspondentes mazelas sociais. As cantilenas de enxugamento do Estado, atrofia da vontade coletiva e programas de extinção da democracia — para que a virtude do mercado ordene racionalmente a distribuição — fizeram seu desfile na apoteótica passagem do bloco neoliberal, tendo criado a devastação social, deixado combalido o *welfare state* e inoculado no mais alto grau um

individualismo retrógrado com seus apanágios fascistas e ferozmente decididos a retomar os anéis arrancados no século XX diante da *ameaça vermelha*, representada pelas revoluções.

Implementando a farsa da repetição histórica, referida por Marx no *Dezoito Brumário* (1978, p. 329), xenofobias, intolerâncias e hostilidades aos diferentes enfeixam o programa redentor da vanguarda do atraso, sequiosa de restaurar heteronomias que se julgavam para sempre superadas.

E, na peça da *Alma boa*, as tratativas sobre acertos de créditos e débitos, reivindicações de direitos e obrigações estão expostas de maneira a perceber as engrenagens de funcionamento socioeconômico como dependentes de vontades que excedem os desejos isolados e individuais, os quais são submetidos ao nexo de ordenamento de arcabouços de dimensões e alcances fora de controle dos prejudicados em condição atomizada.

Por exemplo: O Carpinteiro apresenta a conta a Chui Ta. Este, numa posição de força, regateia e oferece um quinto do valor pedido pelo Carpinteiro pelas prateleiras. Este entende ser um acinte a oferta[69]. Chui Ta ordena que as leve de volta. Carpinteiro diz que preferia negociar com Chen Te, *"uma pessoa visivelmente melhor do que o senhor"*. Chui Ta concorda. Mas recorda que ela foi à falência em função disso. Carpinteiro se queixa que as tábuas foram cortadas sob medida e não caberiam em outro lugar. Chui Ta concorda e diz que a oferta de 20 dólares de prata permanece.

Velho e Velha satirizam a situação do Carpinteiro e o procedimento dado a ele por Chui Ta, solidarizando-se com o espezinhamento do mais forte e esperando alguma recompensa pela bajulação.

No entanto, em seguida Chui Ta toma a mesma linha de conduta e expulsa todos os "parasitas e ladrões" da tabacaria, os quais encerraram prematuramente sua adoração ao senhor da vez. Enquanto enxota os indesejáveis de sua loja, Chui Ta troca palavras com o Policial na calçada. Velho e Velha receiam que o menino volte com os bolos roubados enquanto o guarda ali ficar.

Diante do Policial, Chui Ta diz ao Velho e à Velha que avisará à prima Chen Te que não poderão esperá-la. Gritos na rua de "pega ladrão" ecoam e atraem o interesse do Policial

---

[69] A precarização do trabalho e as ciladas jurídicas para legalizá-la fazem parte do repertório das classes dominantes, e o PL 4330 da terceirização é paradigmático na supressão de direitos e aviltamento das condições de trabalho.

que quer satisfações dos presentes sobre o furto de bolinhos e pasteis. Como ninguém atende ao Policial, este resolve conduzir a todos para a delegacia, com a anuência de Chui Ta (BRECHT, ibid., p. 84-88).

Mi Tsu, a proprietária, chega e conta saber da vida pregressa de Chen Te, numa clara alusão alcoviteira e portadora de chantagem eloquente. Chui Ta diz que falaram mal de sua prima apenas por ela ter tido uma vida miserável.

Mi Tsu se refere à reputação de Chen Te, seus velhos mantenedores e o dinheiro que estes teriam dado a ela para poder abrir a tabacaria. Por outro lado, não há referências sobre a origem das propriedades dela ou de outros por não terem tido a miséria como companheira e obstáculo para as aquisições "justas" que desfrutam de forma inquestionável. Sabemos ser a prostituição uma das mercadorias do capitalismo, assim, soa risível não somente o pretenso moralismo de Mi Tsu, o assumir o papel de fiscal da "Receita Federal" de Setsuan, escarafunchando num pente fino o "imposto de renda" de Chen Te, mas, sobretudo, demarcar as diferenças daqueles que não têm tradição na riqueza e não são iguais[70], resumindo: preconceito de classe.

Mi Tsu cobra duzentos dólares de prata de aluguel, equivalentes a seis meses de aluguel adiantados, em função do passado de Chen Te, o qual sofrerá um processo de higienização e amnésia mediante pagamento ("podemos tirar, se achar melhor", diria o obsequioso correspondente da Reuters, em ato falho, em adulação ao ex-presidente Fernando Henrique Cardoso).

Chui Ta qualifica as condições como *"extorsão de usurário"*. Pede compreensão à proprietária. Mas esta continua irredutível e fica indiferente às observações sobre as dificuldades de negócio num bairro tão pobre: *"Devia ter pensado nisso antes."*

Chui Ta reforça que Chen Te fará de tudo para honrar os pagamentos pontualmente, organizando-se por se livrar dos hóspedes não solicitados e que, por ser ela conhecedora das agruras da vida, terá condições de honrar as datas dos alugueres.

Até esse momento embalde, já que Mi Tsu fica irredutível (*Ibid.* p. 88-89).

---

[70] Basta notarmos as diferenças midiáticas e as parcialidades do judiciário no tratamento entre os criminosos das Operações judiciais/policiais Lava Jato, Zelotes e HSBC (vulgo Suíçalão). Quando o monopólio dos meios de comunicação e seus associados estão envolvidos — mormente nas duas últimas — o interesse por investigações desaparece instantaneamente. O que é bastante compreensível, já que ninguém é obrigado a produzir provas contra si mesmo.

Chega o Policial na tabacaria. Mi Tsu estranha a presença da polícia no estabelecimento. Policial agradece os bons serviços prestados à instituição por Chui Ta, o qual queixa-se ao policial que Mi Tsu quer seis meses adiantados de aluguel, por Chen Te não parecer ser uma pessoa respeitável, constituindo-se de inúmeros pedágios a carência de quem "não merece consideração".

O Policial lembra que um empréstimo resolveria o problema. Mas Chui Ta diz estar de passagem e que Chen Te teria dificuldades de contrair a referida dívida.

O Policial saúda Chui Ta por reconhecer nele alguém com quem se pode contar para a manutenção da ordem. Chui Ta observa que está disposto a tudo para ajudar sua prima, mas os limites legais só permitem que a dureza e a astúcia sejam exercidas contra os de baixo, de nada adiantando com a senhora Mi Tsu, metaforicamente referida como inundação, algo sem controle e completamente fora das possibilidades restritas dele para solucionar.

Nada mais cristalino: a legalidade permite o abuso indiscriminado contra os pobres/miseráveis, e blinda/esteriliza os ricos em suas práticas ilegítimas, consideradas legais e admitidas dependendo da classe social do autor. A "justiça" de classe lança mão de cegueira seletiva e incorpora lepidamente à prescrição atos que poderiam prejudicar os "mais iguais do que os outros".

O Policial não vê problema na atividade anterior de Chen Te, pois disso dependia sua sobrevivência, o aluguel da casa. Julgamentos de ordem moral são acintosos diante da fome, cuja regra é saciar a necessidade.

Conjeturas sobre sentimentos e procedimentos são postas em debate.

Mas o amor não se vende, senão seria venal.

O amor é respeitável com quem se ama, não com quem paga; uma mulher se entrega por amor, não por um punhado de arroz. Mas, na prática, essa sabedora é inútil, pois os duzentos dólares não são obtidos com ela. As contradições entre as requisições da realidade e as abstrações de códigos de conduta, sagrados ou não, escancaram a dupla moral que interdita ao pobre e libera a catraca para os ricos cometerem seus desvarios impunemente.

Então, é prudente conhecer as regras sociais e os mecanismos aceitos nas prateleiras dos bons costumes: após concentrar-se por um tempo, o Policial sugere que a saída é Chen Te

casar-se com um bom marido. Leia-se: alguém bem posicionado e com recursos para evanescer quaisquer nódoas e abortar futricas (Ibid., p. 90-91).

O dramaturgo não nos deixa sem apetitosas demonstrações de humor refinado. Entra a Tapeceira. Pede charuto bom e barato, para comemorar 40 anos de casados. Chui Ta, jocosamente, não se contém: quarenta anos e festejam (Ibid., p. 92).

O Policial, em agradecimento ao flagrante dos ex-hóspedes de Chen Te, se prontifica a redigir o anúncio classificado de casamento dela, que contrairá matrimônio com um pouco de dinheiro. Policial diz que Chen Te é um bom partido, já que possuidora de um pequeno negócio, bonita e prendada.

Chui Ta nota que tinha exaurido sua imaginação a respeito de que fazer para resolver o problema não lhe ocorrendo nada além.

Denotando falta de experiência de vida em administração de outros comércios. Por outro lado, o dramaturgo comprova sua tese e oferta compreensão sobre o que pode o ser humano: "um homem tem muitas possibilidades".

Confirma, ainda, a necessidade de ter muita sorte para não se desgraçar, daí a importância de contar com ideias e amigos a oferecer bons conselhos (contar com o conhecimento alheio para criar caminhos e oportunidades). Os contatos são a chave nas complexas relações sociais. Chen Te "não morrerá pagã" a depender dos liames entretecidos pelo primo, Chui Ta (Ibid., p. 93).

Episódio 3- No parque da cidade ao anoitecer, encontramos Sun, aviador desempregado, que se encaminha para um grande salgueiro com o fito de enforcar-se.

Duas prostitutas, uma velha e a outra é a Sobrinha, que estava na loja de Chen Te, passam pelo local. A Sobrinha convida Sun para um programa. Mas este pede algo para comer, fazendo com que a Mulherona se dê conta de que elas não ganharão nada com o desvalido.

Mulherona avista Chen Te e começa a maldizê-la, pedindo o assentimento da Sobrinha sobre o que afirmara. A Sobrinha nega, dizendo que Chen Te não fizera a ela e sua família nenhum mal, mas sim Chui Ta.

Despeitada, a Mulherona reclama de Chen Te se ela não está satisfeita com seu negócio e ainda vem fisgar clientes das prostitutas na praça, caracterizando concorrência desleal com as mais desprovidas.

Chen Te diz estar de passagem e confirma que vai encontrar o viúvo com quem vai se casar.

Enquanto isso, o aviador sente-se incomodado com a presença das mulheres ali, naquele lugar afastado, onde supusera ser um bom local para suicidar-se com tranquilidade.

Chen Te avista a corda e se dá conta do intento de Sun, e busca demovê-lo desse ato extremado. Ele a rejeita, imaginando que sua presença se deva ao trabalho de prostituição.

Chen Te indaga a razão pela qual o aviador quer matar-se, e ele afirma que ela jamais vira um aviador de verdade na casa de chá, pode ter visto impostores. Sun diz que é aviador de verdade. Mas também um imbecil, pois não se dá conta da falta de necessidade de aviadores, tornando inútil seu saber.

Apesar de Sun falar que Chen Te não compreende a situação, ela afiança que sim, recordando quando criança a tristeza de uma garça com a asa quebrada e ficava inquieta quando o bando de aves voava pela aldeia (Ibid., p. 94-97).

Chen Te dirige-se ao público e conta sobre as circunstâncias (noites tão nubladas, pontes tão elevadas sobre os rios) em que a miséria pode empurrar alguém a dar cabo da própria vida de amargura.

Sun pergunta quem é ela. Chen Te diz que tem uma lojinha e não faz programas, mas antes já fizera.

Sun pergunta se a loja fora presente dos Deuses (milagre ou ironia?), e Chen Te afirma que sim. E com os recursos não foi mais obrigada a vender o corpo. Cabe aqui indagar: a única maneira de livrar-se de situações extremas, como a prostituição, é a ocorrência de um prodígio proporcionado pelos seres celestiais? Poderíamos abordar o papel do Estado para fomentar condições mínimas de dignidade que tornassem desnecessários caminhos que levassem à venda do próprio corpo. Não obstante, sequer a sombra de instrumentos estatais que protegessem os mais vulneráveis é possível vislumbrar nas terras de Setsuan.

Sun acredita que Chen Te nada sabe do amor, que na sua atividade não tinha prazer e que um pequeno acariciar das mãos no rosto já seria o bastante para contentar-se.

Chen Te pergunta se o aviador tem amigos. Ele diz que numerosos, mas nenhum interessado em ouvi-lo por estar desempregado (alergia social típica, cuja moléstia ataca preferencialmente os desvalidos).

Sun indaga sobre os amigos de Chen Te. Ela conta que só tem Chui Ta, seu primo. Sun a adverte para tomar cuidado com o parente.

Chen Te nota a desesperança de Sun e diz que *"falar sem esperança é falar sem bondade"*.

Recordando sua infância, Chen Te observa que *"os que menos têm são os que dão com mais generosidade"*. A bondade é capacidade de construir, produzir e criar. A maldade é uma espécie de incapacidade.

Sun diz que nada come há dois dias e também há um dia nada bebe. De modo que, mesmo se quisesse, não poderia fazer amor com ela (Ibid., p. 98-99). Limites sobre a capacidade humana de suportar privações, enquanto há desperdício em larga escala, balizam os parâmetros de como se organiza a ordem estabelecida e sua "naturalização" é exultada como a perfeição ou aquilo contra o qual é insano se contrapor.

Wang, o aguadeiro, canta a "Canção do aguadeiro na chuva". O fenômeno natural inviabiliza a venda da água e ele não tem o que fazer com a água que, invendável, toma para sua própria sede. A letra conta ainda do desejo do aguadeiro de que houvesse uma estiagem prolongada de sete anos, e aí poderia ele vender água em porções diminutas, em gotas, ao preço e para quem bem quisesse. Num claro sinal que a desgraça é negócio rentável e interessante para diversos ramos de atividade[71].

Chen Te avista Wang e dele quer comprar água.

Wang diz que do salgueiro ainda respinga a água da chuva, mas ela quer a água trazida de longe, que lhe deu trabalho. Ela sabe que com a chuva o aguadeiro não terá como vender, e

---

[71] Daí resultando, entre outras falsificações e embustes, uma infinidade de ONGs (Organizações Não-Governamentais) de prontidão para solucionar problemas decorrentes da ausência do Estado. Alimentando-se do esquema geral, contribuem para a manutenção da "galinha de ovos de ouro", ou seja, a conservação das dificuldades que pretensamente seriam superadas.

"a tentação da bondade" a impulsiona a comprar sem necessidade para dar ao aviador (*Ibid.* p.100-101), aplacando as demandas dos dois.

Em franca contraposição à mentalidade escravista que cada vez mais estranha o fato de ser obrigada a remunerar o trabalho. Como corolário de suas elucubrações de livrar-se de fardo tão oneroso pela supressão de direitos trabalhistas[72] — tidos como velhacarias do arsenal comunista e empecilho para a "modernização" das relações — pleiteiam desvencilhar-se de "amarras" que impediriam legislações mais simpáticas aos desígnios empresariais.

Entreato. No abrigo noturno de Wang, que é um cano de esgoto (quanto mais baixo na escala social, mais os pensamentos se "elevam" a procura de soluções miraculosas). Aparecem os Deuses em sonho (forma reiterada!) de Wang. Ele conta que com Chen Te está tudo bem e ela sempre está beneficiando o próximo.

Os Deuses querem saber de Wang que espécie de benefícios são esses. Wang conta que Chen Te sempre tem uma palavra boa, para qualquer pessoa. Que em sua loja, mesmo sem dinheiro, ninguém de lá sai sem fumo (acinte ao lucro); que ela dera abrigo a uma família de oito bocas (negócio não é casa de caridade); comprou um caneco de água de Wang, apesar da chuva (agindo de forma incompatível com os regulamentos do sistema econômico, cuja premissa poderíamos traduzir em algo como *"cada um por si e deus contra todos"*).

O Primeiro Deus qualifica tais ações como "benefícios menores", sem dificuldade de realizá-los (logo se depreende que Ele não tem esses comprometimentos e não está sujeito às condicionalidades da vida terrena).

Wang observa que tudo custa dinheiro, e a bondade dela excede o que é comum, pois sua doação de arroz aos necessitados consome mais da metade do que ela ganha (um contador já teria admoestado a incauta comerciante para seguir as leis do mercado, pois as do coração não vigoram na selva mercantil). Desencantado, Primeiro Deus diz que não é um começo dos piores (Ibid., p. 102-103).

Os tempos não são os melhores e ela já se socorreu de seu primo. Chen Te é conhecida como "Anjo dos Subúrbios", porque *"é sempre o bem que sai da loja dela"*. Wang menciona que o Carpinteiro, Lin To, anda falando mal por aí, que não recebera o combinado pelas

---

[72] Por que não eliminar planos de austeridade? Políticas de austeridade tendem a criar desobediências, revoltas "caos" etc.

prateleiras. Isso deixa o Segundo Deus indignado, como Chen Te não pagou o acordado. Wang explica que foi o primo Chui Ta, não ela.

O Segundo Deus não admite injustiça (mas não interfere para acabar com ela ou, ao menos, mitigá-la), *"pois o que é devido tem que ser pago!"*, para não deixar de cumprir os Mandamentos.

Wang diz que Chui Ta é reconhecido como excelente negociante. O Primeiro Deus admite nada compreender sobre o funcionamento dos negócios (mundos não comunicáveis), até mesmo desconfia se eles seriam indispensáveis de fato (toda a vida humana seria um completo excesso e supérflua por não encaixar-se nas diretrizes previamente impostas nos Mandamentos, cuja desobediência, aos olhos dos Altíssimos, inviabiliza a presença da felicidade na Terra). Indaga-se se há relação entre os negócios e uma vida íntegra e digna (talvez fosse prudente conhecer os antagonismos entre eles).

Os Deuses reclamam das condições restritas das hospedagens que conseguem nas casas dos pobres por indicação dos ricos (restringir a presença na casa daqueles e a contrapartida, os dízimos, na residência dos endinheirados). À severidade do julgamento dos Deuses em relação a Chen Te, Wang pede clemência, já que ela ainda está iniciando suas atividades (Ibid., p. 103-104).

Episódio 4. Numa praça em frente à Tabacaria de Chen Te, dois remanescentes da família de oito pessoas — o Avô e a Cunhada, além do Desempregado e da Senhora Chin — aguardam pela caridade de Chen Te, que passara a noite fora.

Chu Fu, o barbeiro, põe para correr Wang, reclamando da má qualidade da água trazida. Acionando seu próprio "Procon", sendo o juiz e o procurador, como castigo, Chu Fu espanca a mão de Wang com uma barra de ferro. A sentença aplicada não sofre reparos da "justiça", pois Chu Fu é um *homem de bens*, respeitável, mesmo que as evidências demonstrem a agressão ou usurpação de terras. Para isso os cartórios existem e estão disponíveis. "Esquentar documentos" de origem duvidosa/falsa, atendendo a premissa "manda quem pode, obedece quem tem juízo", senão, os jagunços modernos do judiciário providenciam a devida adequação legal às arbitrariedades e desmandos, enquanto os jagunços tradicionais espancam os recalcitrantes ou dão um "chá de sumiço no desavergonhado".

Os queixosos continuam a lamentar a ausência de Chen Te e a comida que ela poderia proporcionar. Crítica de Brecht à prática da caridade/esmola como saneadora das carências, como se a miséria dependesse de rezas/orações para ser amenizada/eliminada. Ao contrário, a presença de satélites (pedintes) em volta de Chen Te e o que ela poderia oferecer reforça a reprodução da estratificação social.

Chen Te retorna enamorada da casa de Sun. Está radiante e apaixonada, e, pela primeira vez, caminhava pela cidade ao amanhecer. No passado, a essa mesma hora, cobria-se com um pano imundo com medo de acordar. E que ninguém deveria perder a oportunidade de ver o raiar do dia, o renascimento da cidade (atos banais proibidos aos que ficam enfurnados em galpões, armazéns, carvoarias em condições subhumanas).

Chu Fu repara em Che Te e encanta-se por ela. Todavia, não é correspondido.

Vaidosa, Chen Te quer ajeitar-se para Sun, e vai à Tapeçaria em busca de um xale. Ela gosta de um xale verde, mais caro, por não ter um buraquinho, como outro mostrado antes.

Lei de mercado: A hierarquia de preços obedece ao tamanho (fôlego) do bolso do freguês.

A Tapeceira diz a Chen Te para não fazer a extravagância de ajudar tanta gente, pois não há quem possa suportar isso. Além de ser uma tentativa de secar o mar com o auxílio de um conta gotas, a cegueira econômica é desastrosa para a manutenção mínima da tabacaria e é obsoleta para ajudar os famintos, cuja origem está assentada na lógica de exclusão da "racionalidade" capitalista.

A Tapeceira indaga Chen Te se o pretendente de quem ela se apaixonara tem capital (casamento como negócio, não há espaço para amor). Chen Te diz que não, e a Tapeceira pergunta como pagará os seis meses de aluguel (realidade bate à porta e as ilusões de Chen Te funcionam como obliteração de sua consciência, além de a conduzirem para a insolvência).

Chen Te admite que havia se esquecido dessa questão. A Tapeceira e seu marido Deng oferecem ajuda dos duzentos dólares de prata em troca do penhor do estoque de fumo, sem necessidade de um contrato.

Chen Te surpreende-se: como emprestam a uma sem eira nem beira. Ainda não se deu conta de que é uma pequeno-burguesa, proprietária de um estabelecimento e distinta dos deserdados.

A Tapeceira confirma que a ela sim, não a seu primo Chui Ta, que parece ter muitas eiras e beiras, inovando as regras de acordo com as próprias conveniências.

Chen Te agradece, e diz ao casal que eles seriam exemplares para as almas boas procuradas pelos Deuses. Os tapeceiros riem um para o outro.

Chen Te comemora o "milagre" e, alegre, pergunta a Wang sobre seu novo xale.

Senhora Chin chama atenção de Che Te para o ferimento na mão de Wang, resultante da pancada do barbeiro, Fu.

Chen Te aborrecida com sua distração, aconselha Wang rapidamente ir ao médico. Desempregado indica que o melhor é recorrer ao juiz para obter uma indenização do barbeiro, que é um homem rico (com licença para quaisquer atos executados em nome das posses). Wang questiona se não caberia uma pensão vitalícia. Se isso inviabiliza seu ganha pão, a justiça do trabalho deve garantir preceitos protetivos que impeçam a lei da selva protagonizada pela violência de Fu. A julgar pela indisposição histórica das classes dominantes aos direitos humanos básicos das classes trabalhadoras, não é de admirar os flagrantes reiterados de trabalho escravo em serviços têxteis (de grifes renomadas), carvoaria (crianças de cinco anos), construção civil etc. Mesmo quando não conseguem mais negar, a novilíngua da servidão celeremente cria palavrório atenuante e mistificador para amenizar as evidências gritantes.

Senhora Chin observa a necessidade de uma testemunha. Apesar de todos terem visto, ninguém quer indispor-se com o barbeiro, homem de prestígio. A Senhora Chin quer distância da polícia. A Cunhada alega que estava olhando para o outro lado. O Avô é considerado gagá. O Desempregado já fora fichado duas vezes, por mendicância.

Chen Te fica indignada com a insensibilidade de todos os que vendo um irmão ser maltratado olham para o outro lado. E vocês dizem: Os outros são violentados, mas como fomos poupados, nada está acontecendo. A injustiça campeia e é preciso reação, que alguém se levante.

Com o couro engrossado, os depreciados conhecem as retaliações patronais e como a "lei" costuma tratar os despossuídos. Enfrentar o mais forte de maneira isolada é contraproducente e suicida, daí o instinto de preservação afugentar comportamentos dissonantes aos interesses prevalecentes na sociedade (Ibid., p. 105-109).

Para Chen Te, é preferível que um incêndio consuma a cidade do que essa passividade. Ela se prontifica para testemunhar. A Senhora Chin adverte que seria falso testemunho. Wang vai ao juiz e a Senhora Chin, ao barbeiro.

Cunhada diz: não podemos ser a palmatória do mundo. Desanimada, Chen Te diz que não queria ofendê-los, mas sim xingá-los: "desapareçam da minha vista".

Ao público (RE), Chen Te queixa-se da passividade, da falta de iniciativa e acomodação (Ibid., p. 110). Analgésicos poderosos alimentam a apatia e o desinteresse em participar de questões coletivas não é repentino, mas construído diuturnamente pela ideologia burguesa.

Entra a Senhora Yang, a mãe de Sun, e conta da chance deste de arrumar um emprego de aviador no Correio Aéreo em Pequim; mas isso custaria quinhentos dólares de prata. Chen Te lhe entrega os duzentos dólares emprestados pelos tapeceiros. E imagina como inteirar a diferença.

Entreato. Na frente do pano de boca.

Chen Te canta a "Canção da impotência dos Deuses e dos Bons".

A bondade só tem préstimos exibidos pelo auxílio do mais forte. Os bons não se solidarizam. Os Deuses são impotentes: sem tanques, canhões, barcos de guerra, minas e aviões para atacarem os maus e protegerem os bons.

Chen Te vestida de Chui Ta.

A bondade não perdura, a fome berra.

Os Mandamentos divinos não enchem os pratos dos famintos. Por que os Deuses não comparecem com suas prodigalidades?

A luta pela sobrevivência é feroz, e os Deuses, inertes, não nos dão esperança. A ajuda efetiva — tanques e canhões — não é oferecida pelos Deuses (Ibid., p. 111-113).

Episódio 5. Na tabacaria.

A Senhora Chin conta a Chui Ta do interesse do barbeiro, proprietário de doze casas, por Chen Te. O meretrício legal (casamento arranjado), não há dúvida, goza de indisfarçável reputação nas rodas moralistas e cheias de melindres sobre a preservação dos bons costumes. E é abertamente defendido por pragmáticos de variadas cepas.

Sun vem cobrar os trezentos dólares de prata. Chen Te hesita, mas se recompõe ao olhar no espelho estar vestida de Chui Ta. Este observa a Sun que Chen Te talvez tenha se precipitado em oferecer o dinheiro.

Chui Ta sonda como Sun obteria o emprego de aviador no Correio Aéreo. Segundo Sun, o gerente do hangar, seu ex-colega, especula sobre descuidos de outro aviador para lhe dar a vaga (ou se adianta e cria embaraços e outros problemas?).

Chui Ta quer saber das intenções de Sun para com Chen Te, se não seria melhor investir os duzentos dólares de prata — seis meses de aluguel da tabacaria — na própria loja.

Sun responde ser descabida a proposta, pois, como aviador, ganharia duzentos e cinquenta dólares mensais (juízo aritmético com ares apropriados, exceto pelas intenções de Sun). Chui Ta cede e afirma estar disposto a cumprir a promessa da prima. Entra Mi Tsu, senhoria do prédio. Quer resolver a questão do aluguel. Chui Ta comunica a intenção de se desfazer da tabacaria em função de imprevistos (a deslumbrada paixão por Sun).

Negociam. Sun, apressado, se coloca como dono e oferece a loja por parcos trezentos dólares. Chui Ta quer quinhentos e, num aparte a Sun, lembra-o da penhora do estoque de fumo aos tapeceiros. Sun desconsidera, uma vez que não há documentos que confirmariam a dívida. Leia-se: ninguém poderá reclamar nos tribunais; logo, palavra empenhada, se inoportuna, é evanescente.

Mi Tsu indaga sobre eventuais ônus pendentes da loja. Chui Ta afirma que a loja encontra-se livre de qualquer gravame. O deslizamento da linguagem reflete as idiossincrasias de Sun, cuja hipnose exercida sobre Chen Te a conduz à repetição de conformidades aos desejos do mestre.

Mi Tsu reconhece que com mais tempo se poderia vender a loja por melhor preço. Sun festeja. Chui Ta questiona sobre a ida de Chen Te pra acompanhar Sun. Este diz que ela seria

um peso nos primeiros tempos e pergunta se Chui Ta não teria como ajudá-la, numa clara terceirização de responsabilidades.

Chui Ta insiste para que Sun deixe com ele os duzentos dólares, enquanto não apresentar as duas passagens para Pequim. Sun responde que Chui Ta não deve se intrometer; este diz que talvez Chen Te desista da venda da loja. Sun fala que não tem medo da opinião de Chui Ta, pois Chen Te não acolhe ponderados conselhos, porque não é a razão que preside suas decisões, mas sim o coração.

Sun se apropria de uma caixa de charutos e alardeia que o negócio faz parte do casamento. Senhora Chin, que espia pela porta dos fundos, conta que a rua Amarela sabe que Chen Te está perdida nas mãos de Sun, que este não ama ninguém. Apenas o que há na carteira das "amadas".

Chui Ta queixa-se que Sun não ama a nenhuma pessoa. À Senhora Chin, expõe que ambas passaram por dificuldades, nenhuma das duas é idiota ou lhes falta brutalidade. Os tempos infernais pioram tudo e o amor é uma cilada explorada pelos aproveitadores. Por que devemos sempre ficar com um pé atrás? Por que carícias tornam-se estrangulamentos? (Ibid., p. 114-120)

Senhora Chin vai até o barbeiro e o traz à loja e adverte Chui Ta sobre os perigos a que está sujeita Chen Te. Chu Fu lembra que Chen Te é conhecida como o "Anjo dos subúrbios". Chui Ta adverte que essa qualidade a arruína.

Chu Fu (barbeiro ou banqueiro?) põe à disposição seus galpões (ampliação dos negócios), para ela continuar a fazer caridade (capitalistas são "altruístas", sempre procuram fazer valer seus interesses particulares como se fossem comuns).

Wang chega com um policial à procura de Chen Te. Wang quer que ela testemunhe sobre o braço quebrado pelo barbeiro. Chui Ta dá a Wang o xale novo de Chen Te para ser usado de tipoia, uma vez que a pessoa que ela agradaria com o xale não é merecedora. Chui Ta diz que Chen Te não estava presente quando do "pequeno incidente", desmontando o álibi do aguadeiro.

Chui Ta pede a Wang para não exigir que Chen Te falseie a verdade para favorecê-lo, pois ela já tem problemas demais a resolver. Wang objeta que foi dar parte ao juiz por

conselho de Chen Te. Chui Ta diz que não pode se intrometer em questões com amigos, numa deferência a Chu Fu.

O Policial, agente da ordem estabelecida, assevera a Wang para tomar cuidado, pois poderia mofar na cadeia pelo crime de difamação ao senhor Chu Fu. Este, indaga a Chui Ta se a pessoa do xale está mesmo esquecida. Ao que Chui Ta responde que sim, mas apenas o tempo cicatrizará a ferida.

Chu Fu combina com Chui Ta um encontro com Chen Te. Chu Fu observa à Senhora Chin que ofereceu seus galpões para os protegidos de Chen Te.

Para o público (RE), Chu Fu abre sua estratégia para conquistar Chen Te: parecer gentil e abnegado. Fingindo-se não tirar proveito da situação da desiludida.

Chu Fu diz à Senhora Chin que Yang Sun será um assunto seu. Entra Sun. Chu Fu anuncia seu noivado com Chen Te. Sun, surpreso. Entra Chen Te. Sun cobra explicações.

Sun procura intimidar Chen Te com seus estratagemas. Diz a ela que estão querendo casá-la por interesse (e apenas o dele deve prevalecer), e que ela não poderia esquecer o amor da vida dela.

Chen Te diz a Chu Fu que quer ficar com quem ama, Sun. Chu Fu protesta: "É um sequestro!" Apela a Chui Ta, gritando para o fundo da loja. Chen Te diz que nada adianta e que seguirá seu coração, independente do custo e dos riscos que isso signifique (Ibid., p. 121-127).

Entreato. Na frente do pano de boca.

Chen Te, vestida de noiva, a caminho do casamento, dirige-se ao público e relata que a mulher do tapeceiro dissera-lhe que o marido estava doente e precisava do dinheiro de volta. Ela prometeu devolver.

Porém entregou-se, mais uma vez, a Yang Sun, imaginando que os Deuses hão de querer que ela seja boa para si mesma.

> *Não fazer o mal a si próprio nem a ninguém;*
> *Encher de alegria a todos e a si também.*
> *Eis o bem!* (Ibid., p. 128)

Cândida, Chen Te crê ser impossível despertar em Yang Sun o bem e fazer com que ele seja demovido de voar pelo fato de não suportar a perversidade de deixar de atender os velhinhos que lhe emprestaram o dinheiro. Nisso, confunde-se, pois projeta-se no amado imaginando ser ele da mesma fibra.

Episódio 6. Na sala reservada de um restaurante barato de subúrbio onde se dá o casamento de Chen Te com Yang Sun.

Sun queixa-se à mãe, Senhora Yang, de que Chen Te desistira de vender a loja em razão de seu compromisso com os velhinhos, embora não haja documentos do empréstimo. Senhora Yang diz que ficará a espreita na entrada para ver se Chui Ta não se aproxima. Chen Te pensa ter convencido Sun da desistência de voar e pede a ele para brindar com a noiva, mas ele quer saber a razão (!). Ela diz ser ao futuro e a ele.

Senhora Yang não compreende o súbito "mamãe, vou me casar por amor". Sun faz menção a um pequeno exame a que submetera Chen Te para confirmar o casamento. Lista dificuldades e impossibilidades. Chen Te responde não poder superá-las sozinha.

Senhora Yang posterga com o Bonzo, o sacerdote budista, o início da cerimônia a pretexto da vinda de um convidado, que Sun diz ser uma surpresa para Chen Te. Sun indaga sobre Chui Ta, ela responde que eles não se dão e que não quer pensar nisso. Cunhada nota que Sun força Chen Te a beber, e percebe que as coisas não andam bem.

Senhora Yang diz que a cerimônia tarda porque se espera por Chui Ta e os trezentos dólares. Sun diz que odeia Setsuan, onde as pessoas são "cavalgaduras". A pretensão de superioridade de Sun é típica de sua fatuidade.

Chen Te afirma que prometera aos velhos o dinheiro, e Sun diz que isso é bobagem e que ele se entenderá com Chui Ta. Chen Te insiste que o primo não poderá vir por estar fora da cidade. E que seria melhor vender no varejo aos operários da fábrica de cimento o fumo para pagar o aluguel.

Sun, indignado, contesta porque isso seria humilhante para um aviador. Diante da insistência de Sun pela presença de Chui Ta, Chen Te admite que onde ela está, ele não pode

estar. Explicitamente dá a palavra-chave, no entanto, seu interlocutor não se apercebe do significado da revelação[73].

Chen Te ressalta que Chui Ta não é amigo de Sun e que não trará trezentos dólares porque Sun teria comprado apenas uma passagem para Pequim. Sun diz ter em seu bolso as duas passagens, mas mostra apenas duas metades, sem tirá-las do bolso do paletó, técnica de prestidigitador acostumado a engabelar moçoilas enquanto desfalca suas algibeiras. Chen Te procura resistir, mas Sun quer embebedá-la para ela aquiescer com a entrega dos trezentos dólares.

Chen Te avisa não ser honesta a forma como Sun quer conquistar o emprego de Pequim. Sun contesta, pois, sendo sua mulher, Chen Te deve se submeter. Ao antecipar as normas do patriarcado a que a esposa estaria sujeita caso viessem a morar juntos em Pequim, o valor pedagógico da cena é proeminente. Ao mirar o sedimentado e desnudá-lo da necessária eternidade, internalizada pela tradição, o recurso do distanciamento atua de modo a solapar, historicizando os costumes, a obrigação de reiterar o passado. Inaugurar a ruptura com o arraigado é decorrente da reação aos empecilhos fossilizados tidos como "normais" e "únicos possíveis" na sociedade.

Senhora Yang desconfia que Chui Ta não venha. Sun nega, já que são muito próximos, e o padrinho não faltaria à cerimônia porque é ajuizado e entende que o amor faz parte da existência.

Sun reclama da demora e receia que Chui Ta mande a polícia à sua casa em busca do dinheiro.

Chen Te, ao público (RE), reconhece a maldade de Sun e que não pode desamparar seus protegidos nem esquecer suas dívidas.

Sun e sua mãe observam o nível do vinho no garrafão como uma ampulheta. São pobres e não podem se dar ao luxo de ver o vinho acabar antes da chegada de Chui Ta.

O Garçom cobra a conta, e a Senhora Yang reclama que a criadagem é muito atrevida. Bonzo, cansado de esperar, se retira. A Senhora Yang ainda tenta conter os convidados, mas Sun os despacha.

---

[73] O "segredo" ao eventual desatento na plateia, que porventura não tivesse se dado conta da dissimulação, talvez tenha sua utilidade.

Chen Te pergunta se não seria bom ela sair também, ao que é contestada por Sun, pois espera-se o convidado para que a mãe possa ter seu sonho de ver o filho aviador realizado. Sun dirige-se às cadeiras vazias como se ainda os convidados estivessem presentes. E canta a "Canção do Dia de São Nunca". Nesta se sabe que as pessoas de origem humilde, caso a sociedade não se altere, jamais chegarão às melhores posições, previamente reservadas aos cativos herdeiros.

Somente nesse dia a bondade será recompensada e o mal castigado, sendo agraciado com fartura os necessitados. Coisas inimagináveis ocorrerão e não será preciso esforçar-se para ser bom. Nesse dia Sun será aviador e general, com um bom emprego para a mulher sossegada viver. Mas não podemos esperar para sempre (Ibid., p. 129-138).

Entreato no abrigo noturno de Wang.

Os Deuses aparecem em sonho (Brecht não economiza referências às circunstâncias em que sucedem esses contatos) de Wang. Este, com um livro imaginário (RE), põe-se a lê-lo e diz a parábola que a sina da utilidade é ter o destino cortado para atender as necessidades dos ricos, tal como as árvores que servem de mourões para as cercas, caixões de defunto para nobres e ricos e as árvores mais grossas, como vigas das mansões.

Sendo que o inútil seria de melhor sorte, por mais afortunado. Conta a história a propósito de Chen Te, que para ser fiel ao Mandamento do amor ao próximo, pôs seu casamento de lado, sendo uma mulher boa demais para viver neste mundo. O Primeiro Deus afirma ser tolice.

Wang insiste para os Deuses intervirem, mas eles proferem que é o momento dela ajudar-se a si mesma, pois "quanto piores as circunstâncias, melhor se prova ser uma alma boa. O sofrimento purifica!"

As adversidades mais inclementes servem na composição da tinta que preencherá o certificado da feliz proprietária de uma "boa alma". O conflitante efeito lenitivo das aflições, o expurgar as tentações e abluir de antemão quaisquer máculas em nome da castidade abstrata faz o portador de semelhante sacrifício aceitar o corolário pressuposto do catecismo "do desgosto faz bem!": a resignação e o imobilismo do qual se queixara Chen Te na falta de contraposição das pessoas diante das injustiças.

Terceiro Deus admite que a pesquisa empreendida por eles não tenha conseguido os melhores resultados: encontraram bons propósitos, louváveis intenções, elevados princípios; mas nada disso faz uma alma boa "falta-lhes uma vida condigna". É insustentável a ladainha faquir milenarmente imposta aos desprotegidos, receitando a melhor conduta sem as condições materiais elementares para esteá-la.

Wang pede novamente para os Deuses ajudarem, mas Eles afirmam em coro ser apenas observadores e que o próprio fardo tem por objetivo aumentar as forças de Chen Te.

Entramos aqui na contenda do condicionamento moral obtido com severas e fatais restrições físicas. Quanto maior a renúncia às exigências do humano, mais nos aproximamos do *modus vivendi* dos anjos. Infelizmente, é óbvio que os referidos seres têm outras preocupações, não sendo pautados por "mesquinharias" e "baixezas" terráqueas.

Esperança. Não perca as esperanças, aguadeiro — recomendam os deuses.

Sarcasticamente, o dramaturgo critica a prostração e a insidiosa mudança (religiosa / política) da esperança (transformadora) em ato de esperar (Ibid., p. 139-140).

Na área dos fundos da loja de Chen Te, a Senhora Chin reclama daquela por não lutar pelo negócio. A dona da tabacaria queixa-se e admite estar desorientada.

A Senhora Chin ratifica que é o que acontece para quem quer ser melhor que os outros, porquanto parece-lhe pedante o procedimento de fazer o bem a todos sem contrapartidas, declarando não ter amparo nos fatos tal comportamento.

Examinando o lugar, a Senhora Chin encontra uma calça de Chui Ta entre as roupas lavadas e fica intrigada, mas Chen Te desconversa.

Chega Chu Fu e conta estar disposto a, desinteressadamente, dar-lhe um cheque em branco. O barbeiro/banqueiro abre crédito ilimitado à expansão dos negócios da "amada", dando o dramaturgo mais uma lição do funcionamento do mercado financeiro (produtivo) no papel de incrementar a economia. O capitalismo é baseado no crédito, sem o qual seu desenvolvimento não se viabiliza. Em outras palavras, as ofertas creditícias são parte do oxigênio a lastrear o movimento do sistema.

A Senhora Chin, cujo móvel é "o que ganho com isso", felicita Chen Te por ser uma pessoa de sorte, por achar sempre um otário.

Chen Te recusa a ajuda e é censurada pela Senhora Chin: Isso é crime! Uma rematada loucura.

Chen Te reclama que a necessidade a obriga a fazer o que não deseja. A realidade e suas circunstâncias esquadrinham o campo no qual podemos agir, ressaltando a correlação de forças, individual e coletiva, para dimensionar nossas intervenções.

Gostaria de permanecer com o amado, que sabe ser mau, mas tem pena da penúria que ele passa. Senhora Chin fica indignada com a defesa do aviador por parte de Chen Te. O amor é cego e a ingenuidade aumenta as chances de o ofuscamento ser mais danoso.

Brecht lida com as considerações conflituosas e as inúmeras vertentes que se abrem à escolha no leque de quem tem opções.

Chen Te sente uma tontura, e a Senhora Chin suspeita ser referente a uma gravidez.

Chen Te alegra-se e pede ao público para dar boas vindas ao futuro aviador que carrega em seu ventre. Filho que voará sobre ínvias montanhas. Exultante, põe-se a educar o filho como se ele estivesse em seus braços.

Chen Te encontra-se com Wang. Este sabe da situação dela na loja. Wang carrega consigo o filho de Lin To, o marceneiro, e perambulam famintos.

Chen Te pede ao público (RE) para acolher no presente um cidadão do futuro. Pede a Wang para chamar Lin To e que eles poderão se abrigar nos galpões de Chu Fu.

Oferece a Wang o carrinho com o restante das mercadorias da loja para ele vender e procurar um médico. Senhora Chin a admoesta e cobra pela roupa que lavara. Chen Te a repreende: Não cansas de espezinhar seu semelhante?

O casal de Velhos, presentes à inauguração da loja, chega com pesados fardos de fumo de origem duvidosa, e querem que Chen Te guarde-os, assumindo como seu, caso haja questionamentos da polícia.

Chen Te receia ser presa, mas aquiesce. Enquanto isso, o filho de Lin To cisca algo na lata de lixo para comer. A ocorrência é digna de ser sinalizada pelo *gestus* social de um faminto em condição análoga a um *vira-lata* esfaimado. Bem como é acertada a opção cênica de colocar ao fundo as estatísticas da miséria[74]. Contudo, as grandes cidades nas quais a fome implacável atordoa os sem-tetos, repetidas vezes, reproduzem o mesmo e a indiferença exemplar do entorno revela muito sobre a sociedade que permite absurdos dessa natureza como algo comum e corrente, "naturalizado".

A exceção é a regra para despossuídos. E o flagrante de quem se beneficia da situação é considerado de "mau gosto", "impertinente", "datado".

"Ainda mais no teatro!"

Chen Te pede aos visitantes que saiam, por não sentir-se bem. Ela também, com fome, cisca no lixo. Fala com o público (RE) sobre o horror das crianças pobres, lembrando o mundo que seu próprio filho terá de enfrentar. Promete ao filho que carrega em seu interior que o protegerá e fará de tudo para salvá-lo.

O resultado da administração dirigida por Chen Te começa a despontar desarranjos impeditivos da manutenção da própria sobrevivência (pessoal e da empresa), esclarecendo o dramaturgo novamente que a boa vontade individual não só não aplaca a fome da multidão que recorre à caridade da alma boa de Setsuan, como, também, leva de roldão a promotora da infértil tentativa de resolver problemas estruturais com os exíguos limites da ação individual.

Senhora Chin afirma que a frivolidade, a sensualidade e o egoísmo nos arrastam para baixo (Ibid., p. 141-148).

E demais inseguranças emergem, tornando-se cada vez mais visíveis. Por exemplo, a Cunhada reclama do lugar insalubre oferecido por Chu Fu: umidade, assoalho podre, sabão mofando. A benemerência desinteressada principia para os não precavidos a amostra grátis da lógica da dura realidade do mercado: precariedade e espécies deletérias como forma de minimização de custos para viabilizar a maximização de lucros portentosos.

Desempregado: Chen Te deve chamar Chui Ta. Para se defender e aos outros também.

---

[74] Segundo (WARDE MARX, 2004), como ocorrera na montagem de Maria Della Costa (1926-2015), em 1958, na montagem dirigida por Flaminio Bollini Cerri (1924-1978), pela Companhia Maria Della Costa.

Entram Wang e o Carpinteiro. Este, agradecido pela acolhida de Chen Te.

Chega Chui Ta e diz que os galpões não estão mais disponíveis, pois serão usados para outra finalidade. Chui Ta propõe àqueles que querem comer que precisarão trabalhar.

Rejeitando as práticas mortíferas para o negócio adotadas por Chen Te, Chui Ta se assenhora do chicote e espeta o povo dependente das lascas para que produzam com dedicação.

Chega a senhora Mi Tsu com os trezentos dólares para ficar com o fumo. Chui Ta disse que desistira de vender a loja e que tem um cheque de dez mil dólares assinado por Chu Fu como garantia para o dinheiro dela, a ser recebido no final da tarde.

A entrada de Chui Ta na "FIESP/SESI" de Setsuan é atestada pela desenvoltura pela qual obtém créditos somada a ampliação de territórios para açambarcar a crescente indústria do fumo.

Cunhada se dá conta de que os fardos de fumo são os do Cunhado, mas Chui Ta a adverte que a questão pode ser resolvida na polícia, demovendo-a de seguir adiante em seus pleitos. Eliminação da concorrência, a natureza predatória da desenvoltura empreendida por Chui Ta determina o *boom* de seu negócio, que parecia irreversivelmente combalido.

Senhora Chin desconfia da presença de Chui Ta. Tapeceiros e Wang aguardam o auxílio prometido por Chen Te.

Entreato. No abrigo noturno de Wang, em sonho (!), ele comunica aos Deuses seus temores sobre o sofrimento de Chen Te, sendo consumida pelo peso do fardo dos sagrados Mandamentos, afundando-se no lodo.

Os Deuses, fatigados, não atendem aos apelos de Wang para abrandar as exigências divinas dos santos preceitos em razão dos tempos difíceis (Ibid., p. 149-152).

Episódio 8. Na fábrica de fumo de Chui Ta, lugar semelhante a uma estrebaria, lá estão os protegidos de Chen Te para trabalhar.

Senhora Yang e seu filho Sun também estão lá. Ela fora pedir misericórdia em lugar de justiça relativamente a denúncia à polícia (instituição para proteger proprietários) de apropriação indébita dos duzentos dólares e da quebra da promessa de casamento.

Sun pergunta se é uma fábrica ou prisão, ao que Chui Ta responde:

"O senhor é quem sabe." Senhora Yang conta das dificuldades iniciais de Sun, mas depois ele — que se fizera de bom samaritano com o Carpinteiro, carregando parte de seus fardos, e, no pagamento, corrigindo para baixo seu próprio salário, em função de sua ausência motivada por uma intimação judicial — causou boa impressão a Chui Ta, que ficara impressionado com a encenação de Sun, a ponto de conceder-lhe um posto de capataz. Pois como aviador, além de músculos, tem instrução e inteligência, requisitos fundamentais para quem quer fazer parte da elite.

Sun organiza a intensificação do ritmo de trabalho, levando os operários à completa exaustão e, em razão disso, é hostilizado pelos obreiros por assumir com tanto afinco o papel de feitor. Extração da mais-valia absoluta, ínfimos retornos aos proletários são componentes da fórmula de crescimento vertiginoso da indústria de Chui Ta, cantada pelo Operário na "Canção dos Oito Elefantes", seguido no estribilho pelos demais:

> *'Seu' Chin tem um pomar*
> *Para hoje mesmo derrubar,*
> *E a noite vai chegar!* (Ibid., p. 158-159)

Senhora Yang comemora o fato de, apenas três meses, terem feito de Sun um homem "bom". Mas a boa qualidade de alguém é como a dos sinos: dá som se se bate, se não, não dá som. Sun agarrou-se com unhas e dentes a oportunidade para ser um bestial algoz dos que estavam sob seu comando, exercendo com prazer a função de preposto (Ibid., p. 153-159).

Episódio 9. Tabacaria de Chen Te, transformada em belo escritório.

Tapeceiros agradecem pelos (tardios) duzentos dólares encontrados num envelope anônimo, que supõem ser remetidos por Chen Te. Chui Ta lamenta não ter como dar o endereço dela a eles. Perderam o negócio porque não puderam pagar os impostos e tiveram receio de pedir a Chui Ta.

Senhora Chin, com roupa nova, sabe do segredo de Chen Te, que já está no sétimo mês de gravidez. Conta com sua discrição remunerada.

Chega Sun ao escritório e se dá conta do uso de luvas pela Senhora Chin. Reclama da moleza concedida a ela e da perda de pulso de Chui Ta nos negócios. Lembra que a polícia

ameaça fechar o negócio em razão de ilegalidades, tais como manter o dobro de funcionários permitido por lei.

A superexploração não perde tempo com situações degradantes e aviltantes; ao contrário, as exacerba ao máximo. Caso haja inconvenientes de visitas do "Ministério do Trabalho" de Setsuan, as maquiagens são realizadas para edulcorar o deprimente quadro cotidiano[75].

Chui Ta dá a Sun um chapéu-coco novo, sob a alegação de que seu relações-públicas deve estar bem trajado.

Sun sonda sobre o que o barbeiro oferece para os negócios, mas Chui Ta esquiva-se de responder, dizendo apenas que não pode aceitá-las. Por outro lado, Sun acredita que pode obter um lugar melhor para os negócios podendo se livrar dos "mendigos, cretinos e aleijados" com a senhora Mi Tsu, mediante assédio (umas palmadinhas nos joelhos dela), que proporcionariam uma economia de cinquenta por cento nos custos.

Chui Ta / Chen Te, enciumada, reprova a estratégia e ordena a Sun para comportar-se como homem de negócios (Ibid., p.160-162). Mas Sun agia como tal, de acordo com o "regulamento".

Wang anuncia água para vender em frente ao escritório de Chui Ta. Sun se oferece para livrar-se dele. Wang entra e quer saber do paradeiro de Chen Te. Após seis meses boatos se multiplicam e dizem que algo de mal pode ter ocorrido a ela.

Chui Ta desconversa, mas Wang nota que o arroz que Chen Te costumava dar aos necessitados, tem ficado disponível na porta do escritório ultimamente.

Chui Ta insiste para Wang parar de perguntar sobre Chen Te. Wang, entretanto, afirma que Chen Te o avisara, antes de desaparecer, que estaria grávida. Sun começa a especular sobre a conveniência da gravidez de Chen Te, que envolve interesses financeiros evidentes.

Chui Ta pergunta se ele se esquecera do sonho de tornar-se aviador. Mas Sun quer permanecer na firma e chantageia Chui Ta por uma posição melhor. Quer o lugar de Chui Ta.

---

[75] O autor desta tese trabalhou em universidades privadas e presenciou os malabarismos arranjados de última hora pelas referidas instituições para se adequarem farsescamente aos requisitos deprecados pelo MEC – Ministério da Educação. E presencia, agora, os malabarismos destinados a simular acolhimento das normas de excelência preconizadas pela CAPES.

Este diz que pode demiti-lo. Sun ameaça chamar a polícia para Chui Ta dar conta do paradeiro de Chen Te.

Chui Ta pondera que a polícia não achará ninguém no depósito.

Entram Mi Tsu e Chu Fu. Mi Tsu procura por Sun, nitidamente seduzida. Chui Ta conta dos problemas com a polícia e da necessidade de novos terrenos para o negócio (dilatação constante e assentada na exploração vil). Chu Fu fica contrariado, porque mais uma vez Chui Ta pede recursos, mas Chen Te não retorna.

Chui Ta demanda mais cem mil dólares (nova escalada do empresário que adentra na alta roda do grande capital) para ampliar os empreendimentos e promete o retorno de Chen Te em três meses (prazo de carência a fim de pagar os financiamentos).

Com Chui Ta, Mi Tsu faz o acordo de dizer à polícia que as oficinas dela estão à disposição de Chui Ta se Sun também estiver disponível a ela (troca e convergência de interesses presidem os movimentos no tabuleiro).

Chui Ta reluta inicialmente, mas cede e promete entregá-lo à senhora Mit Su. Tem planos de abrir doze bonitas lojas. Chui Ta já é conhecido como o Rei do Fumo de Setsuan, monopolizando o mercado e abolindo a concorrência com o açambarcamento da *commodity* (Ibid., p. 163-169).

O currículo do capitalista Chui Ta demonstra o processo histórico da separação entre produtor e meio de produção. A legião de maltrapilhos que se amontoa em seus armazéns insalubres, destituída dos meios de produção, proporciona ao 'empreendedor', para usar expressão em voga, a expansão patrimonial obtida com o emprego de técnicas brutais de extração de mais-valia acopladas, naturalmente, com a "fiscalização" da burocracia da "justiça do trabalho" inexistente e a vista grossa da polícia, porque corrompidas, de órgãos públicos encarregados de minimamente disfarçar a violência do acúmulo do capital.

Chegam Sun, Wang e o Policial. Este diz ter a denúncia de cerceamento da liberdade de Chen Te. Chui Ta nega. O Policial alega que Sun dissera ter ouvido soluços no depósito ao fundo do escritório.

Mi Tsu diz que ela e Chu Fu, dois cidadãos respeitáveis de que a polícia não pode duvidar, atestam que ninguém soluçara ali. Policial vistoria e nada encontra.

Sun olha a trouxa sob a mesa de Chui Ta. Abre-a e exibe roupas e objetos de Chen Te.

Aos gritos da multidão de que o Rei do Fumo assassinara a moça e dera sumiço em seu corpo, Chui Ta é conduzido à delegacia.

Entreato. No abrigo noturno de Wang. Os Deuses, em *sonho*, aparecem desfigurados e exaustos em sua pesquisa de almas boas, que são pouquíssimas e nunca tiveram vida digna. Chen Te era a única esperança das divindades. Mas, segundo Wang, ela fora assassinada.

Os Deuses serão demitidos se não encontrarem Chen Te, a única alma boa a resistir.

Serventuários dos Céus? Deduz-se existir, como na Terra, hierarquia lá no Alto, estando passíveis de desemprego, ironicamente, os que não apresentarem produtividade condizente com o planejamento celestial para a contabilidade de cotas de *almas boas*.

O mundo tem miséria, mesquinharia e decepção por toda parte. Além do fato de que os Mandamentos são um sobrepeso insuportável à existência dos humanos, ocupados em sobreviver diante de tantas agruras. As boas intenções conduzem ao abismo; e as boas ações jogam dentro dele.

O mundo seria inabitável, decreta o Terceiro Deus. Ou a raça humana não presta, como quer o Primeiro Deus, ou porque o mundo seja frio demais ou os homens fracos demais.

Mas o Primeiro Deus ainda conserva a esperança, pois apenas *uma* alma é suficiente para o cumprimento da missão.

Sardonicamente, Brecht circunscreve a vindicação diminuta a que chegaram os Deuses: uma alma basta entre bilhões. Ao menos uma deve atestar os pré-requisitos para afiançar o encargo celeste (Ibid., p. 170-172).

Episódio 10. Na sala do Tribunal.

Carpinteiro tem receio de que o Juiz não julgará direito, por serem amigos do barbeiro Chu Fu e da proprietária Mi Tsu, todos amistosos com o acusado (prevaricação, impedimento, suspeição). Cunhada comenta sobre o ganso gordo que a Senhora Chin levara para a cozinha do Juiz (suborno, improbidade administrativa, vantagem patrimonial indevida em razão do exercício de cargo).

Wang tem esperança de que a verdade só poderá ser mostrada pelos Deuses. Os quais aparecem com togas de juízes, com o subterfúgio de documentos falsificados e de uma repentina indisposição do Juiz.

Para acontecer justiça, de certa forma, é preciso contrariar com "documentos falsos" o mundo inabalável dos Fóruns caiados. Todos sabem de antemão como as decisões serão tomadas pelo juiz tradicional. Aqui, se prenuncia o heterodoxo juiz Azdak (BRECHT, 1992b).

O contrapeso para um julgamento de cartas marcadas só poderia ser equilibrado, na ótica do aguadeiro, pela presença direta dos Deuses na posição de juízes. Bingo. A justiça burguesa recebe desabrida crítica de Brecht, visto que o arremedo de "justiça" encenado nos tribunais corruptos é apenas uma coreografia burlesca para impressionar crentes analfabetos políticos.

Chui Ta desmaia diante dos Deuses. Quando recobra os sentidos, Chui Ta é inquirido sobre a acusação que pesa sobre ele: de ter desaparecido com a prima para apropriar-se dos negócios dela. Chui Ta nega.

O Policial é chamado a testemunhar e abona o comportamento correto de Chui Ta, respeitador da lei. No mesmo diapasão, Chu Fu e Mi Tsu depõem favoravelmente ao acusado, e Mi Tsu recorda da caridade por Chui Ta ao Lar dos Inválidos[76].

As falas são entremeadas por comentários do Policial que, cochichando, julga Chu Fu *"como homem de prestígio"* e Wang como *"um sujeito que não vale nada"*; Mi Tsu como *amiga* do juiz Fu Yi Tcheng.

O Primeiro Deus quer ouvir também aqueles que não nutrem tanta simpatia pelo acusado (existência do contraditório, essencial para o julgamento correto).

Policial classifica os trabalhadores da indústria do fumo de Chui Ta como a escória do bairro. Em coro, todas essas testemunhas acusam Chui Ta de ter provocado suas ruínas, os explorado, ser um mentiroso e assassino.

---

[76] Beneficência abnegada, certamente. Há pouco, o bilionário George Soros receitou estímulos fiscais (isenções) para os bilionários brasileiros fazerem filantropia. CARIDADE remunerada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mercado/217348-incentivo-fiscal-pode-tornar-filantropos-os-bilionarios-do-brasil.shtml>. Acesso em 26 abr. 2015.

Chui Ta defende-se, dizendo que zelava pela sobrevivência da prima.

A Cunhada o acusa de ter se apropriado dos fardos de fumo, Wang o acusa de ter arruinado os Tapeceiros. Chui Ta afirma que a prima quisera ajudar o aviador a voltar a voar.

Chui Ta alega que precisava pagar um aluguel muito alto (lidar com o princípio da realidade do mercado) e a prima nada entendia de negócios (tinha comiseração pelos deserdados). Chui Ta recorda que precisava convencer Chen Te a ficar com o barbeiro Chu Fu porque o aviador Sun era um malandro, o qual contratava para tomar jeito e depois, segundo Wang, o vendera para Mi Tsu.

Chui Ta contesta afirmando que Mi Tsu condicionara o aluguel das oficinas aos favores sexuais de Sun a ela (BRECHT, op. cit., p. 173-177).

> *(...) a impossibilidade de ser bom e viver de acordo com os preceitos morais num mundo cruel, cujas condições não permitem uma conduta verdadeiramente humana. A tendência do homem de ser afável e generoso é constantemente corrompida pelas circunstâncias sociais, pelas duras necessidades de sobrevivência num mundo competitivo e mal organizado* (ROSENFELD, 2012, p. 74).

Sun se prontifica a defender o acusado.

Sun conta que o réu não é assassino, pois ouvira o soluçar de Chen Te no depósito dos fundos da loja. Sun diz que Chui Ta preferiu deixar a prima com o barbeiro por dinheiro do que a quem ela amava.

Wang atalha que Sun só gostava do dinheiro de Chen Te. Chui Ta completa que para Chen Te continuar a fazer o bem, o melhor é que ficasse com o barbeiro.

Chui Ta alega ter pensado no filho de Chen Te. E o Carpinteiro pergunta sobre quem pensa nas crianças dele.

Wang acusa Chui Ta de impedir os planos dos Deuses de, a partir da loja, Chen Te fazer o bem.

Chui Ta, descontrolado, explica que a fonte secaria. Que o excesso de bondade conduz à falência. Wang contesta que a maldade levou Chui Ta à boa vida. Reclama do incidente com ferimento da mão pelo barbeiro e da recusa do réu em deixar Chen Te testemunhar.

Todos querem saber onde está Chen Te, mas Chui Ta recusa-se a responder. Insistem e ele responde que ela foi viajar.

"Para não ser estraçalhada por vocês!"

Chui Ta pede aos juízes querer confessar e pede que se evacue o recinto. Tira a máscara e mostra que Chui Ta é Chen Te. Diante da impossibilidade de ser boa para si e para os outros, ao mesmo tempo, Chen Te deu-se conta que a missão era árdua demais. Fome e sofrimento sobram no mundo.

Porque há algo errado no mundo planejado pelos Deuses. O mal é premiado e o bem não ganha nada, isso quando não é punido.

Chen Te se indignava com a miséria alheia, ficava como uma loba enfurecida. Mas gostava de ser um *Anjo dos Subúrbios*, era um prazer fazer o bem. Caso fizera o mal, admite, foi no sentido de ajudar o semelhante, amar seu amante e proteger seu filho da crueldade do mundo.

Os Deuses estão satisfeitos de tornarem a descobrir Chen Te. Esta adverte que também tem em si a alma perversa alardeada na audiência.

Os Deuses minimizam, seria um mal-entendido de vizinhos maldosos e um excesso de zelo. Não há nada errado com os Mandamentos (caso houvesse o mundo precisaria ser reformado) e tudo segue como está (bastante conveniente: *cada um fica com o que tem*).

Os Deuses se despedem, na certeza de terem em Chen Te aceso o pequeno clarão do espírito divino. Uma nuvem cor-de-rosa (cena burlesca) transporta os Deuses para o céu.

Chen Te cobra dos Deuses para não abandoná-la, pois ela precisará enfrentar a fúria dos prejudicados: os tapeceiros que perderam a loja; o aguadeiro com a mão quebrada; o barbeiro a quem não ama; Sun, a quem ama.

Entram as testemunhas e ficam maravilhadas com a ascensão dos três Juízes sobre a nuvem cor-de-rosa.

Wang menciona aos demais a necessidade de respeito, pois os Deuses estiveram entre eles, uma pena que a boa alma...

O Primeiro Deus o interrompe: a boa alma esta aí, escondida!

Chen Te pede que não poderá viver sem o primo ao menos uma vez por semana, mas os Deuses concedem apenas uma vez ao mês. Os Deuses só podem ficar por instante fugaz.

Deter-se é corromper-se: *"muito visto e examinado, perde o encanto o belo achado"*.

Os Deuses retornam para o Nada, certos de terem cumprido a missão de ter encontrado a boa alma de Setsuan.

> *A grande acusada é a sociedade; seus valores mais altos se manifestam nos deuses que só encontram abrigo nos corações dos ingênuos e dos puros, forçados a se prostituírem. Mas de juízes e acusadores os deuses se transformam em acusados, porque se não podem renunciar aos seus mandamentos tampouco admitem que o mundo seja modificado para que os mandamentos possam ser cumpridos* (ROSENFELD, 2012, p. 129).

Epílogo. Na frente do pano de boca.

Encerrar a peca com excelente final não foi possível. Homens, mundo e Deuses teriam de ser outros.

Na sociedade atual, os bons precisam construir uma máscara de maldade para proteger-se (CHIARINI, 1967, p. 244).

Cabe aos humanos estabelecer uma forma de uma alma boa acabar decentemente. E essa é uma busca incansável e necessária (BRECHT, op. cit., p. 178-185).

O final aberto transfere ao público as respostas de como produzir a sociedade justa. Brecht reabre o franco debate no palco de forma vigorosa e inventiva *"na criação de novas convenções, de novas atitudes e de um teatro ineditamente aberto, versátil e crítico"* (WILLIAMS, 2010, p. 195).

Dispensados estão os Deuses, cabendo aos humanos interferir para mudar aquilo que os incomoda, dentro de condições determinadas não escolhidas:

> *Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado.* (MARX, 1978, p. 329)

Mas com o empenho e a coragem necessárias para afastar a passividade e transformar as relações existentes em todos os âmbitos possíveis para fazer brotar infatigavelmente a dignidade e a justiça. E estas não são obtidas com preces.

A revolução é indispensável onde não houver plena igualdade social. Porque se existirem subordinações, sem tetos, sem terras, mãos assalariadas, discriminações e injustiças; se apenas alcançarmos a "incorporação" parcial sem o inteiro pertencimento a revolução será imperativa, pois *"não pode haver nenhuma ordem humana aceitável enquanto a completa dimensão humana de qualquer classe de homens for, na prática, negada"* (WILLIAMS, 2011, p. 106).

Figura 3.1 - Justiça "divina".



JUSTIÇA do Rio mantém condenação a agente de trânsito que multou juiz. Blog do Lute: http://blogdolute.blogspot.com.br/ apud Tijolaço. Disponível em: <http://tijolaco.com.br/blog/?p=26882>. Acesso em: 21 mai. 2015.

4 *Grusche Vachnadze* e *Joana d'Arc*

Camponesas. Mãe. Jovem. Mulher. Intrépida. Audaciosa. Lutadoras.

Grusche Vachnadze escreve para os trabalhadores (sem-tetos, sem-terras, sem-justiça etc.) sobre as faces da justiça.

4.1 Giz — A melhor escolha do *Círculo de Giz Caucasiano.*

Crises político-econômicas e a lição de anatomia da justiça em cena

O círculo de giz caucasiano (1943-1945)
Der kaukasische kreidekreis

Colaborador Berlau
Música de Paul Dessau

Tradução de Geir Campos

Estreia: 04/05/1948 - Nourse Little Theatre, de Northfield, Minnesota
Tradução de Bentley
Direção Henry Goodman
Música de Katherine Griffith

29/08/1948 - Hedgerow Theatre, Moylan, Pensilvânia
Encenação de Bentley
Música de Marc Bucci

15/06/1954 - Theater am Schiffbauerdamm, Berlim
Direção Brecht
Cenários: Von Appen
Grusche: representada por Hurwicz
Mulher do Governador: representada por Weigel
Azdak: representado por Busch
e o Berliner Ensemble

Personagens:

Representantes do colcoz "Galinsk":
Velho Camponês
Camponesa, Jovem Camponesa,
Trabalhador muito jovem

Representantes do colcoz "Rosa Luxemburgo":
Velho Camponês
Camponesa, Moça Tratorista,
Agrônoma

Delegado da Capital
Cantor Arkadi Tscheidzê
Governador Geórgi Abaschvíli
Mulher do Governador
Médico 1, de Miguel
Médico 2, de Miguel
Ajudante Shalva
Príncipe Gordo
Mensageiro
Simon Chachava, Soldado
Grusche Vachnadze, Criada
Arquiteto 1
Arquiteto 2
Jovem Aia
Velha Aia
Terceira Aia
Ama-Seca
Cozinheira
Criada Gorda
Moço de Estrebaria
Velha Dama
Jovem Dama
Estalajadeiro 1
Criado do Caravançará 1
Sargento
Homem 1, Mercador
Homem 2, Mercador
Mulher, Mercadora
Laurenti Vachnadze, irmão de Grusche
Aniko, mulher de Laurenti
Sogra de Grusche
Yussuf, casado com Grusche
Menino Alto
Menino Gordo
Menina
Azdak, Marginal, depois juiz
Fugitivo
Schauwa, Policial

Sobrinho do Príncipe Gordo
Inválido
Capenga
Médico Acusado
Chantagista
Estalajadeiro 2
Criado do Caravançará 2
Ludowika, Nora do Estalajadeiro 2
Fazendeiro 1
Fazendeiro 2
Fazendeiro 3
Irakli, o Bandido
Advogado 1
Advogado 2
Arauto
Velho Divorcista
Velha Divorcista
e mais: Soldados e Cavalarianos, Mendigos e Solicitantes, Músicos e Aldeões, Camponeses e Camponesas

A disputa pela posse de um vale, em 1945, entre duas fazendas coletivas soviéticas, é o pretexto para a parábola do Círculo de Giz. Na Geórgia feudal, uma revolta derruba o poder de uma das cidades da região. O governador é deposto e assassinado. Sua esposa, na ânsia de fugir, deixa para trás o bebê. Grusche, a camareira, condoída, recolhe a criança e vai para as montanhas, onde casa com alguém, aparentemente à beira da morte, para dar um nome ao bebê adotado. Porém, quando cessa a revolta, a mulher do governador manda caçar Grusche e a criança. A questão é resolvida por Azdak, bandido tornado juiz pelos soldados rebeldes, que infemiza a ordem estabelecida, decidindo as causas em favor dos mais fracos e dos mais pobres (para quem não tem justiça, a pálida sombra de um juiz é um grande avanço). O caso é julgado invertendo-se a regra do Círculo de Giz, que consiste em deixar a criança no centro do círculo para que ela se enderece à verdadeira mãe. Todavia, a camareira receia que a criança vá para a mãe natural e recusa-se a participar. No final, a criança é entregue a Grusche, pois além dela querer tornar a criança um ser humano, evitando assim que, entregue à mãe biológica, seja ensinada apenas a humilhar e espezinhar os pobres, é Grusche quem cuida dela e a ama de fato. E, ainda, Azdak concede-lhe o divórcio para que possa voltar a seu noivo soldado. Quanto ao vale, quem melhor cuidar, vai ficar com ele.

Palavras-chave: melhor escolha; visão histórica; ser mãe; cuidar dos vales.

4.1.1 Construção de obras duradouras

Sobre a maneira de construir obras duradouras

I

1

Quanto tempo
Duram as obras? Tanto quanto
Ainda não estão completadas.
Pois enquanto exigem trabalho
Não entram em decadência.

Convidando ao trabalho
Retribuindo a participação
Sua existência dura tanto quanto
Convidam e retribuem.

As úteis
Requerem gente
As artísticas
Têm lugar para a arte
As sábias
Requerem sabedoria
As duradouras
Estão sempre para ruir
As planejadas com grandeza
São incompletas.

Ainda imperfeitas
Como o muro que espera pela hera
(Ele foi incompleto
Há muito, antes de vir a hera, nu!)
Ainda pouco sólida
Como a máquina que é utilizada
Mas não satisfaz
Mas é promessa de uma melhor.
Assim deve ser construída
A obra para durar
Como a máquina cheia de defeitos.

2

Assim também os jogos que inventamos
São incompletos, esperamos;
E os objetos que servem para jogar
O que são eles sem as marcas
De muitos dedos, aqueles lugares aparentemente
danificados
Que produzem a nobreza da forma;

E também as palavras cujo sentido
Muitas vezes mudou
Com os que as usam.

3

Nunca ir adiante sem primeiro
Voltar para checar a direção!
Os que perguntam são aqueles
A quem darás resposta, mas
Os que te ouvirão são aqueles
Que farão as perguntas.
Quem falará?
O que ainda não falou.
Quem entrará?
O que ainda não entrou.
Aqueles cuja posição parece insignificante
Quando se olha para eles

Estes são
Os poderosos de amanhã
Os que necessitam de ti, esses
Deverão ter o poder.

Quem dará duração às obras?
Os que viverão no tempo delas.
Quem escolher como construtores?
Os ainda não nascidos.

Não deves perguntar: como serão eles? Mas sim
Determinar.

II

Se deve ser dito algo que não será compreendido
imediatamente
Se for dado um conselho cuja aplicação toma tempo
Se a fraqueza dos homens é temida
A perseverança dos inimigos, as catástrofes que tudo
destroem
Então deve-se dar às obras uma longa duração.

III

O desejo de fazer obras de longa duração
Nem sempre deve ser saudado.
Quem se dirige aos não-nascidos
Muitas vezes nada fez pelo nascimento.
Não luta e no entanto quer a vitória.
Não vê inimigo
A não ser o esquecimento.

Por que deveria todo o tempo durar eternamente?
Uma boa sentença pode ser lembrada
Enquanto retornar a ocasião
Em que foi boa.
Certas experiências, transmitidas em forma perfeita
Enriquecem a humanidade
Mas a riqueza pode se tornar demasiada
Não só as experiências
Também as lembranças envelhecem.

Por isso o desejo de emprestar duração às obras
Nem sempre deve ser saudado.

(BRECHT, 1990c, p. 93-96)

No *Círculo de giz caucasiano*, a trabalhadora Grusche Vachnadze enfrenta desafios insólitos decorrentes de sua tentação pela bondade. Por sua vez, o juiz Azdak desnuda a "justiça" ao praticar um Direito que, para favorecer os pobres, precisa ser ilegal, afrontando a legalidade dos fortes.

Antiga moralidade chinesa, o *Círculo de giz* era um projeto acalentado por Brecht, que teria estudado a adaptação de 1925 realizada por Klabund[77], da obra de Li Hsing Tao (WEIDELI, 1983, p. 125; EWEN, 1991, p. 384). O conto *O Círculo de Giz de Augsburg*[78] mostra como o tema era caro ao dramaturgo.

Nenhum homem é digno de usar o traje de juiz,
Se pensar de modo injusto e injustamente agir.
(KLABUND, *Der Kreidekreis*, p. 145 apud EWEN, 1991, p. 386)

Em 6 episódios, Brecht faz o necrológio da justiça burguesa e ratifica o imperativo da intervenção humana para alterar a realidade. A parábola se passa em diferentes locais e tempo (descontinuidade espacial e temporal), pressupondo a intervenção do eu-épico na obra.

Prólogos, coro e epílogo são estruturas épicas aplicadas em *Círculo de giz.* Trabalho que Anatol Rosenfeld chama de "conto quadrado", em razão de peças embutidas na obra. Representação desloca a fábula para o passado (narrado) para um público cênico contemporâneo, que fizera o episódio inicial. Nesse passado, é introduzida nova história (espécie de *matriosca cênica)*, do juiz Azdak em passado longínquo.

[77] Marido de uma das atrizes preferidas de Brecht, Carola Neher (EWEN, 1991, p. 384).

[78] Edição moscovita da International Literatur de 1941 (EWEN, 1991, p. 341).

> *Assim, toda a peça central é projetada pelos cantores e músicos da moldura para a distância de um passado remoto. Os bardos narram a história, comentam a ação, dirigindo perguntas ao 'seu' público (ao do palco e através dele, ao da plateia), antecipando epicamente o futuro, incitando as personagens que apenas 'ilustram' a narrativa, revelando o que ocorre no íntimo deles ('ouçam o que ele pensou, mas não disse' — e aquilo que, portanto, não cabe no diálogo), interpretando, por vezes, uma ação pantomímica etc.* (ROSENFELD, 2012, p. 91)

Os vassalos da Grusínia se rebelaram contra o Grão-Duque e seus governadores porque os planos belicistas destes fracassaram. O processo é reacionário; porém, para o povo, é uma oportunidade na qual se instala uma anarquia provisória. Não amadurecido para as circunstâncias para a tomada do poder, o povo atribui, na sua ignorância, os acontecimentos à influência dos cometas (WEIDELI, 1983, p. 127). Numa cidade do antigo Cáucaso, o governante é derrubado do poder e executado. Na pressa de fugir, sua esposa deixa para trás o menino. Grusche Vachnadze, a criada, depois de alguns momentos de hesitação, salva o bebê dos assassinos que se aproximam e foge com ele (EWEN, 1991, p. 387; JAMESON, 2013, p. 236).

Segundo Ronald Gray, a história familiar de Brecht, em que a esposa e dois filhos — Bárbara tinha dois anos à época — quase se tornam reféns, foi incorporada ao *Círculo...* (GRAY, 1979, p. 113). No caso de Miguel, o filho do governador, o acontecimento se dá com sinais trocados, pois o bebê foi salvo da mãe biológica com o resgate de Grusche.

Tornar produtiva uma situação adversa, além de registrar suas etapas de superação, oferece a confirmação na prática de que o "destino" é preocupação da infância da humanidade. Estamos atulhados de determinações que buscam coibir nossa capacidade de reação, refletindo tentativas políticas de tolher nossas intervenções e acatarmos as ordens emitidas de todos os lados.

Dois grupos de trabalhadores de colcozes, fazendas coletivas soviéticas, disputam uma mesma terra. Um se dedica à criação de animais e outro, à de frutas. Este, desenvolvera na clandestinidade, no período de enfrentamento com os nazistas, um plano de irrigação, que tornar-se-á produtivo se incluir a parcela em litígio (EWEN, 1991, p. 386; WEIDELI, 1983, p. 125).

Brecht demonstra, na prática, que aceitar as regras da disputa no círculo de giz, pondo em perigo a integridade da criança, só poderia ser admitida por quem tem preocupações financeiras, objetiva somente apoderar-se da herança e não construiu envolvimento carinhoso.

"A verdadeira mãe fará, precisamente, o que as verdadeiras mães não fariam." (GRAY, 1979, p. 38)

A ternura pela qual o dramaturgo retrata o amadurecimento do amor de Grusche pelo menino soa, aparentemente, como inédito em sua lira poética. No entanto, a delicadeza com que a questão é abordada repercute seu compromisso com as classes trabalhadoras, e, portanto, o afeto a seus representantes cênicos.

A rigor, ao assumir pontos de vistas das classes populares, o autor alemão reiteradamente reflete os mesmos cuidados na construção artística de suas obras, sem descurar das contradições dos pobres e miseráveis, evidenciando muitos dos limites a serem suplantados na busca de uma sociedade mais justa e mais fraterna.

Grusche postula uma moral social em detrimento do direito estabelecido pelos mais fortes ao longo dos séculos. Rebelde às normas sociais, não reivindica a maternidade pró-forma, mas em razão de tê-la conquistado com seu desvelo constante e, literalmente, salvado a vida de Miguel diuturnamente.

Notemos, de pronto, que soldados rebeldes buscavam o bebê para matá-lo, ou seja, no espaço de poucas horas a iniciativa de resgatar a criança — abandonada pela mãe — empreendida pela empregada, evitou de imediato "duas mortes": a por inanição e frio e a por assassinato pelos cavalarianos.

Os perigos e contratempos a que se sujeitou para blindar a criança são provas contundentes de desvario para alguns, quando na realidade mostra copiosamente a torrente de amor a alimentar reciprocamente a relação edificada entre ambas.

Coragem para aceitar desafios: recolher a criança, no instante em que cada um tratava de salvar a própria pele; enfrentar fome e sede, sob condições tormentosas; lutar contra patrulhas belicosas; subir montanhas e atravessar uma ponte em ruínas, expondo-se a extremos riscos; abrigar-se na casa do irmão, cuja esposa, cheia de melindres religiosos, a atura por Grusche não carregar um marido e/ou uma certidão de casamento para "justificar" o filho em seus braços; formalizar um casamento com um camponês moribundo (fingido, simulava doença fatal para fugir ao alistamento do Exército), para cessarem as censuras contra a "mãe solteira"; enfrentar em um tribunal, sem dinheiro, a mulher do governador, com recursos e advogados, requerendo a criança de volta etc.

A perseverança e a tenacidade de Grusche também atestam a força de vontade de viver dos pobres e miseráveis em antagonismo a conjunturas inóspitas que tendem a se arrastar durante toda a vida. Em outras palavras, as situações passadas por Grusche, apesar de exasperadas, expressam com bastante nitidez a batalha cotidiana levada adiante em meio à escassez, que não é exceção, mas regra nas sociedades de alta concentração de renda.

Aos pés da geleira de Yanga-Tau, Grusche decide atravessar a ponte em ruínas com o menino. Batiza simbolicamente o bebê ao banhá-lo e, ao trocar sua camisa de pano refinado por um trapo velho, opera a mudança de classe social. Fundamenta, assim, os elos da ligação sagrada entre mãe e filho com uma nova legalidade, desvinculada de laços sanguíneos. Converte-se em proprietário quem se apropria, quem cuida (WEIDELI, 1983, p. 120).

Azdak chega à condição de juiz por acidente e a ela retorna pela gratidão do Grão-Duque, a quem, inadvertidamente, acolhera em sua cabana no tempo da insurreição, sem entregá-lo à polícia. Seus vereditos troçam das normas, cujo Código das Leis tem como única serventia transformar-se em apoio para suas nádegas. Escarnecer e burlar das sacrossantas regras jurídicas é a única forma de afrontá-las, historicizando-as e trazendo-as para seu lugar de produção, no qual podem ser identificadas como admissão de interesses específicos de uma classe social: a ordem tradicional é assentada na opressão e na tirania.

Ao contrário da realidade cotidiana até então reinante, com Azdak os litigantes ricos se danam, pois "ele tem um princípio: os direitos dos pobres são ignorados e esta situação deve ser modificada" (GRAY, 1979, p. 194). Azdak seria do jaez de Baal, mas, diferente deste, é contrabalançado em seus impulsos pelas exigências de humanidade de Grusche, que, ao menos temporariamente, se harmonizam (Ibidem, p. 195-196).

Ao elencar os tipos de tribunais na obra de Brecht, Desuché (1968, p. 54) relaciona os cheios de fantasia, a versão burlesca da justiça oficial, mas bastante semelhante a esta. Azdak obriga os ricos a pagarem, absolve os pobres e enriquece. Estabelece uma justiça.

Para Ewen (1991, p. 387), Azdak é um tipo de Hobin-Hood, tira dos ricos e dá aos pobres. Com o retorno do *status quo* ameaçam-no de morte. Mas o Grão-Duque o recompensa pelo favor prestado durante a rebelião.

A terrível tentação da bondade: os tempos ruins fazem da bondade um perigo para os bons. Por isso, é preciso/justo recompensar uma consciência irrepreensível. O afeto de uma

mãe por seu filho não é um dom, é preciso cultivá-lo. O trabalho é o que cimenta as relações afetivas, o esforço desprendido para melhorar uma coisa é o que a volta querida, indispensável e assim a mulher rica em tela não pode amar verdadeiramente seu filho (WEIDELI, 1983, p. 130), que sobreviveu apenas porque teve a felicidade de ser acolhida por uma mãe de fato.

> *A tradição dos oprimidos nos ensina que o 'estado de exceção' em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX 'ainda' sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser que o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável.* (BENJAMIN, 1987, p. 226) Tese 8. Sobre o conceito da História.

Coletivizar terras implica afrontar o latifúndio.

No Brasil de imensa concentração de renda, latifundiários têm complacência de poderes instituídos: executivo, legislativo, judiciário, mídia etc.

Em *Círculo de giz...*, representantes de coletivos do colcoz "Galinsk" e do "Rosa Luxemburgo" precisam decidir uma disputa.

A relação extensa de personagens e suas características indicam que o autor (além de criar vagas de trabalho no teatro) tematizará a representação de questões coletivas (reforma agrária, posse da terra), cujo veículo adequado é a forma épica, fórum para debates de questões públicas, fora do âmbito do teatro dramático (restrito ao diálogo intersubjetivo).

Episódio 1. O vale em questão

Ruínas de uma aldeia caucasiana bombardeada. Houve uma guerra. Representantes de dois colcozes, na maioria velhos e mulheres e alguns soldados, procuram resolver a pendência sobre a quem cabe a utilização das terras em disputa.

O Delegado da Comissão Estatal de Reconstrução identifica as habilidades de cada um dos grupos:

a) Colcoz 'Galinsk', especializado na criação de cabras, foram deslocados para o leste com seus rebanhos ante os avanços das tropas de Hitler, e pretende voltar a reocupar o mesmo vale em que estivera antes das batalhas;

b) Colcoz 'Rosa Luxemburgo', especializado na produção de frutas, propõe que as antigas terras de pastoreio do colcoz 'Galinsk' sejam dedicadas, na reconstrução, à plantação de vinhedos e outras árvores frutíferas.

Representantes de ambos os grupos devem decidir, de comum acordo, se o colcoz 'Galinsk' deve ou não voltar para o lugar em questão. Ou seja, temos as decisões realizadas comunitariamente; e mesmo quando há controvérsias e impasses, os coletivos têm soberania para determinar, por maioria, a escolha dos caminhos.

Tempo de debate: limitação do tempo de discussão para a metade de um dia útil provoca protesto do velho camponês do colcoz "Galinsk".

Entretanto, todos os divertimentos estão racionados: fumo, vinho e, ironicamente, bate-papo (BRECHT, 1992b, p. 183-184). A escassez provocada pela extensão do conflito exige que se acelerem as decisões.

As explanações seguem argumentos lógico-racionais, mostrando ademais a sagacidade e o conhecimento não-formal daqueles que trabalham no campo.

O velho camponês argumenta que o pasto não é de boa qualidade. Para comprovar sua afirmação oferece queijo aos presentes para que estes confirmem que os animais que se alimentam de um pasto ruim não podem produzir bom leite para o bom queijo (Ibidem, p. 185). Principalmente, reclama da distância de sua terra de origem, da qual foram obrigados a se afastar, pois "não se pode viver" onde não é nosso lugar.

As raízes aprofundadas com o tempo, diferentemente daqueles que não possuem vínculos (pela pouca idade ou outros fatores), tornam forte a identidade com o lugar de origem, seja por razões geográficas e afetivas, ou pelos hábitos sedimentados pelo cotidiano. "Não se pode viver" em lugar diferente do nosso, mas as emigrações forçadas, de natureza econômica, política, cultural etc., nos infligem circunstâncias cujas coordenadas estão dadas por forças antagônicas com as quais não temos como nos contrapor por um período, às vezes, longo demais em nossa percepção da duração do tempo.

Salientamos a situação do próprio Brecht enquanto desterrado. Seu exílio é experiência que faculta na prática a compreensão do problema, cujo extenso exílio (quase duas décadas) concretamente é figurado de diferentes formas na produção do período.

Nossa casa invadida, o inimigo dando as regras em nosso pedaço, é humilhante. Retira das pessoas a dignidade e o respeito. E quando as expulsa para longe, a sensação de desintegração torna-se mais sólida. As saudades e nostalgias preenchem o vazio deixado pela subtração da paisagem conhecida, da sombra amiga e de pequenas coisas que tecem o dia-a-dia.

As barbaridades perpetradas pelos nazistas (com suas suásticas bélicas e/ou financeiras), em diferentes épocas, nos alertam para a necessidade de estarmos preparados para nos proteger e, desse modo, sermos tratados com consideração.

O velho camponês tenta reclamar a posse da tradição: *"Este vale sempre nos pertenceu!"*

Nisto, é contrariado pelo soldado, que o lembra de que, quando jovem, o camponês não pertencia a si próprio, mas ao Príncipe Kazbéki.

O velho insiste que a lei lhe dá o direito.

Desta feita, a Moça tratorista observa que as leis não são eternas, devendo ser examinadas para verificar se não se encontram caducas, portanto inválidas, diante de novas circunstâncias que não corroboram sua vigência e podem não vigorar mais, precisando ser substituídas.

Embora as demandas pelo mesmo se mantenham, novos cenários determinam troca de hábitos. A tradição de injustiças e desmandos em muitas partes do globo terrestre denuncia a urgência de repensar sobre a conservação de regulamentos que frutificam e se espraiam em função da força bruta, e não da legitimidade.

O retorno a códigos e princípios que já não atendem aos reclamos atuais não só perderam o sentido como significa reinstituir aquilo que as lutas sociopolíticas superaram na prática.

Apesar das ponderações contrárias, Aleko Berecvíli, o Velho à Direita, se insurge e chama de ladrões os que querem ficar com o vale.

Mas o Velho à Esquerda sugere adotar outra postura e ouvir com calma o que tem a dizer Kato Wachtang, a agrônoma do grupo.

A Camponesa à Direita protesta, pois seu lado ainda não acabou de expor o que queria, além de comparar a injustiça de perder sua terra com a ideia de substituir o gorro alheio sem o consentimento do dono (Ibid., p. 186).

Nisto, é contestada pela Moça Tratorista que lembra de que um pedaço de terra não é um gorro em um país socialista. Quer dizer, um objeto de uso privado e individual é diferente da terra, cujo uso coletivo é orientado não em função de suscetibilidade e humores transitórios de uma pessoa, mas em razão de imperativos comunitários.

No Brasil do século XXI, a verborragia reacionária sobre os pretensos perigos e ameaças de "cubanização" e de "bolivarianismo" não consegue esconder que os ventríloquos *coxinhas* verbalizam individualismos extremados de poderosos interesses do grande capital, sejam urbanos ou rurais, nacionais e internacionais.

O Delegado pondera que um pedaço de terra é um instrumento de trabalho com o qual se produz algo útil, mas também se deve levar em consideração e ser reconhecido o amor que se tem pelo pedaço de terra.

Aqui, alcançamos um segundo nível. Primeiro, a terra é algo da qual se extrai coisa útil para a sobrevivência. Segundo, o afeto que se tem pelo lugar em que se vive.

A agrônoma Kato Wachtang, em traje militar (todos foram recrutados para expulsar os nazistas), discorre sobre planos para decuplicar a produção de frutas e criar vinhedos, com a implantação de um sistema de irrigação que alcançaria trezentos hectares de terras improdutivas. Oferece os cálculos do projeto em uma planta topográfica.

A Moça Tratorista recorda as condições difíceis de combate nas montanhas, onde foram gestados os planos recém-expostos.

Todos se cumprimentam pelos que defenderam a pátria.

Camponeses à direita, exceto o velho, estudam com o Delegado os esboços da Agrônoma.

A irrigação dos campos entre as colinas animam o Trabalhador Muito Jovem à Direita.

O Velho (recurso épico, não individualizar personagens) reconhece que o projeto é bom, mas se diz acuado: *"não deixo que me encostem a faca no peito"*.

Ao que o Delegado responde: *"estão encostando apenas um lápis"*. E a gargalhada é geral (Ibid., p. 187).

A urgência de medidas não implica, por um lado, imediato assentimento sem discussão; mas, por outro lado, encurta os prazos para diretivas a ser adotadas. Contrabalançar propostas e negociar seu tecimento faz parte do jogo da construção do coletivo, que contempla as contradições no processo sem renunciar assertivamente a deliberações que venham a eventualmente desagradar aqueles que tenham tido suas propostas preteridas.

Até mesmo o Velho vai examinar os desenhos. Admite que seu grupo não resiste a máquinas e projetos (Ibid., p. 188). Aqui, Brecht assinala a importância do uso da tecnologia para incrementar a produção e atender com maior diligência as necessidades comunitárias. Ser avesso às máquinas, sob a alegação de que elas retirariam emprego, é não ir à raiz do problema: a propriedade das máquinas e da tecnologia no sistema capitalista está a serviço das classes dominantes e não dos pleitos sociais.

A Camponesa à Esquerda anuncia que, em homenagem aos representantes do colcoz 'Galinsk' e ao Delegado, foi programado um espetáculo de teatro relacionado com a disputa há pouco resolvida.

Velho à Esquerda pergunta ao Delegado sobre a disponibilidade maior que poderia ser dada pela Comissão de Planejamento para a maior frequência do cantor Arkadi Tscheidzê, diretor da peça a ser exibida (Ibid., p. 189).

O Delegado responde que estão mais voltados para a economia.

E é lembrado ironicamente pelo Velho à Esquerda que *"se vocês podem coordenar a redistribuição de tratores e vinhedos, por que não também a de canções?"*, ou seja,

questionam-se os limites declarados pela burocracia para escusar-se de atender à cultura como algo tão essencial como o alimento do corpo.

O dramaturgo realça aqui o caráter pedagógico da arte, já que para haver esclarecimentos e se dirimir dúvidas, a arte pode contribuir sobremaneira no sentido de oferecer diferentes perspectivas de abordagem das dificuldades, enriquecendo a compreensão pelas técnicas didáticas a serviço do bem-estar coletivo.

Também se aponta que o financiamento às artes em geral muitas vezes fica em segundo plano, aguardando as premências de listas intermináveis de prioridades. No entanto, não alimentar o espírito humano com proteínas estéticas significa não apenas não disponibilizar ferramentas de auxílio à sensibilidade, mas, principalmente, embrutecer as pessoas e retirar delas a oportunidade de perceber suas múltiplas facetas e possibilidades.

O cantor anuncia que será uma peça com canções, com grande participação do colcoz, o uso de máscaras é constante e que a lenda é de origem chinesa, intitulada "O círculo de giz".

A pretexto de outros compromissos, o Delegado indaga ao cantor sobre a duração da peça e da conveniência (dele) de encurtá-la. Porém o cantor nega o pedido (Ibid., p. 190).

Sarcástico, Brecht não só dirige suas baterias contra a burocracia e seus pragmatismos, despreocupados das arquiteturas das manifestações artísticas, como aponta para a relevância de fruir em seu devido tempo a arte.

Episódio 2. O Menino de alto berço

O governador da Grusínia, Geórgi Abaschvíli, da cidade apelidada de "a Maldita", era riquíssimo e o povo, muito pobre.

O contraste gritante entre a miséria generalizada e a opulência fáustica do mandatário é salientada ainda pela repressão aos pedintes executada pelos soldados e a cínica distribuição de moedas, evidenciando a penúria popular e o sarcasmo humilhante orquestrado pelos poderosos (Ibid., p. 191).

O Príncipe Gordo Arsêni Kasbéki, cumprimenta Natella Abaschivíli, mulher do governador.

Ao tossir, Miguelzinho, filho do governador Geórgi Abaschvíli, mobiliza a equipe médica que acompanha o cortejo. Os médicos trocam entre si acusações, atribuindo uns aos outros a responsabilidades pelo estado do bebê (Ibid., p. 192).

O dramaturgo exibe a luta de classes sem maquiagem. Legiões de especialistas à disposição do filho do governante é o contraponto para a multidão exposta a condições vexatórias e degradantes, sem que necessidades básicas possam ser atendidas.

Nossas máfias tupiniquins de jaleco — médicos que fizeram o juramento de "Hipócrita", ao repudiarem a vinda de médicos cubanos(!) negros(!) no programa "Mais Médicos" para vagas em lugares remotos do país e que esses brasileiros não mostraram interesse — preferem soldar o arcaísmo da tradição de descaso para manter a negligência com os mais pobres, eternizando a histórica desassistência característica de nossas capitanias hereditárias e a concentração de renda perpetrada pelas oligarquias. Até mesmo medidas que minimizam modestamente a miséria nos grotões do Brasil são encaradas como "desapropriação", "cubanização", "bolivarianismo" e outras histerias que cumprem o papel de erguer o estandarte do carcomido arranjo de desigualdades seculares e apresentá-lo como exigência da "democracia", supostamente sob ameaça.

Em referência ao descuido dos médicos, o Príncipe Gordo (supernutrido, em contraste com a subnutrição que campeia entre o povo), lembra com nostalgia da época em que se podiam decepar as cabeças à vontade. Para a realeza, cabeças fora do lugar, sempre que necessário, retiravam entraves às negociatas.

É nisso que Brecht evidencia:

> *Dostoievski importava-se com a psicologia; punha em relevo a parte de crime que há nos homens. Brecht preocupava-se com a política; ressaltava a parte de crime que há nos negócios.* (BENJAMIN, 1999, p. 113)

Melancólico, como nossos adeptos da Redentora de 1964[79], sua alteza lamenta a não aplicação de medidas mais rigorosas, porque o momento é de brandura e *só* permite *"cinquenta nas solas dos pés"* (BRECHT, op. cit., p. 193).

---

[79] O golpe civil-militar de 1964 depôs o presidente constitucional João Goulart. Os golpistas, financiados pelo capital nacional e estrangeiro, implantaram uma ditadura de 21 anos, na qual se organizou o Estado para atender à força os interesses do grande capital, repelindo a participação popular e executando, torturando e exilando opositores como inimigos de guerra. Atestando a validade da teoria da repetição histórica de Marx, grupos fascistas exibem no Brasil de 2014/2015, na prática, a esdrúxula situação farsesca de exigir na democracia, em que pesem seus evidentes limites, o retorno do regime ditatorial "para defender a democracia".

Em vão o Mensageiro pretende entregar notícias ao Governador. O Ajudante Shalva o demove sob a justificativa de que o Governador não quer ser aborrecido antes do culto.

Não somente negligencia a miséria generalizada em seus domínios, como se aparta da realidade para refugiar-se no mundo dos palácios e das filas de bajuladores sempre dispostos a descrever cenários favoráveis para agradar o mandatário e, como paga, usufruir de algumas benesses decorrentes de tal desempenho.

Grusche Vachnadze, a criada, é incumbida de trazer um ganso para a família do Governador. As legiões de empregados para suprir as mínimas necessidades da Corte não são estranhas às pretensões aristocráticas de boa parte da classe média brasileira, contrariada com iniciativas de inclusão de setores populares na formalização das atividades laborais.

As empregadas domésticas no Brasil conquistaram recentemente direitos trabalhistas há muito usufruídos pelos demais trabalhadores. A legislação, há pouco regulamentada, provocou alvoroço no seio daqueles que tomaram como afronta as mudanças legais, talvez esperançosos de que as alterações tenham sido fruto de mal-entendido e, oportunamente, uma errata traria a "correção", com a devida revogação da Lei Áurea.

O Soldado Simon Chachava assedia Grusche (Ibidem, p. 194-195).

O Cantor observa a discrepância entre a tranquilidade da cidade e o excesso de gente armada (Ibid., p. 195).

Sabemos que as forças de segurança estão disponíveis para defender a ordem vigente. Quanto maior as desigualdades, proporcionalmente são intensificadas pelo aparelho repressivo suas ações no sentido de reproduzir suas próteses para submeter os descontentes.

Os golpes intradirigentes fazem parte da paisagem das disputas de poder. Tanto que o Governador, incauto, ignora os relevos das movimentações, e, por isso mesmo, é apeado e deposto. Evita saber as notícias do Mensageiro, como se os dissabores postergados de forma efêmera impedissem o desenrolar dos acontecimentos. Preocupa-se em ampliar o Palácio e recruta exércitos de arquitetos (Ibid., p. 196-197). Segundo Marx, as pessoas pensam conforme vivem.

Alheamento que confirma o descompromisso do Governador com seus governados e a sintonia da decisão política de escolher o insulamento dos reluzentes salões palacianos e sua atmosfera díspare propícia para eternizar o *status quo*.

Cantor lembra de que a violência não pode sustentar indefinidamente o poder do Governador.

> *Mas longo tempo não quer dizer para sempre.*
> *Ó mudança dos tempos: esperança dos povos!* (Ibid., p. 197).

Os criados têm receio sobre o que a sorte fará deles (Ibid., p. 198). Joguetes dos caprichos dos mandatários, os trabalhadores mais humildes ficam a mercê da energia de eventos tidos como forças cegas, por não atinarem sobre seus agentes desencadeadores. Clamam por proteção divina enquanto suas vidas são estilhaçadas por poderes demasiado humanos.

Médicos Niko Mikadze e Mikha Loladze conversam sobre os acontecimentos. Enquanto o primeiro ainda se preocupa com as atribuições antigas, o segundo se deu conta de que o melhor é escafeder-se de imediato (Ibid., p. 199). Os ventos sopram diversamente nos corredores oficiais, mas a vida do povo continua na mesma. Quem habita próximo à intimidade dos jogos de interesse do castelo, não pode desconsiderar os sinais eloquentes na troca de guarda. Ser surpreendido pelo corriqueiro é característico dos nécios.

Grusche menciona que o pescador Meliva disse que na cidade fora *"visto no céu um cometa com a cauda vermelha, e isso é um sinal de desgraça"*.

Sintomática a ideia tradicional de conferir à passagem do objeto tão distante efeitos tão próximos de presságios nada alvissareiros.

Ser miserável requer maior atenção. Os criados conversam sobre a perdida Guerra da Pérsia. Os príncipes se rebelaram e depuseram os governadores. Não houve raio em céu azul, e sim recomposição de prateleiras e acertos nos escaninhos nos escritórios do poder.

Simon Chachava, o soldado, conta a Grusche que foi incumbido de escoltar a mulher do então Governador, Natella Abaschvíli.

Grusche o repreende por não pensar no perigo que isso representa a ele. Este diz ser apenas cumpridor de ordens (Ibid., p. 200). Corteja Grusche, que aceita seu pedido de casamento (Ibid., p. 201).

Grusche se compromete em esperá-lo. Natella Abaschvíli foge do Palácio ordenando aos criados cuidados com os pertences alojados nas enormes arcas (Ibid., p. 202). Desapego não parece ser algo tido como digno de atenção por Natella, cuja frivolidade é dissecada ao revelar ao espectador atento a miséria humana da representante exemplar da classe dirigente.

Ajudante informa que não há lugar para as arcas na carruagem (Ibid., p. 203).

A Mulher do Governador seleciona as roupas que pode levar. É ríspida com Grusche e maltrata a Jovem Aia, imputando-lhe inveridicamente o rasgar das mangas de vestidos.

O Ajudante conta que a guerra já está dentro da cidade. Desesperada, a Mulher do Governador insiste em levar seus preciosos vestidos, apesar das advertências reiteradas do Ajudante sobre o cerco que se aproxima (Ibid., p. 204).

A carruagem ficará. É preciso fugir a cavalo (Ibid., p. 205). Os criados conversam entre si sobre o que farão de suas vidas.

O Menino Miguel, filho do governador, foi abandonado. A Ama Seca entrega o menino para Grusche, dizendo se tratar de "um instante".

Cena cuja ocasião demanda o *gestus* social.

A cena paradigmática desvela o *gestus social* da patroa. À encenação, cabe explicar e demonstrar as diferenças de classe e o hábito de sujeitar trabalhadores de maneira coisificada. Levada ao paroxismo, a afeição da aristocrata por seus caros vestidos parece desconhecer a urgência de bater em retirada; por mais crônica a falta de tempo em evadir-se, mais ela se atém em suas roupas refinadas, se apega e se detém inconformada em deixar para trás o retrato definidor de sua alma. Os ponteiros do relógio badalam o esgotamento da estação, entretanto suas vestimentas luxuosas, a despeito delas mesmas, logram transformar-se em âncoras a aprisionar sua dona.

O fetichismo da alta costura se fortalece em par com o descaso retratado com a desimportância dada ao filho, órfão de mãe "muito viva". Apesar de aborrecida por deixar

seus trajes suntuosos, a "vivaldina" foge pela sobrevivência da própria pele, desdenhando a de seu bebê, cuja utilidade material deixou de existir com a queda do Governador, constituindo-se em ameaça para seu portador.

Criados notam que Miguel está nos braços de Grusche. Moço da Estrebaria aconselha Grusche a largar o menino e fugir como os demais, pois, em geral, querem liquidar com a família do deposto (Ibid., p. 206).

Grusche diz que a Ama Seca pedira para *"ficar com o menino um instantinho..."* (Ibid., p. 207). A Cozinheira a repreende: *"E está pensando que ela volta, sua boba?"*

Todos se apressam para escapar, Grusche se compadece de Miguelzinho. Novamente a Cozinheira a critica por ser tão obediente aos patrões. Grusche põe o menino no chão e o agasalha com peças das roupas das arcas. Grusche busca suas coisas no Palácio.

Príncipe Gordo aparece com alguns cavalarianos bêbados. Um deles leva a cabeça do Governador na ponta da alabarda. A cabeça é afixada acima do pórtico do palácio (Ibid., p. 208).

Príncipe Gordo comemora seu intento.

"Ainda hoje de manhã, na porta da Igreja, eu dizia a Geórgi Abaschvíli: 'adoro um céu sereno'. Mas do que eu gosto mais mesmo, é do raio que risca o céu sereno, isso é que é!"

Oferece recompensa aos soldados para quem encontrar Miguel, o herdeiro do governador.

Ao sair do palácio, Grusche hesita em deixar o menino. Por mais de uma vez, confere para verificar se ele está bem, como se escutasse o suave chamado do menino.

Canta o Cantor:

"Que poder fabuloso tem a vocação da bondade!" (Ibid., p. 209)

Por longo tempo ela ficou ao lado do menino e, finalmente, resolveu levá-lo consigo.

Episódio 3. A fuga para as Montanhas do Norte (Ibid., p. 210).

Em sua fuga, Grusche canta e compra leite. Canta sobre generais despreparados para batalhas. E se refere a um general que sabia lutar, o qual é esperado pelo povo grusiniano.

Bate à porta da cabana de um camponês em busca de comida. O Velho responde que não tem leite porque os soldados levaram as cabras. Grusche insiste e o velho pergunta se será um "Deus-lhe-pague". Grusche se diz disposta a pagar, mas o velho inflaciona o preço. Grusche reclama e o velho bate-lhe a porta na cara.

Grusche oferece o peito seco ao menino; se dá conta de que não adianta e negocia um abatimento com o velho. Em tempos difíceis regatear é fundamental. De três piastras para duas: 33% de desconto (Ibid., p. 211).

Façamos uma reflexão aritmético-social para entender como se processa a (péssima) distribuição de renda na Grusínia.

Duas piastras por uma canequinha de leite. O salário de meia semana de trabalho de Grusche (Ibid., p. 212).

Enquanto apenas o manto da mulher do governador vale mil piastras.

4 piastras por semana de trabalho. 16 piastras por mês de trabalho. 62,5 meses (5,2083 anos) de trabalho de Grusche para comprar apenas 1 manto da mulher do governador, cuja coleção é de inúmeras peças.

Tabela 4.1 - *Concentração de renda em Grusínia.*

A desigualdade em Grusínia	1 semana de trabalho de Grusche	1 mês de trabalho de Grusche	Manto da mulher do governador
Tempo de trabalho de Grusche	7 dias	31 dias	62,5 meses
Salário de Grusche em Piastras $	P$ 4,00	P$ 16,00	5,2083 anos
Preço do Manto da mulher do governador	250 semanas de trabalho de Grusche	62,5 meses (5,2083 anos) de trabalho de Grusche	P$ 1.000,00

Supondo-se que a mulher do governador tenha cem peças de manto, a julgar por sua ostentação acintosa, Grusche precisaria viver além de Matusalém, trabalhando sem parar por mais de cinco séculos para, sem nada comer ou beber, também ter cem mantos.

É claro que a preocupação imediata de Grusche é pela subsistência. Apenas fizemos alguns cálculos para corroborar como a vida da imensa maioria é danificada pela imensa concentração de renda.

No caso da dívida "pública" brasileira, centenas de bilhões de reais são carreados para vinte mil famílias portadoras desses títulos anualmente, sob a condição de esfolar / esterilizar o esforço da grande maioria, tornando-o útil apenas para fomentar ainda mais a imoral desigualdade reinante no país.

Esse moto-contínuo de multiplicação do dinheiro sem produzir nada — uma sola de sapato, uma camisa, um prato de arroz e feijão, um teto, um copo de água, enfim, o básico indispensável retirado dos famintos, dos sem-teto e de todos aqueles que penam pela carência atroz não pela falta, mas pela péssima distribuição — depõe fortemente contra a hipocrisia econômico-religiosa da caridade, da esmola e o rol de mitigadores ilusórios que têm serventia concreta somente para as más consciências ao se utilizarem desses expedientes para esconder delas mesmas a incomensurável voracidade de se assenhorear de tudo e de todos, produzindo de si reflexo demasiadamente favorável.

Sem auditorias para romper o círculo vicioso da suposta "dívida" pública — produzida em parte na época da ditadura com cláusula de juros flutuantes, ou seja, definidos pelo credor após o vencimento, sem o conhecimento prévio dos pagantes — paga para os mesmos desde as capitanias hereditárias, o califado rentista arranja as regras para eternizar o espúrio assalto diuturnamente praticado com as bênçãos das leis, das instituições "públicas", dos "formadores de opinião" (os especialistas em "tudo") e das agências de *"rating"*, cujas classificações guardam a cumplicidade de interessados em levar adiante *ad nauseaum* o espetáculo dantesco do saque colonial sem reprimenda. Ao contrário, com louvores aos que cumprirem suas obrigações pagando tudo em dia, pela maior taxa: "fazer a lição de casa". A remissão aos bancos escolares e à submissão à disciplina é o garrote da infantilização a que são obrigados os que de bom grado aceitam as draconianas exigências para ser uma boa alma. Os *mandamentos* do deus-mercado não diferem em inexequibilidade dos que exigem, no corte

religioso, *a alma boa de Setsuan*, da Cidade do México, Bogotá, Lima, Brasília e quaisquer lugares atormentados por aparições que não deixam de marcar ponto no teatro do mundo.

Tabela 4.2 - *Pagamento de juros da dívida pública esteriliza trabalho e transfere renda líquida para rentistas (cerca de 20 mil famílias detentoras de títulos públicos jamais auditados).*

Tesouro Nacional – 2013: Gastos do governo federal com juros e amortizações da dívida interna e externa			
Orçamento da União	Rubrica	Valores em reais	Percentual do orçamento federal
R$ 2.863.379.701.677,00	Pagamento de juros e amortização	R$ 863,6 bilhões (Fonte: União)	30% (Fonte: União)
		R$ 1,35 trilhões (Fonte: Movimento Auditoria Cidadã da Dívida)	47% (Fonte: Movimento Auditoria Cidadã da Dívida)
	Educação	R$ 101,3 bilhões	3,5%. 8,525 vezes menor do que o gasto com a dívida pública; 13,326 vezes menor do que o gasto com a dívida pública;
	Saúde	R$ 109,2 bilhões	3,8%. 7,908 vezes menor do que o gasto com a dívida pública; 12,362 vezes menor do que o gasto com a dívida pública;
	Transporte	R$ 19,2 bilhões	0,67%. 44,979 vezes menor do que o gasto com a dívida pública; 70,312 vezes menor do que o gasto com a dívida pública;
	Cultura	R$ 2,6 bilhões	0,09%. 332,153 vezes menor do que o gasto com a dívida pública 519,23 vezes menor do que o gasto com a dívida pública.

Tesouro Nacional – 2013[80].

Movimento Auditoria Cidadã da Dívida[81].

---

[80] DÍVIDA PÚBLICA - ORÇAMENTO da União v. 1. Disponível em: <http://www.planejamento.gov.br/secretarias/upload/Arquivos/sof/PLOA2015/Volume_I_PLOA_2015.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2015.

DÍVIDA PÚBLICA - ORÇAMENTO da União v. 2. Disponível em: <http://www.planejamento.gov.br/secretarias/upload/Arquivos/sof/PLOA2015/Volume_II_PLOA_2015.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2015.

A eloquente distorção comprova que as *Grusches Vachnadze da Silva* são encarregadas do fardo tributário mais pesado, em virtude de o sistema de cobrança de impostos brasileiro ser regressivo, ou seja, cobra mais de quem tem menos. Segundo cálculos feitos pelo IBPT (Instituto Brasileiro de Planejamento e Tributação), 53,79% dos impostos arrecadados no país são pagos por quem ganha até 3 salários mínimos (79,02% da população); 29,28% por quem ganha até 10 (dados em 12/08/2014).

Tabela 4.3 - *Imposto regressivo no Brasil favorece concentração de renda.*

Arrecadação do R$ 1 trilhão por faixa de renda

Faixa salarial	População	Impostos pagos	Quantia
Até 3 salários mínimos	79,02%	R$ 537.937.743.190,66	53,79%
De 3 a 5 salários mínimos	10,14%	R$ 126.459.143.968,87	12,65%
De 5 a 10 salários mínimos	7,60%	R$ 166.342.412.451,36	16,63%
De 10 a 20 salários mínimos	2,40%	R$ 96.303.501.945,53	9,63%
Mais de 20 salários mínimos	0,84%	R$ 72.957.198.443,58	7,30%
Fonte: IBPT			

IMPOSTOS. Quem (e como) paga impostos no Brasil. Disponível em: <http://economia.uol.com.br/noticias/infomoney/2014/08/14/injusto-quem-recebe-ate-tres-salarios-minimos-e-quem-mais-paga-impostos-no-brasil.htm>. Acesso em: 14 ago. 2014.

---

[81] DÍVIDA PÚBLICA 4. UNIÃO gasta 47% do orçamento no pagamento da dívida pública, segundo o Movimento Auditoria Cidadã da Dívida. Disponível em: <http://www.hojeemdia.com.br/noticias/politica/uni-o-gasta-47-do-orcamento-no-pagamento-da-divida-publica-1.282362>. Acesso em: 07 dez. 2014.

DÍVIDA PÚBLICA 2. MARIA LÚCIA FATTORELLI: a brasileira que audita a economia grega para o Syriza. Disponível em: <http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Economia/Maria-Lucia-Fattorelli-a-brasileira-que-audita-a-economia-grega-para-o-Syriza/7/33158>. Acesso em: 04 abr. 2015.

DÍVIDA PÚBLICA 1. MAIS DO MESMO: Copom eleva Selic. Disponível em: <http://cartamaior.com.br/?/Coluna/Mais-do-mesmo-Copom-eleva-Selic/30698>. Acesso em: 24 abr. 2014.

DÍVIDA PÚBLICA 3. PAGAMENTO de juros da dívida pública atingirá a marca de R$ 1 trilhão. Disponível em: <http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Economia/Pagamento-de-juros-da-divida-publica-atingira-a-marca-de-R$-1-trilhao-/7/17196>. Acesso em: 15 ago. 2011.

Os valores destinados no Orçamento da União à pasta da Cultura são irrisórios (0,09%). E artistas se engalfinham atrás de leis de incentivo cujas sobras mal contemplam alguns grupos melhor estruturados[82]. Aliás, comparados ao que é sorvido pela boca voraz dos juros, quaisquer somas são retratos emoldurados do escárnio e da desfaçatez com as quais as classes dominantes, não satisfeitas com o butim bilionário diário, solta a coleira de seus cães de guarda nas corretoras, no Congresso, nas sedes de governos diligentemente pressurosos em atirar balas de borracha (Paraná, Gov. Beto Richa-PSDB, 29/04/2015) em professores "armados" de giz e de seus livros emprestados em bibliotecas que ainda restaram.

As discrepâncias e "argumentos" tendenciosos quanto ao comportamento da mídia oligopolizada é perceptível ao manipular de maneira descarada as informações, não se dando nem ao trabalho de esconder as evidências, provas e demais elementos que tornam os motes publicitários "de rabo preso com o leitor", "isenção", "sem rabo preso", "apartidário", "independente" e uma procissão autoelogiosa sem conexão com a realidade.

É claro que situações dessas perduram porque tivemos no Brasil a interrupção constante da democracia embrionária por golpes de Estado das oligarquias, alérgicas às mínimas interferências de distribuição e dignidade para as classes populares.

Tabela 4.4 - *"Indignação seletiva" dos oligopólios de comunicação de massa.*

Escândalos de corrupção	**Tratamento da mídia**	**Valores em reais**	**Percentual do orçamento federal**
Mensalão Envolvidos: base do governo	"Maior escândalo da história do universo"	R$ 140 milhões	0,0048%
HSBCLeaks Envolvidos: Grandes capitalistas do setor financeiro e industrial; mídia; Membros da oposição.	Ignora solenemente	R$ 20 bilhões	0,67% ou 139,58 vezes maior do que o Mensalão, que a mídia chama de "maior escândalo da história do universo".
Zelotes Envolvidos: Grandes capitalistas do setor financeiro e industrial.	Ignora solenemente	R$ 19,2 bilhões	0,65% ou 135,42 vezes maior do que o Mensalão, que a mídia chama de "maior escândalo da história do universo".

[82] A qualidade e a profundidade dependem de estrutura material da produção de trabalhos. Mas a prática ensina que esta não garante aquelas. A propósito de verbas para fomentos culturais, consultar: (BEVILAQUA SOBRINHO, 2014, p. 17-19).

Continuemos acompanhando as dificuldades de Grusche. Com o menino no colo, ela se enrola no manto brocado e, fingindo-se senhora abonada abandonada pelo cocheiro, indaga a duas Damas elegantes se elas também pretendiam passar a noite na estalagem.

Estalajadeiro (recurso épico, identificado pela profissão) afirma estar lotado e sem condições de poder hospedar mais ninguém, uma vez que a criadagem foi embora e, principalmente, deve-se evitar fugitivas das "novas autoridades" (BRECHT, op. cit., p. 213).

A Velha Dama protesta (Ibidem, p. 214).

O Estalajadeiro aproveita a situação e cobra alto preço por um quarto.

A Jovem Dama procura se desvencilhar de Grusche e do Menino. Mas o Estalajadeiro indica que o preço de 180 piastras é o do quarto, independente do número de pessoas.

A Jovem Dama muda de tom, e convida Grusche para acompanhá-las, pois *"não suportaria deixá-la no meio da estrada com a criança"*. Recurso épico do *gestus* social da soberba e do individualismo da "nobre" mocinha.

Grusche se desculpa por estar sem dinheiro porque o *"Ajudante de Ordens esqueceu de me dar o suficiente"* (Ibid., p. 215).

O criado assevera que não tem camas e que elas devem se virar com os sacos e cobertas, já que outras iguais a elas estão em valas neste momento.

Os quebra-cabeças do quadro político são montados para o público refletir sobre o desenrolar dos acontecimentos e como se tratam as personagens, como reagem à forma de atenção (ou desdém) recebida relacionada à posição social em que se encontram na sociedade dividida em classes.

Grusche se dispõe a arrumar as coisas para parecer uma cama, e se denuncia às Damas, que exigem que ela mostre as mãos: *"Cheia de calos! É da criadagem!"*, exclama triunfante a Jovem Dama.

Tenta dissuadi-las, mas elas querem chamar a polícia para livrar-se da "impostora" (Ibid., p. 216). Não podem misturar-se em espaços "próprios e exclusivos" de castas ditas "superiores", que no momento restringem-se às condições mencionadas.

Expressando solidariedade de classe, Criado pede a Grusche para ser mais prudente e não se abrir com as madames sem segurança (Ibid., p. 217). Ele identifica as damas como vadias e preguiçosas e aconselha Grusche a tomar cuidado dobrado.

Enquanto isso, os soldados estão no seu encalço.

O Sargento ralha com os Soldados, exangues. Cobra-lhes subordinação. Nota que os milicos estão capengas, sem fibra e que não devem reclamar só porque estão andando a pé em razão dele aproveitar "boa oportunidade" com a venda dos cavalos, antes utilizados pelos subordinados (Ibid., p. 218).

Os Soldados cantam a sina daqueles que vão para os combates e deixam as mulheres para os amigos. O Sargento lamenta os paus-mandados que tem para encontrar o herdeiro do governador (Ibid., p. 219).

Grusche conversa com o menino próximo a uma granja. Não tem mais como mantê-lo, apesar de sua vontade. Deixa Miguel na soleira da porta.

Enquanto o Camponês não quer saber da criança (Ibid., p. 220), a Camponesa gostaria de ficar com ela. O Camponês objeta. Manda entregá-lo ao padre. A Camponesa insiste e fica com o menino.

Grusche fica feliz por ter deixado o menino em segurança e triste porque queria ficar com ele.

Os Soldados encontram Grusche e a questionam sobre os inimigos e suas posições. Grusche responde que estes são muito fortificados e aconselha ao Sargento para bater em retirada (Ibid., p. 221).

O Sargento assedia Grusche. Indaga sobre o paradeiro de Miguel. Ela diz nada saber. E foge (Ibid., p. 223).

Chega à casa da Camponesa em que deixara o menino. Convence-a a tirar as roupas finas do menino e assumir como dela o filho. A camponesa receia que sua casa seja invadida. Grusche adverte que os soldados irão atravessar o menino com as alabardas (Ibid., p. 223).

Grusche pede à camponesa que represente com convicção o papel de "mãe", já que ela própria tem um filho na guerra (Ibid., p. 224).

Os Soldados batem à porta. O Sargento volta a assediar Grusche. A camponesa fraqueja e entrega a situação. Os Soldados a levam para fora (Ibid., p. 225).

O Sargento se dá conta da presença do menino e de suas roupas finas. Grusche diz para o Sargento que o filho é dela e não o de quem ele procura.

Desesperada, Grusche pega uma acha de lenha e dá uma pancada na cabeça do Sargento. Apanha o menino e escapa.

Há vinte e dois dias Grusche já estava fugindo. Realizara um feito difícil até mesmo para quem está acostumado às adversidades.

Cantam os músicos:

> *Ela, que não tinha amparo*
> *adotou o desamparado* (Ibid., p. 226).

Adota como seu o Menino; tira-lhe as roupas finas e enrola-o num pedaço de pano velho.

Agora é preciso atravessar uma passarela em ruínas cujo cabo de sustentação está roto. Grusche tem pressa. Mas a Mulher a adverte sobre o perigo iminente (Ibid., p. 227).

Grusche conta à Mulher e ao Homem que matara um dos cavalarianos, por isso ela estava sendo caçada e teria urgência de atravessar a ponte. A mulher pondera que é suicídio, são 700 metros de abismo (Ibid., p. 228). Grusche identifica a travessia como dos males, o menor. *"Mas os cavalarianos são piores!"* Grusche inicia a travessia (Ibid., p. 229). É exitosa.

Chegam os cavalarianos. Sabemos, então, que o Sargento fora ferido e não morto, como imaginara Grusche. Não há como os cavalarianos a alcançarem. Grusche, por ora, salvou-se.

Conta ao menino sobre as intempéries de maneira edulcorada — afetuosa, tem "apenas" sua voz e seu amor para aquecer a criança —, que do vento não é preciso ter medo, embora ele às vezes fique um pouquinho frio. Canta sobre a neve ser, apesar de gelada, protetora dos pinheiros pequenos durante o inverno (Ibid., p. 230).

Episódio 4. Nas montanhas do Norte.

Após uma semana andando pelas geleiras e vales, Grusche chega à casa do irmão, Laurenti Vachnadze. É encontrada pelo Peão caída em frente ao celeiro. Aniko, a Cunhada, quer saber se ela não estava bem empregada em Nukha (Ibid., p. 231), externando contrariedade com a visita súbita não convidada.

Laurenti Vachnadze, o irmão, avisa a Grusche que a mulher dele é muito religiosa, e que seria bom que o filho que a irmã carrega tivesse pai. Grusche diz à Cunhada que o filho é dela.

Grusche desmaia e a cunhada desconfia que ela tenha febre ou escarlatina e poderia infectá-los. Laurenti a acalma, dizendo tratar-se apenas de fraqueza (Ibid., p. 232). A cunhada faz marcação cerrada: inquisitorial, quer saber se o marido de Grusche tem granja, se está na guerra, como a intrusa vai se virar... (Ibid., p. 233).

Laurenti se desculpa pela mulher, dizendo ser ela muito religiosa, e por isso Grusche terá de partir logo.

A religiosidade da mulher preside os seus atos, e ela, os do marido.

O tempo passa e Grusche canta ao soldado amado, que está na guerra, para que ele se previna, não se arriscando, para voltar para ela são e salvo (Ibid., p. 234).

Grusche pede a Miguel para ficar quieto para que a Cunhada não se dê conta da presença deles até o inverno acabar e a neve derreter. Ensina ao "filho" que *"não chore por causa do frio: ser pobre e não gostar de sentir frio é uma antipatia"*. Educar é processo contínuo e exige, também, sabedoria prática.

Laurenti indaga se a irmã e o filho não estariam passando frio. Pergunta se o sacerdote não quis saber sobre o menino. Grusche diz que sim, mas que nada respondeu. Laurenti se desculpa outra vez de sua mulher em função do falatório na vila e se Grusche não estaria em más condições ali: ratos, goteiras, frio?

Grusche faz de conta que não há problemas, mas Laurenti indica que a permanência dela ali já se alongou demasiado: *"Já faz meio ano que você está aqui, não faz?"* (Ibid., p. 235).

Ser religiosa, ou não, pode, ou não, significar muita coisa. No caso, que a hospitalidade não é oferecida.

Laurenti vai se mostrando cada vez mais impaciente, não pode passar da primavera, pois *"todo mundo vão fofocar sobre um menino sem pai..."*

Imiscuir-se na vida alheia parece ser um passatempo da humanidade. O irmão está preocupado em dar satisfações a todos, menos em abrigar a própria irmã. As regras sociais mesquinhas e suas amarras desatam os laços fraternos para manter a ossificada hipocrisia.

Laurenti arruma um casamento fictício para preservar as aparências, e Grusche protesta: *"estou comprometida com Simon Chachava"*.

Laurenti explica ser apenas uma simulação, já que o marido estaria *"nas últimas"*. Grusche assente que precisa do reconhecimento da lei por causa da criança (Ibid., p. 236).

Laurenti conta que a mulher arranjara o *"negócio"* por quatrocentas piastras com a senhora mãe do quase-morto. Cerimônia arranjada, filho no colo de Laurenti e a pressa para que o noivo realize o casamento antes de ser finado (Ibid., p. 237).

A sogra finge indignação pela *"vergonha"* que passaria, pois a criança não estava no combinado. Laurenti lhe adianta mais duzentas piastras para a sovina sogra, que contratara um monge, e não um padre, para economizar e aquele até o momento não se apresentara para oficiar a cerimônia.

Grusche pede ao irmão para avisar Simon Chachava assim que ele retornar da guerra (Ibid., p. 238). Chega o irmão Anastásius, o Monge, e comicamente se cria a cena do "sim" do moribundo (Ibid., p. 239).

Laurenti acerta as seiscentas piastras, que a sogra já queria inflacionar para setecentas. O Monge, representante "mais barato" da moral oficial, questiona sobre a presença da criança e a Sogra diz que sabe dos segredos nos fundos do botequim, calando a curiosidade do religioso intrigante.

Laurenti convida Grusche para visitá-lo assim que o recém-marido falecer, e que não admitirá — com coragem inusitada, mas inútil — de sua mulher outra coisa a não ser boas-vindas à irmã, agora oficialmente aceitável pela sociedade.

Os convidados trocam impressões sobre se a doença à época do recrutamento militar não teria sido uma farsa para Yussuf evadir-se de suas obrigações, contudo agora uma do grupo lamenta por vê-lo sem condições de tocar os negócios da Granja (Ibid., p. 240).

Fofocam Monge e Convidados sobre a existência da criança. Monge fala jocosamente sobre as núpcias. Sogra lamenta ter sido tão sovina: *"Um mais careiro haveria de se comportar melhor."* (Ibid., p. 241).

O agonizante, que fingira até ali, levanta-se da cama e põe a cabeça para fora do mosqueteiro, e torna a afundar-se na cama.

A chamado do Monge chegam os músicos, que são questionados pela Sogra.

O Monge troça: marcha nupcial e marcha fúnebre no mesmo lugar é tarefa sedutora para artistas (Ibid., p. 242).

O convidado 1, bêbado, canta o que ele vê como oportunismo de Grusche. É posto para fora.

Convidados relatam que a guerra teria acabado e os soldados voltariam. Grusche fica chocada. Um dos convidados diz que tudo permanecerá como antes, só os impostos mais altos para pagar as despesas da Guerra.

Atento ao contexto histórico, Brecht recorrentemente expõe ao debate em suas peças as causas e consequências econômicas das guerras, os desdobramentos, quem paga a conta, de que maneira.

Incrédula, Grusche indaga sobre quem teria dito da volta dos soldados (Ibid., p. 243). Grusche começa a rezar e é repreendida pela sogra por não dar atenção aos convidados.

Yussuf, o Agonizante, está levantando na cama, espiando tudo. Esbraveja com a mãe por ela servir tantos bolinhos para os convidados: *"Está pensando que eu cago dinheiro?"* Yussuf indaga a mãe sobre o que ouvira dos convidados sobre a guerra ter terminado.

Convidados perguntam a Grusche se ela tem alguém na guerra (Ibid., p. 244).

Yussuf expulsa os convidados que comiam as suas custas e, sombrio, diz a Grusche que houve *"um imprevisto nos seus cálculos, heim?"*

Cantor narra a situação confusa instalada.

Yussuf reclama à mãe que a esposa é que deveria banhá-lo, não a mãe (Ibid., p. 245). Yussuf trata Grusche com rispidez e a destrata. Ele a avisa que mesmo que o soldado volte, agora ela é uma mulher casada (Ibid., p. 246). Yussuf reclama a Grusche os deveres maritais que ela não cumpre.

Grusche, fala o Cantor, está à beira do rio lavando roupa, observando o filho crescer (Ibid., p. 247). Crianças brincam a encenação do golpe que derrubou seu pai, o Governador. Astuto, Miguel gostaria de fazer a personagem que corta a cabeça, não a da decapitada (p. 248).

Simon Chachava volta e encontra Grusche. Trocam lembranças e Simon diz ter sido promovido a Intendente do Exército (Ibid., p. 249). Com direito a alojamento. Desajeitada, Grusche começa a falar aos poucos sobre a nova situação (Ibid., p. 250). Simon pergunta se chegara tarde demais.

O Cantor expõe (recurso épico) o que o soldado pensa e não fala: os horrores da guerra.

Simon nota um gorro no gramado. Grusche diz que a criança não é dela. Simon se decepciona (Ibid., p. 251).

Cantor diz o que Grusche pensa e não fala: acudiu o bebê abandonado para que ele não perecesse.

Entendendo que seu compromisso se quebrara, Simon quer partir, apesar de Grusche tentar persuadi-lo a ficar.

Cavalarianos se aproximam e levam Miguel, pois desconfiam ser ele o filho do Governador Geórgi Abaschvíli e de Natella Abaschvíli. Grusche protesta e afirma que a criança seria seu filho (Ibid., p. 252).

Cantor relata sobre a pendência judicial da mãe biológica contra a mãe adotiva, a ser resolvida por Azdak, o juiz do Tribunal.

Episódio 5. A história de um juiz.

Cantor conta que Azdak, o escrivão da aldeia, abrigara um fugitivo disfarçado de mendigo por ocasião do golpe que depôs o Governador (Ibid., p. 253).

Azdak questiona o fugitivo faminto. Moteja do judiciário se referindo ao juiz peidão de *"opinião própria"*. Examina a mão do suposto mendigo e não encontra calos. Interroga-o porquê estaria fugindo.

O Fugitivo oferece cem mil piastras a Azdak. Este fica indignado: *"Está pensando que pode me comprar?"* Mas é melhor subir o preço: *"Digamos cento e cinquenta mil?"* (Ibid., p. 254).

Azdak duvida do prófugo e quer expulsá-lo de sua casa.

Nesse momento, policial Schauwa bate à porta de Azdak. Admoesta-o por ter pegado um coelho do Príncipe.

Azdak menciona Nunowna ao policial Schauwa (Ibid., p. 255). Ela se oferece a Azdak, conta. E explica qual é seu entendimento de Justiça:

a) Você quer me pegar por conta do coelho? Mas o coelho não foi feito à imagem e semelhança de Deus.

b) Policial se alimenta de gente. Azdak, de coelhos.

Azdak finge que poderia entregar o fugitivo.

O Policial vai embora e Azdak retorna sua conversa com o estranho escondido em sua casa.

Gestus social: Azdak ensina ao fugitivo como um pobre come queijo. O caixote é a mesa. Ponha os cotovelos na mesa, e agarre o queijo com as duas mãos, como se fossem tirá-lo de você a qualquer momento. Segure uma faca como se fosse uma foice pequena.

Justiça de Azdak:

c) Estão perseguindo você, e isso conta a seu favor; mas como é que eu vou saber que não estão enganados a seu respeito?

d) Conta a história do Turco: enforcado como malfeitor — porque era turco — não por que explorava em dobro os meeiros (praxe entre os proprietários de terras), pagava a quarta parte do que produziam, e não a metade (Ibid., p. 256).

Morto por preconceito. A nova consciência jurídica requer transformações radicais no Direito. De agora em diante, o que aceita a injustiça não é menos culpável do que o que a comete. Não impedir a morte de um inocente equivale a uma culpa passiva por omissão.

Mas o fato de os pobres serem julgados por um pobre, em que pese o absurdo dos vereditos, entretanto, coincide com a razão. Os juízos de Azdak também devem ser julgados: são contraditórios e imperfeitos. Uma justiça perfeita seria aquela que traduzisse melhor os interesses de uma sociedade sem classes (WEIDELI, 1983, p. 131-132).

Cantor: Azdak abrigou o mendigo.

O Grão-Duque em pessoa, o Estrangulador (Brecht, loc. cit.). Azdak se entrega ao Tribunal por ter abrigado o Grão-Duque. Governo novo. Nova era: os policiais vão sumir do mapa. Tudo vai ser pesquisado e descoberto, porque do povo ninguém vai poder fugir (Ibidem, p. 257).

> Azdak: *Onde está o juiz, meus irmãos? Eu preciso ser processado.*
>
> Cavalariano 1: Aponta um enforcado. *O Juiz esta aí.*
>
> Azdak: *'O Juiz está aí.' É uma resposta que na Grusínia ainda não tínhamos ouvido.*

Azdak relata o que acontecera há 40 anos na Pérsia: o enforcamento das autoridades.

> Cavalariano 2: *E quem ficou governando, quando o vizir foi enforcado?*
>
> Azdak: *Um camponês* (vizir), *um soldado raso* (comandante do exército) e *um tintureiro* (pagando o pessoal) (Ibid., p. 258).
>
> Cavalariano 1: *Por que tudo isso aconteceu? É a guerra! Guerra longa demais! E Justiça, nenhuma!*

Canção Guerra discorre sobre pobres que pagam pelo conforto das autoridades (Ibid., p. 259).

Canção paz — Ricos mandam sem nada saber. Mas de tudo se apossam. Desemprego e fome generalizada se alastram nas camadas populares.

Cheio de cobiça, Príncipe Kazbéki mandou cortar a cabeça do Governador Abaschvíli (Ibid., p. 260).

Cavalariano 1 – Conta que os tecelões, que pegaram a "doença da Pérsia", foram reprimidos, *fizeram mingau deles, à razão de duas piastras por tecelão, você está compreendendo?*

Azdak, diante da ameaça, abjura. Tenta sair de mansinho; policiais barram-lhe a passagem.

Schauwa intercede a favor de Azdak: não é mau sujeito; praticou tão-somente pequenos furtos.

> Cavalariano 2: *Veio aqui jogar verde para colher maduro, não foi?*
>
> Azdak: *Nem sei mais o que vim fazer aqui.*
>
> Cavalariano 2: *Não apoia os tecelões?*
>
> Azdak: *A canção é do avô, estúpido e ignorante.*
>
> Cavalariano 2: *E o tintureiro?*
>
> Azdak: *Isso foi lá na Pérsia.*
>
> Cavalariano 2: *E seu complexo de culpa por não haver enforcado o Grão-Duque com suas próprias mãos?*
>
> Azdak: *Eu já não disse que deixei ele escapar?*
>
> Schauwa: Intercede de novo. *Sou testemunha: ele deixou o Grão-Duque escapar.*

Cavalarianos simulam (mais um tribunal na peça) que enforcarão Azdak. Mas caem na gargalhada. Azdak é solto (Ibid., p. 261).

Príncipe Gordo – Indaga sobre as gargalhadas. Relata que o Grão-Duque fora deposto, mas lamenta que ele conseguira escapar. Tecelões, sempre agitados, não resistiram à tentação de armar um levante e enforcar o meritíssimo Juiz da Comarca, Illo Orbeliani.

Príncipe Gordo traz seu sobrinho, Bizerían Karbéki, a quem reputa como tendo muita capacidade, para ser o novo Juiz. *Mas quem decide é o povo.*

Cavalarianos: *Mesmo?*

Príncipe: *Sim.*

A demagogia sai cara (e é o mote cênico para viabilizar a assunção de Azdak à cadeira de juiz).

Ele tranquiliza o Sobrinho de que tudo já estaria garantido (cartas marcadas, como de praxe em "algumas" licitações), e que assim que o Grão-Duque for apanhado, não vamos ter mais de mostrar o rabo para essa ralé toda. Por sua vez, os Cavalarianos planejam aproveitar a oportunidade de eles estarem inseguros porque o Grão-Duque ainda não foi apanhado (Ibid., p. 262).

Cavalarianos consultam Azdak sobre o que ele acha de o sobrinho ser o Juiz. Azdak raciocina que querem submeter o rapaz a uma prova com um criminoso disponível, isso poderia dar prova das habilidades dele.

Azdak tece considerações sobre Juiz e Justiça, emitindo seu parecer sobre as preocupações dos magistrados com questões frívolas, quando a justiça propriamente dita, revelando-se idiossincrática e frágil, é repleta de lacunas e não se realiza para os pobres.

a) O juiz deve ser juramentado;

b) O juiz deve ser juramentado, pode ser uma besta, para não haver lesão da Justiça, que é uma entidade muito delicada;

c) Lesão da Justiça ocorre quando não é o juiz juramentado. Cavalarianos podem enforcar os médicos do Governador, por não haver Juiz, logo, não há lesão da Justiça;

d) Justiça deve ser pronunciada com muitas precauções, porque ela é cheia de melindres;

e) Justiça é lesada por formalidades (e mostra informalidades: sem a toga e barrete, coça acima do joelho deixando o corpo nu a vista) e não porque se condena uma mulher por roubar uma broa de milho para o filho (Ibid., p. 263).

Azdak propõe aos Cavalarianos que ele fará o papel do acusado, o Grão-Duque. Príncipe Gordo procura tranquilizar o sobrinho: *É uma formalidade, garotão.*

Brecht recorre à simplicidade e à clareza didática para desmontar no palco os mecanismos do relógio da justiça: exibe suas peças constitutivas, como elas se encaixam (uso de "pistolão", compadrios e interesses particularistas, subornos e, naturalmente, a verborragia do "juridiquês" para emprestar aparência de decoro à desfaçatez e ludibrios).

Azdak: *Eu (O Grão-Duque) sou acusado de ter provocado a guerra. Isso é ridículo. Minha palavra basta? Se não basta, eu trouxe a dos advogados, uns quinhentos. Estão faltando cadeiras para os meus advogados* (Ibid., p. 264).

A "Ordem dos Advogados de Grusínia" inteira está à disposição do Grão-Duque. Seus defensores não cabem no simulado Tribunal e nem nos reais. Enquanto é posto em relevo pelo dramaturgo o excesso de proteção e garantias usufruídas pelas classes dominantes para se furtarem a responder a seus sistemáticos crimes de colarinhos brancos e de sangue, temos notícias de sentenciados que furtaram um pão, quase foram linchados e têm filas por todos os cantos do país execrando a "falta de severidade" da Justiça.

Encenando sua personagem, Azdak conta que a guerra foi declarada pelo Grão-Duque, e, em tom de blague, a conselho de grandes patriotas, como o tio Kasbéki.

O Sobrinho rejeita a petição da defesa. O réu não estaria sendo acusado por ter declarado uma guerra, ato comum dos soberanos, mas por tê-la conduzido mal.

Azdak, não se melindra, e redargúi. A Guerra foi comandada pelos Príncipes, que meteram os pés pelas mãos. Ao que é questionado pelo Sobrinho: se negaria que detinha o Comando Supremo? Azdak contesta que de modo algum. Relata como sempre cagou para os outros (Ibid., p. 265). E ordena ao Sobrinho (Vossa Meritíssima) que dê prosseguimento ao interrogatório.

O Sobrinho, insultado, repele o comando: *A mim, não tem nada que ordenar. Os Príncipes que o obrigaram a declarar guerra? Como provar que eles meteram os pés pelas mãos?*

Azdak enumera: *Não armaram homens em número suficiente, gastaram dinheiro à toa, forneceram cavalos doentes, na hora do ataque iam embriagar-se nos bordeis.* E ainda cita o tio Kazbéki como testemunha.

> Sobrinho: *Incrível alegação de que os Príncipes não lutavam.*
>
> Azdak: *Lutavam muito: pelos contratos de provisões de guerra!*
>
> Príncipe Gordo: *Esse gaiato está falando como um tapeceiro! (...) À forca! À forca!*
>
> Sobrinho: *Réu deve ser pendurado pelo pescoço. Por ter perdido a guerra. Sessão encerrada! Sem apelação! Evacuem o recinto!* (Ibid., p. 266)
>
> Azdak: *Príncipes e Grão-Duque falam a mesma linguagem e deveriam ser enforcados. A guerra foi perdida. Mas os Príncipes enriqueceram ao ganhar milhões de piastras por cavalos que nunca forneceram, por manutenção de tropas jamais recrutadas.*
>
> Príncipe Gordo: *À forca!*
>
> Azdak: *Assim, saíram todos vencedores. Guerra perdida só para a Grusínia, que não está presente a este tribunal.*

Após o "concurso", os Cavalarianos nomeiam Azdak como Juiz. A reciprocidade deve valer para equilibrar a situação: *Se os Juízes sempre foram uns vagabundos, por que é que um vagabundo não pode ser um juiz também?*

Paramentam Azdak com a toga e o fundo de palha de um garrafão (Recurso épico: os diferentes usos de um mesmo material) (Ibid., p. 267).

A justiça aristocrática e sua clone, a burguesa, são consumidas pelo ácido da crítica de Brecht, que debocha da autodeclarada "isenção" e das maquiagens para ocultar as rugas de cumplicidade estabelecidas com os crimes legais praticados pelos ricos em diferentes épocas. Corrupção dos Príncipes, serviços não realizados (cavalos e tropas nunca enviados) e as múltiplas fórmulas para saquear os mais pobres. Afinal, os superfaturamentos, subtrações e desvios de recursos são negócios da lógica do capitalismo, não uma anomalia. No plano discursivo, de estridente retórica lacerdista, são lançadas promessas pela "moralidade pública" e contra os abstratos criminosos que seriam tipificados pelos numerosos artigos do Código Penal pela diligente polícia e "blá-blá-blá, Meritíssimo".

> Cantor: *O país em guerra civil*
> *e em grande insegurança os soberanos*
> *Azdak foi assim feito Juiz.*

Azdak julga casos de dois em dois, tendo em vista o grande número acumulado (Ibid., p. 268). Realidade análoga vivida pelos pobres em todo o mundo, a morosidade judicial é fenômeno contraditório: para o despojado é fatal; para o rico, prescrição. Com a diferença de que os alienados não retardam nem adiantam esse relógio típico, e aguardam o dia em que a Justiça chegará para eles no além; ao passo que os que compreendem o funcionamento das engrenagens sociais procuram intervir para acelerar a chegada "da que nunca veio".

Os casos de Azdak começam. Primeiro o do Inválido, da Capenga e da Chantagista.

Schauwa, sem concurso, tornou-se Promotor Público (Ibid., p. 269). As relações de compadrio dos dois determinou a conquista do cargo. Situação inédita? Não, apenas realçada pelo RE do estranhamento a mesma forma invertida que servia à nobreza.

Astuto, Azdak é ciente da ausência de equidade na sociedade em que a *mens legislatoris* (intenção do legislador) é erguer obstáculos jurídicos à consecução da justiça, institucionalizando o privilégio. Destarte, os meandros de suas sentenças revelam a alta arbitrariedade do funcionamento da deliberação do Juiz (Ibid., p. 270). Suas ponderações intuitivas mostram que, contrariamente ao alardeado pelo sacrossanto Direito em sua fraseologia laudatória, as decisões podem ser diversas e conflitantes, mas por outras razões das costumeiramente aventadas. A diferença estaria no fato de quem a lei constituída serve *a priori*, ou seja, a interesses determinados. Logo, as decisões seriam meramente protocolares, porém representadas de maneira litúrgica para manter acesa a crença dos que apenas "esperam" pela Justiça.

A relatividade da jurisdição destaca que o que é justo para uma classe social não o é para outra. Justiça não é um absoluto, mas um fato social. Daí a especificidade do Direito de Azdak: para favorecer os pobres precisa ser *ilegal*.

Os preceitos legais reiteram a dominação e a reproduzem sob justificativas de veneração aos costumes (tradições assimétricas), à moral (santidade da jurisprudência das classes "superiores") e costuram com uma linguagem "técnica" e "neutra" um cipoal de decretos, leis e seus artigos, parágrafos, incisos e alíneas de conformação política conservadora/reacionária para "naturalizar" o histórico *status quo*.

Ao subverter a lógica de praxe em seu experimento sociológico, Brecht solapa o edifício em suas fundações, retira as amarrações, as ferragens, cimentos e outras ligas que o sustentam e o resultado é o desmoronamento do logro.

Caso seguinte, Ludowika x Estalajadeiro.

Azdak apressa-se em cobrar as custas processuais. A Justiça tem seu preço. É melhor receber antecipado porque o descontente pode se achar injustiçado, e, desinteressado, negar pagamento *a posteriori*.

O Sogro reclama que a Nora, Ludowika, teria sido atacada pelo acusado.

Azdak de "olho gordo" no pequeno alazão da cavalariça do Estalajadeiro (Ibid., p. 271), por mais de uma vez, sugere que gostaria do "presente" como cortesia. O Estalajadeiro ignora desejo de Azdak pelo alazão.

Ludowika fala "com jeito estudado". Azdak pede a ela que caminhe (Ibid., p. 272). Azdak dá a sentença: é ela quem atiça os homens com seu rebolado provocante e insinuoso, não restando ao pobre rapaz culpa, pois foi vítima. Não satisfeito, o juiz quer fazer o corpo de delito de Ludowika.

Os caprichos judiciais e os descaminhos perpetrados pelos agentes da "justiça" são pulverizados na galhofa do dramaturgo, assinalando que o *modus faciendi* da classe dominante para obter e conservar privilégios depende de dominar as estruturas repressivas do Estado: Polícia, Ministério Público e os organismos do aparato.

> *(...) Azdak, que é um bom juiz por ser um mau juiz, que é um juiz justamente por romper a lei.* (ROSENFELD, 2012, p. 75)

Azdak passa a ser conhecido como Juiz dos Pobres. Os proprietários começam a conhecer uma espécie de anástrofe dos costumes: levar a pior não está registrado nas agendas nos ricos, o evento da discussão temática, como hipótese, tem caráter premonitório e eriça os nervos dos intocáveis "acima das leis".

Caso seguinte: Latifundiários, Camponesa Velha (Ibid., p. 273) e Irakli, o ladrão (BRECHT, op. cit., p. 274).

Camponesa se refere a este como Santo Bandido, que lhe proporciona o presunto. Vaca-milagre, a que nunca tivera acesso (Ibid., p. 275).

> Azdak: *Avozinha, para mim seu nome é Mãe Grusínia.*
> *Maltratada e roubada*
> *cujos filhos a guerra arrebatou.*
> *Fazendeiros condenados por heresia, por não acreditarem em 'milagres'.*

Cantor: Ao seu lugar o Grão-Duque voltou (Ibid., p. 276). E Azdak não é mais juiz. A restauração das leis dos ricos retomou seu lugar histórico. O brevíssimo intervalo em que os miseráveis tiveram o suspiro de obter ganhos em tribunais acabou.

Agora, temos a *Canção do Caos*. Ela descreve a Idade de Ouro que não chegou após o tempo de confusão e desordem. Na Idade de Ouro, desvalidos conquistam dignidade (Ibid., p. 277). Senhores, trabalham.

Azdak consulta o Código de Leis (que usava apenas como almofada) para buscar justificativas legais para a adoção de decisões que beneficiavam os pobres contra os ricos (Ibid., p. 278).

Mulher do Governador, Natella Abaschvíli, queixa-se a Schauwa do sumiço do filho, levado pela criada. Azdak, que havia repreendido Schauwa pela sua submissão aos poderosos (Ibid., p. 277), comporta-se de maneira abjeta diante de Natella, da mesma forma que censurara o espírito bajulador no colega.

Tribunal em Nukha, onde Grusche será julgada. Diz ela à cozinheira que Miguel é seu filho, pois ela o criou (Ibid., p. 280). Cozinheira se compromete a testemunhar a favor de Grusche. Simon não entende porque Grusche arrisca a vida para ficar com o menino (Ibid., p. 281). Sargento, que fora ferido por Grusche, não a reconhece.

Entra a Mulher do Governador com dois Advogados e um Ajudante. Ela dá graças a Deus por não ter povo no tribunal; *"cheiro de povo me dá enxaqueca, e eu não aguento"*[83].

Advogado 1 alerta sua cliente para abster-se de comentários enquanto não se souber quem será o juiz (Ibid., p. 282), ou seja, como ele procede, suas inclinações, se já fora "compreensivo" em outras ocasiões, se é "convencido pelo bolso" etc.

Com o retorno do regime, Azdak e Schauwa são presos e os fazendeiros, contrariados com as seguidas decisões de Azdak favoráveis aos pobres, querem enforcá-los. O Cavalariano

---

[83] Consta que na época da ditadura civil-militar de 1964-1985, igualmente, o general-presidente biônico (não eleito pelo povo), João Batista Figueiredo, afirmou categoricamente com sua educação equestre que preferiria o cheiro de cavalo ao do povo.

relembra das histórias de Azdak e pergunta se não era isso o que o juiz queria: "um bocado de justiça?" E aos solavancos, empurra os dois.

Mulher do Governador aplaude: *Não fui com a cara dele desde o começo* (Ibid., p. 283). Azdak é ruidosamente espancado. Porém, entra o Arauto e lê a Mensagem do Grão-Duque nomeando Azdak para o cargo de juiz, em função de ter salvado a vida dele em Nukha.

Pôde voltar à condição de árbitro na iminência de receber o restante do tratamento padrão em delegacias e presídios brasileiros.

Atenta, a Cozinheira comenta a Schauwa. *Ela estava batendo tantas palmas, espero que ele tenha visto.* Dizem que o ser humano, em geral, não olvida quando é ofendido, apenas quando insulta. A rica senhora comemorou de forma acintosa e prematura, não guardando um mínimo de prudência.

RE: é uma antecipação épica, em razão de não existir preocupação em levar a tensão para o final, mas sim com o processo.

Advogado 1. *É uma catástrofe.* (Ibid., p. 284).

Acusa o golpe. A incontinência verbal de sua cliente, todavia, não é algo a se estranhar, pois a tradição até Azdak abonava o comportamento dela e todas as disputas eram vencidas pelas figuras de sua classe social. Azdak é "um raio em céu azul", a tal da Idade de Ouro que durou um átimo, e exemplo oposto para denunciar as práticas de continuidade da dominação. No contexto específico, a configuração é outra, as circunstâncias se alteraram episodicamente: Na conjuntura de exceção, a madame continua parada no tempo, mostrando que as transformações sociais podem tornar obsoletas determinadas classes sem função em quadro alterado dos jogos de poder.

Azdak diz que está recebendo as custas. Padrão judicial que prejudica os que não podem pagar e, assim, ter acesso à justiça. Os litigantes, antes preocupados, sorriem aliviados.

Advogado 1. *Questão ridícula! A parte contrária raptou o menino e agora se recusa a devolvê-lo.*

Aparentemente, Azdak mostra-se alheio. Encanta-se por Grusche. Indaga ao Advogado 1 sobre seus honorários (Ibid., p. 285). A causa ou o dinheiro trouxeram o operador do direito

à Corte? Com malas repletas de "cobre" a disposição, os advogados tendem a ser mais maleáveis aos artigos legais, as vírgulas podem receber deslocamentos; os sentidos transmutados e o ponto final suprimido e acrescentado novo texto condizente com os interesses do pagante.

Azdak: *Advogado bem pago. Agora vou lhes dar mais atenção.*

A cada passo, o dramaturgo desmonta a camuflagem de isenção e restabelece em seu lugar a verdadeira face a presidir o cotidiano dos tribunais em Grusínia: a venalidade como motora de compra/venda de sentenças.

Advogado 1. *A mãe biológica sofrera para ter seu filho.*

O séquito de empregadas/os fazia tudo. Mas a conveniência da herança envolvendo questões patrimoniais abruptamente despertou o "instinto maternal" represado no fundo da alma da rica senhora, cujo ardor para se apropriar de cada aposento do palácio fez acelerar sua recordação do que venha a ser maternidade.

Indagada sobre o que tem a dizer por Azdak, Grusche resume secamente:

> *O filho é meu. Eu o criei na melhor forma de ciência e consciência. Não o deixei sem comer ou sem-teto. E tive aborrecimentos de toda sorte. Mas nunca pensei na própria comodidade. Ensinei-o a ser amável com todas as pessoas, a amar o trabalho, desde o começo* (Ibid., p. 286).

Mulher do Governador faz-se de mãe devotada e sofredora. E, como uma tecla "SAP" da alma de sua cliente, o Advogado 2, Sandro Oboladze, dispara em seu "ato falho": *Ela não pode entrar no palácio do marido e usufruir dos bens.*

À intervenção didática de Brecht, o Advogado 1, Illo Schuboladze, tenta manter o roteiro usual nessas situações e busca interromper o colega, alegando que o principal seria o *amor materno.*

E a ironia brechtiana é pronunciada por Azdak, que interrompe o convescote: *A referência aos bens da família é recebida por este Tribunal como uma prova do interesse humano.*

Advogado 2 admite que a criança fora abandonada na fuga de sua mãe (Ibid., p. 287).

Grusche, que trabalhava na cozinha do palácio e era fácil de observar o carinho com que ela cuidava do menino, ficou com a criança quando debandou a "mãe biológica".

Cozinheira espeta seu garfo na conversa. *A patroa só estava preocupada com os vestidos que ia poder levar.*

Curioso, Azdak quer saber como Grusche chegou à aldeia montanhosa. Grusche relata que fizera o percurso a pé, carregando o menino.

Querendo ajudar, Simon apresenta-se como pai. Contudo, Grusche esclarece que se casou com o camponês apenas para dar um teto ao menino. E lastima ao Meritíssimo não ser livre (Ibid., p. 288).

Azdak ofende Grusche perguntando *se o menino é filho da puta, de um vagabundo ou de gente importante.*

Grusche, magoada, contesta: *De qualquer um.*

Diante disso, Azdak repreende o grupo de acusados: *Impostores.*

Grusche, reagindo à fala de Azdak de que abreviaria tudo, o acusa:

> Grusche. *Vi muito bem o dinheiro que puseram na sua mão.*
>
> Azdak. *Eu lhe cobrei algo?*
>
> Grusche. *Não, porque não tenho nada.*
>
> Azdak. *Não cobro de quem não pode pagar. Mas não vou morrer de fome. Justiça custa* (Ibid., p. 289).

E a sociedade deve definir quem paga pelo seu funcionamento, privado ou público. Por exemplo, no Brasil o financiamento privado de campanhas eleitorais tem como resultado a compra dos candidatos que futuramente deverão pagar pelos empréstimos, hipotecando obediência ao empreiteiro, banco, mídia etc. e, por conseguinte, convertendo suas promessas eleitorais em ficção. Igualmente, a justiça é lenta, demorada e inoperante porque também é privatizada. Quem paga obtém sentenças favoráveis. Os que não têm, como Grusche, condições de arcar com as custas processuais, não têm um Azdak à disposição. São notórias as limitações da Defensoria Pública para atender os desabonados, cuja pequena fração, penosamente, às vezes consegue o número reduzido de senhas na fila interminável. Mateus 20:16 "Muitos serão os chamados, mas poucos os escolhidos."

Azdak e Simon esgrimem ditados populares para expressarem a prevalência dos poderosos nas querelas. Confirmando o emitido, Azdak, o juiz, multa Simon por seus ditos provocadores e indecorosos "desrespeitosos à Justiça". A propósito, ratificando os enunciados de Azdak sobre as características suscetíveis a faniquitos da instituição.

Grusche queixa-se de que os pobres são condenados por *não fazer discurso enrolado, como aquela mulher e os advogados dela.*

Azdak escancara a regra. E dá nitidez à prática corrente nos tribunais. É preciso conhecer a nomenclatura, o léxico, as artimanhas e toda a parafernália burocrática que transforma a vida interna das Cortes em mundo estranho às pessoas desafortunadas. É um planeta reservado a especialistas, os operadores do Direito, cujo grau de remuneração tende majoritariamente a determinar os resultados das sentenças. Não se chega a um "transitado em julgado"[84] sem numerosos pedágios.

> Azdak. *É mesmo: vocês são estúpidos demais, e é justo que levem na cabeça.*
>
> Grusche. *O senhor quer entregar o menino à mulher que não vai cuidá-lo. O senhor não entende nada de justiça.*
>
> Azdak. *Você é uma pessoa muito obtusa, ao me pôr em prevenção contra você, em vez de procurar cair nas minhas graças.*
>
> Grusche. *Você é um lacaio que protege os ricos enquanto os pobres vão morrer na guerra* (Ibid., p. 290-291).

Grusche insulta-o seguidamente: *ladrão, assassino...* Ela aposta que já perdeu o litígio, pois o juiz estaria do lado da opressão (como vigoravam os costumes "da época").

Ao zombar do sistema judiciário farsante que esmaga e humilha os pobres, Brecht ensina como a lisonja é moeda corrente também nos departamentos legais encarregados de produzir "justiça"; ainda, demonstra a falta de contenção de Grusche ao — preocupada em exibir a falsidade do julgamento — desancar o juiz responsável por decisão que pode prejudicá-la. Ou seja, a submissão dos jurisdicionados está implícita e inscrita no poder autoritário e arbitrário do juiz em proferir o que é a "verdade". Quando não há uma segunda instância a quem recorrer (duplo grau de jurisdição), a sorte é selada sem recurso (sem remédio).

---

[84] Última decisão, não passível de apelação.

Azdak. *Não ficarei batendo boca com você. Já perdi toda a simpatia por seu caso.*

Agradecido pela fala da acusada, o Advogado 1 comemora. *Nossa causa está ganha.*

Cozinheira, mais observadora, repreende Grusche. *Você foi destratar o Juiz, ele agora vai tirar o menino de você* (Ibid., p. 291).

Azdak. *Já vi a ideia que você faz da Justiça. Não gostaria que ele fosse rico e vivesse no palácio com poderes e filas de serviçais?*

A oferta "generosa" de Azdak, em chave laica, com o "beneficiário" sendo a criança, lembra a religiosa do demônio a Jesus:

> *Novamente o Diabo levou-o a um monte extraordinariamente alto e mostrou-lhe todos os reinos do mundo e a glória deles, 9 e disse-lhe: 'Todas estas coisas te darei, se te prostrares e me fizeres um ato de adoração.'* (Mateus 4:8-9, p. 1018)

Grusche, indignada, não responde; mas pensa. E seu pensamento é acessado pelo recurso épico da narrativa do menestrel Arkadi Tscheidzê, em estilo *Nô*.

Ele pisaria nos humildes e maldade faria:

> *Botas de ouro teria,*
> *os humildes pisaria,*
> *muita maldade faria,*
> *e de mim talvez riria.*
> (BRECHT, op. cit., p. 292)

Azdak. *Acho que entendo você, mulher.*

Ao contrário da aristocrata mãe biológica, que vê no filho um bilhete de loteria premiado, *"Grusche quer transformar a criança num ser humano"* (EWEN, 1991, p. 388).

Mulher do Governador reclama das roupas rotas trajadas pelo menino. Ela e Grusche insultam-se: *porca, vagabunda.*

Azdak manda Schauwa fazer um círculo de giz no chão, e põe o menino dentro do mesmo. A criança expressa seu afeto e sorri para Grusche (Ibid., p. 293).

A prova consiste em puxar, cada uma das partes em litígio, a criança por um dos braços. A que tiver mais força fica com a criança.

Advogado 2 protesta, pois sua cliente não está acostumada ao trabalho braçal, como Grusche.

Não obstante, na primeira vez Grusche não faz força e perde.

A prova é repetida e, novamente, Grusche não se dispõe a usar de suas forças, pois cuidara de forma delicada do menino e receia machucá-lo. Nega-se a pôr em risco a integridade de Miguel.

A escolha da imagem do *círculo* na composição se refere a passagem bíblica conhecida. Duas mulheres disputam a maternidade de uma mesma criança. Recorrem ao rei Salomão, que toma cruel decisão para resolver o conflito: dividir o bebê ao meio, dando a ambas parte do que pleiteavam. Nesse momento, uma das querelantes desiste da demanda, em benefício da contendora, já que não suportaria a morte da criança. Todavia, a outra assente com o corte. Então, o rei concede à desistente o reconhecimento de ser a verdadeira mãe, pois esta não suportaria o sofrimento do filho. *"Dai-lhe o menino vivo e de modo algum o deveis entregar à morte. Ela é a sua mãe."* (1 Rs. 3:16-28, p. 386-387)

Azdak, com sua sabedoria salomônico-brechtiana, decide a pendência a favor de Grusche.

Ele consuma o julgamento e entrega o menino a Grusche, convencido pela prova de amor. (Ibid., p. 294). Os bens da família Abaschvíli são socializados e passam à propriedade do Município, para custear um parque para as crianças.

A relatividade da jurisdição é ampla e virtualmente poderia conter quaisquer prolatações de sentenças, exceto pelo fato de não vivermos em democracias sociais e o imperativo de classe determinar quais as decisões "permitidas" nos âmbitos legais. No caso da distribuição da riqueza ordenada por Azdak, Brecht realça o acentuado contraste com os fatos ao escancarar ainda mais os servomecanismos empregados com o desígnio de perpetuar as relações de modo petrificado.

Azdak se despe da beca e convida a todos para uma dança no capinzal, como despedida. Assina o divórcio pendente, mas é advertido por Schauwa que assinara o divórcio de Grusche e o marido.

Valendo-se do significado do dito popular que afirma que a sentença judicial deve ser acatada e não discutida, Azdak assevera: *palavra de Juiz não volta atrás, e fica como está, senão seria o caos* (Ibid., p. 295).

Grusche explica a Simon o motivo de ter ficado com o bebê: *Eu só peguei o menino porque nós tínhamos ficado noivos naquela Páscoa. Ele é filho do amor.*

E a resolução do círculo de giz é também a maneira pela qual as disputas entre os dois colcozes precisam ser resolvidas. As reivindicações devem levar em conta o cuidado e afeto, a dedicação com que se empenha para construir e frutificar os produtos do trabalho. Nesse sentido, a ideia de herança, de imediato, seria aposentada e guardada apenas no dicionário, uma vez que para receber as coisas não se pode, em uma economia socializada, viver as custas dos outros e deixar de participar do esforço coletivo para o bem comum.

Sim, a *tentação da bondade* trouxe a Grusche inúmeros perigos. Mas também a possibilidade de ampliar sua humanidade, dedicando amor e afeto ao seu filho de fato, protegendo-o e lutando para preservá-lo em condições adversas, sem a aceitação de imposturas e opressões, sem esmorecer na busca da justiça.

> Cantor: *Nessa noite Azdak sumiu. O povo da Grusínia não o esquece porque suas sentenças ficaram na lembrança como marcos da Idade de Ouro em que a Justiça era quase perfeita.* (...) *As coisas devem antes pertencer a quem cuida bem delas: as crianças às mulheres ternas; a carruagem ao melhor cocheiro e o vale aos que o souberem irrigar para bons frutos dar.* (Ibid., p. 296)

O mundo é de quem o transforma (WEIDELI, 1983, p. 129).

De fato, em *O Círculo de Giz Caucasiano* o dramaturgo põe *sub judice* o sistema capitalista e sua lógica geradora de profundas desigualdades e injustiças. Os litigantes individuais estão inseridos num capítulo de uma luta de classes de grande envergadura.

E a humanidade precisa de justiça: um estado do mundo em que este aparece como um bem comum absolutamente não passível de ser apropriado ou submetido à ordem jurídica (BENJAMIN, 1992, p. 41[85] apud AGAMBEN, 2005, p. 98).

---

[85] BENJAMIN. Notizen zu einer Arbeit über die Kategorie der Gerechtigkeit [Notas a respeito de uma tese sobre a categoria da justiça]. *Frankfurter Adorno Blätter*, n. 4, 1992.

Joana d'Arc escreve para os trabalhadores sobre liberdade.

4.2 Rouen — Joana D'Arc e o levante contra a opressão em *Rouen.*

Entreguismo, soberania e "intelectuais" na ribalta a serviço da Inquisição.

O processo de Joana D'Arc em Rouen, 1431 (1952)
Der Prozess der Jeanne d'Arc zu Rouen, 1431

Peça radiofônica-documentário adaptada para o palco
Produção dirigida por Besson
Joana: representada por Käthe Reichel
Berliner Ensemble

Colaborador: Benno Besson. Baseada na peça radiofônica de Anna Seghers
Tradução de Erlon José Paschoal

Personagens:

Joana d'Arc
Bispo Cauchon de Beauvais
Jean Beaupère
Jean de la Fontaine
Jean de Chantillion (Chation)
Guillaume Erard
Nicolas Midi
Guilaume Manchon
Jean d'Estivet
Jean Lefèvre
Jean Massieu
Raoul de Rinel
Um Escrivão
O Verdugo
Freiras
Um Observador Inglês
O seu Ajudante-de-Ordens
Guarda de Joana
Soldados ingleses
Duas Jovens Viticultoras
Jacques Legrain
Camponeses
Camponesa,

Filho
Cunhada
Criança
Peixeira

Século XV. Na França ocupada pelos ingleses, Jeanne d'Arc — moça de 17 anos, nascida em Domremy, junto ao rio Maas, filha de Jacques d'Arc e Isabeau — é um símbolo de resistência. Usa a espada de Vaucouleurs e um estandarte branco, como a neve. É processada pela nobreza inglesa e pela cúpula da Igreja francesa; rifada pelo bispo Cauchon de Beauvais ao duque de Bedford, enfrenta o Tribunal Eclesiástico que a acusa de heresia. Ela contesta as ignomínias e se diz perseguida por lutar pela França e contra a miséria imposta a seu povo. Desde os 13 anos ouve as vozes (do povo) de anjos (Santa Catarina, Santa Margarete, São Gabriel), que a incumbiram de sublevar-se contra o domínio inglês. Vestia-se com roupas masculinas, catalogadas no Índex da Igreja como sendo sinal do demônio em uma moça.

Apesar de o Bispo de Beauvais querer a celeridade na condenação, pretendida pelos ingleses, está impedido de agir como desejaria, uma vez que a presença do Concílio da Basiléia, de Roma, e de todas as chancelarias da Europa observando o processo dificultariam o arranjo mais grosseiro. Entre a população, as opiniões se dividem: *bruxa* ou a *Virgem, redentora.*

Numa feira semanal em Rouen percebe-se o poder de consumo de um soldado inglês e a penúria dos franceses pobres.

Três meses após sua prisão, em 9 de maio de 1431, Joana é ameaçada de tortura. Diante de sua persistência em nada dizer contra sua consciência, a não ser sob tortura, é *poupada* (o que pode ser uma inverdade, introduzida no protocolo[86] diário do processo a mando do Bispo Cauchon). Enfraquecida pelo sentimento de abandono, temendo a *Santa* fogueira que quer convertê-la em churrasco, ela abjura, acreditando que será libertada. Tem sua pena de morte comutada a prisão perpétua, o que irrita profundamente o observador inglês, mas dá a Joana a percepção de que caíra numa armadilha.

Na população as divergências continuam: de um lado, os nobres querem domesticar sem reservas a "plebe", de outro, os "humildes" se dividem quanto ao ato de Joana. O povo

---

[86] Protocolo diário do processo — com os apontamentos das atividades do Bispo Cauchon de Beauvais e dos demais — está na Câmara dos Deputados de Paris.

amotina-se no porto e se atraca com os marinheiros ingleses. Joana, convencida de que cometera um erro ao abjurar, recupera suas energias, volta a usar roupas masculinas e é levada à fogueira católica. Cinco anos depois do levante em Paris, inicia-se a libertação e a unificação da França.

Palavras-chave: liberdade; opressão; colonialismo e subserviência; consciência política.

4.2.1 A casa incendiada

Parábola de Buda sobre a casa incendiada

Gautama, o Buda, ensinou
A doutrina da roda da cobiça, à qual estamos atados, e aconselhou
Livrar-se de toda cobiça e assim
Sem ambição penetrar no Nada, que ele denominou Nirvana.
Perguntaram-lhe então um dia seus alunos:
Como é esse Nada, mestre? Todos nós queremos
Livrar-nos de toda cobiça, como nos aconselhas, dize-nos porém
Se esse Nada, no qual então penetraremos
É talvez como o ser-um com tudo criado
Ao deitar-se alguém na água, corpo leve, ao meio-dia
Sem pensamentos quase, com preguiça deitado na água, caindo
No sono, mal sabendo então que puxa a coberta
Afundando rapidamente. Se esse Nada, portanto
É assim contente, um bom Nada, ou se esse teu Nada
É simplesmente um Nada, frio, vazio, sem sentido.
Longamente silenciou o Buda, e disse então displicente:
Nenhuma resposta para vossa pergunta.
Mas à noite, quando haviam partido
Sentado ainda sob o pé de fruta-pão, contou o Buda aos outros
Aos que não haviam perguntado, a seguinte parábola:
Há pouco tempo vi uma casa. Queimava. A chama
Lambia o telhado. Aproximei-me e notei
Que ainda havia pessoas dentro. Cheguei à porta e gritei-lhes
Que o telhado estava em fogo, incitando-as assim
A sair rapidamente. Mas as pessoas
Pareciam não ter pressa. Uma delas me perguntou
Enquanto o calor lhe chamuscava a sobrancelha
Se não soprava o vento, se não havia uma outra casa
E coisas assim. Sem responder
Afastei-me novamente. Estes, pensei
Têm que queimar, até parar de fazer perguntas. Em verdade, amigos
Àquele que ainda não sente o chão bastante quente
Para trocá-lo por qualquer outro, em vez de lá ficar, a este
Nada tenho a dizer. Assim fez Gautama, o Buda.
Mas também nós, não mais ocupados com a arte de suportar
Antes ocupados com a arte de não suportar, e apresentando
Sugestões várias de natureza terrena, e aos homens ensinando

A desvencilhar-se dos tormentadores humanos, achamos que àqueles que
À vista dos iminentes esquadrões de bombardeiros do Capital gastam
tempo a perguntar
Como pensamos em fazer isto, como imaginamos aquilo
E o que será de suas economias e de seus trajes de domingo após uma reviravolta
Nada temos a dizer.

(BRECHT, 1990c, p. 173-174)

Entreguismo. Bras. Mentalidade ou prática política de permitir a exploração dos recursos naturais de uma nação por parte de outros países ou empresas de capital estrangeiro.
ENTREGUISMO. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/entreguismo>. Acesso em 25 abr. 2015.

Pergunta: Quem é a francesa Joana d'Arc (1412-1431)?

A resposta será diferente de acordo com o espírito da época e o contexto histórico.

Bruxa, impostora ou santa? Há profusão de Joanas.

Para estudiosos (ARIÈS, 1989, p. 152-161 passim; DOMINGUES, 1996, p. 91-93; 2004, p. 128-133 passim.), cujas ideias resumimos a seguir, as "visões antecipatórias" atribuídas por (ou a) Joana pelas vozes dos Céus/visões sobrenaturais (por narrativas históricas do período, na própria época e posteriormente) continham o seguinte roteiro: Deus teria ordenado seu engajamento para libertar a França do domínio inglês; ela reconheceria o delfim em Chinon, no meio da aglomeração, como futuro rei da França; a espada "sagrada" de Vaucouleurs como instrumento poderoso para evadir ingleses; realizar o cerco guerreiro de Paris e ser derrotada pelos inimigos; venda de Joana aos ingleses por João de Luxemburgo; a masmorra em Rouen; a inquisição pelos teólogos; a condenação e a morte em praça pública.

As narrativas modificam-se na medida em que se afastam dos acontecimentos propriamente ditos (ou como os relatos chegam até nós).

No século XVI, Nicolas Gilles, em sua *Crônica em Anais de França*, 1520, põe em evidência os elementos extraordinários, como as aparições de Vaucouleurs e o milagre da espada, deixando de lado os elementos relativos ao processo e à morte da heroína.

Du Haillan, diferentemente, acentua a superstição de um povo predisposto a acreditar em prodígios, caçoando da figura de Joana (terá sido ela amante de João, o bastardo de

Orléans, ou do senhor de Baudricourt, marechal de França?) e afirma que seus pretensos milagres foram concebidos pelo atilamento de João, o Bastardo, e de uma falsa religião.

Jean de Serres, por sua vez, produz relato patriótico, exultando a figura admirável, as torpezas praticadas contra ela e sua participação histórica na libertação.

No século XVII, Mézeray realiza meticulosa descrição do milagre da espada, se refere à mão no cerco de Orléans, à pomba oriunda das chamas que queimam Joana e ao "fato" de encontrar o coração íntegro após a execução crematória.

Bossuet, em seu resumo da *História da França*, reconhece o valor dos acontecimentos, varre os elementos milagrosos, desaparecendo com quaisquer referências sobre as aparições ou o milagre da espada.

Simon Guellete produz relato frio sobre as questões sobrenaturais e repreende Joana por ter se excedido na função delegada por Deus.

No século XVIII, o Abade Villey menciona o sobrenatural, mas procura racionalizar as ocorrências na vida da santa, procurando de forma exagerada atribuir razões naturais aos alegados milagres (o delfim de Chinon era figura pública e sua imagem estava cunhada em moedas e retratos do príncipe eram relativamente comuns; quanto à espada, antes de se dirigir a Chinon, ela teria depositado a arma na tumba de um cavaleiro).

Rossel, por seu turno, ressalta o patriotismo de Joana, escanteando fatores miraculosos e folclóricos.

Abade Millot identifica a morte de Joana como decorrente da religião conspurcada e de atrocidades próprias da Inquisição.

No século XIX, Anquetil destaca a integridade, a força resoluta, a austeridade e a sabedoria nos conselhos de Joana, sem procurar naturalizar os fenômenos.

Anticlerical, Fatin des Odoard escarnece da figura de Joana, reconhecendo como herói da França João, o Bastardo, e que a moça não ia além de "uma servente de hospedaria em Vaucouleurs, robusta, montando cavalos em pelo e realizando outras façanhas que senhoritas não costumam fazer".

Michelet adota as perspectivas da religião e da pátria, segundo as quais Joana foi santa.

Nos séculos XV e XVI, há perspectiva religiosa que exalta feitiçarias para acusar e milagres para elogiar, com forte apelo de feitiçarias e bruxarias.

No século XVII, ocorre a tentativa de depurar os relatos e "naturalizar" ocorrências. Enquanto outros enfatizam os milagres

No século XIX se reverencia as grandes paixões e o patriotismo.

Portanto, dos séculos XVI ao XIX alternam-se nos relatos, contraditoriamente, ora a heroína, a santa ou a impostora.

Santa, heroína, impostora, mulher, prostituta, patriota, herege etc.? Coexistindo ou não na mesma pessoa? Figura controversa, admirada e odiada.

Em nosso trabalho de exame da peça de Brecht, consideramos e ponderamos a existência de todas essas figuras habitando no imaginário das pessoas sobre a figura histórica. Como os demais, realçamos o que nos chama a atenção.

Pode-se por em relevo as "visões sobrenaturais" que a engajaram a libertar a França do domínio inglês. Convenhamos que o século XV dava importância a esse tipo de abordagem, na qual a ação do "invisível" produziria mudanças no "visível", em outras palavras, a dependência de "milagres" como origem extrapolítica de soluções políticas.

O reconhecimento do delfim em Chinon, no meio da aglomeração, como futuro rei da França dá a ela a aparência de profeta, cujas visões prévias teriam procedência divina.

O "milagre da espada de Vaucouleurs" é outro aspecto imagético da força extra-humana atribuída à heroína, preenchendo-as (Joana e a espada) de misticismo suficiente para abater inimigos e expulsá-los, com a devida sagração em Reims.

O cerco de Paris e a derrota mostram o choque entre as premissas religiosas (e políticas) da visão profética dos acontecimentos e a derrota militar, com a vitória política, já que vítima de forças poderosas.

Literalmente convertida em *commodity*, a venda de Joana aos ingleses por João de Luxemburgo demonstra a valiosa mercadoria em que ela foi transformada na barganha entre franceses (entreguistas) e ingleses (invasores).

O cárcere em Rouen retrata a prisioneira política que se insurgiu contra o Estado e a Igreja, forças descomunais que impõem o castigo exemplar da queima do corpo da pessoa viva como recado terrificante aos seguidores mais renitentes.

O interrogatório pelos teólogos está eivado da falta de direito de defesa e na realidade não passa de um ritual cujo resultado está antecipadamente selado.

A condenação não deixaria de ocorrer para não parecer covardia de dois centros poderosos (poder imperial inglês e poder espiritual católico).

A morte em praça pública (o aludido castigo exemplar) faz parte das práticas de intimidação históricas levadas a efeito por principados/estados terroristas. Demonstração de força (ou covardia?) desproporcional e cotidiana, exemplificando as condições de animalidade a qual são submetidos os marginalizados por crimes comuns — cuja desimportância é reconhecida no "respeito" ao limite de vagas nas celas imundas, depósitos definidores da sociedade que as aplica com regras que excedem a pena imposta e enveredam para sociopatias diversas — e os prisioneiros políticos "recalcitrantes", "desmiolados", "alucinados" que se insurgem contra a "ordem natural das coisas", se "indispondo com Deus e o universo".

Brecht demonstra, em *Joana d'Arc em Rouen, 1431,* a teoria da repetição histórica de Marx, exposta em *O 18 Brumário de Luís Bonaparte* (MARX, 1978). O entreguismo da elite francesa do século XV, sua reedição com o governo fantoche de Vichy[87] (durante a ocupação nazista) e as reproduções farsescas das elites latino-americanas, por exemplo, sofregamente querendo entregar o Pré-sal do Brasil para as multinacionais do petróleo.

Brecht trabalha com a personagem Joana d'Arc em *Santa Joana dos matadouros* (1929-1931) e, depois, em *As visões de Simone Machard* (1941-1943). Portanto, *Joana d'Arc em Rouen, 1431* (1952), é a terceira obra sobre Joana. Desta vez, dialoga com a peça radiofônica (1937) da escritora alemã Anna Seghers (1900-1983).

> *Comparando-se a adaptação com o original de Anna Seghers, verifica-se, em primeiro lugar, que Brecht amplia o número de personagens condutores do interrogatório. Além de Cauchon de Beauvais, Jean de Beaupère, Jean de La Fontaine, Jean de Chatillon e Jean Massieu, citados na radiopeça, ainda são configurados Nicolas Midi, Guillaume Erard, Guillaume Manchon, Jean d'Estivet, Jean Lefèvre e Raoul de Rinel. O original de Anna*

[87] O governo marionete de Vichy, presidido pelo marechal Pétain, cumpriu as ordens nazistas na Segunda Guerra Mundial. É mais um caso farsesco de repetição histórica na França.

> *Seghers não foi, portanto, a única fonte utilizada por Brecht: também as atas dos processos de condenação e reabilitação foram objeto da consulta, ou melhor dizendo, de leitura atenta e cuidadosa.* (RODRIGUES, 1978, p. 50)

Em 1450, o rei Carlos VII ordena que se reexamine as circunstâncias do processo de Joana. Em 17 de julho de 1456 Joana é solenemente reabilitada.

São 16 episódios que remetem à personagem (e circunstâncias históricas francesas) e sua contribuição modificadora. Ao recusar a inação, que perpetuaria o cotidiano opressivo, o coletivo emancipa a França do domínio inglês.

Episódio 1. Outono de 1430. Há 80 anos Inglaterra e França estão em guerra. Ingleses ocupam dois terços do território francês (RE: títulos que precedem a cena são elementos narrativos para provocar distanciamento).

É característica dos impérios o processo de anexar territórios para a própria expansão. Subtrair do alheio é furto; mediante ameaça é roubo; em se tratando de usurpação de um povo inteiro, a linguagem também cede, e denomina-se "conquista". O butim é dos vencedores e aos vencidos é retirada a chance de contar a própria história, que será encoberta e enterrada pela narrativa dos "mais fortes". Laureados com as glórias escritas com o sangue dos derrotados, os novos governantes costumam se associar a uma fração do poder local. Prestimosos e antecipando-se na fila de beija-mão, os entreguistas[88] comparecem para render homenagens e, sequiosos de rebarbas do poder, disputam o torneio de mais aptos a servir os chefes de turno.

Entretanto, há províncias em que o cerco ainda não se definiu, principalmente aquelas em que se ergueu a reação à investida estrangeira.

No vilarejo de Touraine, por exemplo, temos parte da França não ocupada.

---

[88] Fernando Henrique Cardoso e José Serra, líderes do partido de direita denominado PSDB-Partido da Social Democracia Brasileira, implementaram processo de privatização radical e internacionalização de nossa economia durante os anos 1990. José Serra foi flagrado em interceptações do *WikiLeaks* fazendo promessas à petrolífera estadunidense Chevron, no sentido de, caso vencesse as eleições de 2010 à presidência do Brasil, alterar para esta multinacional a legislação protetiva brasileira das imensas reservas do Pré-sal. Em 2015, Serra apresentou no Senado projeto de lei nos moldes de seu antigo compromisso com a empresa dos EUA.
WIKILEAKS, Serra e a Chevron. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=Wikileaks+Serra+%28PSDB%29+quer+entregar+a+Petrobras+para+a+Chevron+%28EUA%29&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:pt-BR:official&client=firefox-a&channel=fflb&gfe_rd=cr&ei=7vlGU5WCDtG89AaHi4DwCQ>. Acesso em 10 abr. 2014.

> *Quem é o líder? E quem é o seguidor? E o professor? E o aluno? Brecht sempre se preocupava com essas questões. E sempre voltava à mesma resposta: o povo são os mestres; os líderes, os alunos, os seguidores.* (EWEN, 1991, p. 444)

Joana D'Arc com dezesseis anos é admirada por sua coragem e destemor em cantorias populares por combater os agressores. Confirmando o poder político da música e o frenesi das ditaduras em apressarem-se para censurá-la[89].

As opiniões a respeito de Joana se dividem. A propaganda oficial menoscaba os insurgentes, confundindo os mais ingênuos. Muitos não a compreendem (BRECHT, 1995a, p. 153). Fazem coro com o lote de deferências que menosprezam atitudes de natureza altiva.

Os colaboracionistas — aqueles que por pusilanimidade ou conivência cedem antes mesmo da vitória inimiga, facilitando o avanço da potência imperialista ou hegemônica — conseguem migalhas de diferentes quilates por algum tempo. Em geral, o julgamento da História é implacável com os que se associam ao agressor para produzir ou avivar injustiças. Numa frase, comumente atribuída a Leonel Brizola (1922-2004), traduz-se bem o sentido: *"a política ama a traição e odeia o traidor"*. Os dias se sucedem e não tardará o momento em que serão acoimados quando o pêndulo histórico desmanchar a correlação de forças que antes aceitava comodamente o flerte ou a cooptação.

Jacques Legrain comunica que Joana fora presa e encaminhada a Rouen, onde será processada. A rebeldia dos que se atrevem a contestar o estado de coisas rapidamente é perseguida e catalogada como "insanidade" e outras formas depreciativas cujo fito é desencorajar aos demais e abortar no nascedouro quaisquer protótipos de sublevação.

Episódio 2. Vinte e um de fevereiro de 1431. Multidão na Praça do Mercado, na cidade de Rouen, interessada no processo contra a rebelde promovido por ingleses e seus vassalos da Igreja francesa (Ibidem, p. 154).

O cotidiano consome o tempo das pessoas com as obrigações para garantir a sobrevivência. Mesmo assim, elas conversam entre si, trocam ideias e pareceres sobre os acontecimentos. Erguem a voz ou reduzem seu volume em situação adversa. Não estão indiferentes. Apesar do perigo em confrontar os invasores, em diferentes graus a resistência se organiza, toma forma e delibera sobre as ações a se contrapor.

---

[89] Na ditadura empresarial-militar de 1964-1985, a censura ativamente procurou calar expressões artísticas de contestação ao regime imposto por empresas/governos estrangeiras/os e seus associados internos.

Populares observam a paisagem. E a ironia do dramaturgo arremete suas estocadas. Lá vem o mais do que bem nutrido duque de Bedford, o gordo que ocupa com seu corpo avolumado largo espaço. Em contraposição aos raquíticos que presenciam o desfile da classe dominante da época.

Bispo Cauchon de Beauvais cheio de seda. Em contradição com os trapos utilizados pela gente humilde que proporciona pelo seu trabalho a riqueza dos mandatários. Quantos meses de labuta de um trabalhador são necessários para adquirir a indumentária do alto membro da Igreja Católica?

Moça Leviana[90] (RE, dado importante para instruir a plateia sobre as ambiguidades do apelido) ridiculariza o Bispo, acusado de ser inglês (um desleal) e alegremente subornado (não existe adulação desinteressada). Bem como o Núncio apostólico, por seu chapéu estranho, o qual o afasta da gente "comum" e denota sua "superioridade".

Há insatisfações, como a vocalizada pela Cunhada que nota o desprezo aos invasores: "Aqui ninguém gosta dos ingleses." (Ibid., p. 155). Também aqueles que têm medo de se pronunciar para não serem retaliados pensam o mesmo. Solapar as fortificações do invasor, suas estratégias e projetos faz parte da autodefesa empregada também silenciosamente. Cada tijolo a menos no muro inimigo, não importa de que forma seja retirado, mina a pretensa eternidade de seus domínios.

Dialético, Brecht mostra as fraturas e insuficiências do julgamento apressado. Comerciante de Vinhos responde sobre a observação da Peixeira de que os ingleses não entenderiam o francês: "Talvez até bem demais, pois veja onde chegamos."

Este comenta da prática de queimar "bruxas"[91], assistida em 1427 em Beauvais. Castigo exemplar aos recalcitrantes e teimosos de toda ordem, o emprego da fogueira "purificadora" instrui muito sobre o tipo de sociedade que a utiliza como instrumento opressivo. São inumeráveis os relatos sobre a perversidade humana e a desenfreada bestialidade como

---

[90] Utilização irônica no texto de Brecht, no Brasil a expressão tornou-se bordão grosseiro e machista do candidato Aécio Neves (PSDB-MG) na eleição presidencial de 2014, na qual ele se referia desrespeitosamente às mulheres candidatas repetidamente.

[91] As bruxas de Salém (*The Crucible*), 1953, peça de Arthur Miller (1915-2005) é lembrada como exemplo de perseguição irracional, ou melhor, perseguição alicerçada em preconceitos e interesses materiais muito específicos sobre a apropriação do alheio pela hipocrisia.

recurso de intimidação de opositores. Aniquilar o divergente é o retrato acabado de intolerância[92].

Atraindo a atenção de todos, aparece *monsieur* Dujardin, o verdugo. A figura desproporcional que armada de seus "instrumentos" enfrentará a presa desarmada e impossibilitada de defender-se.

Dr. Dufour explica ao Filho porque os próprios ingleses não a condenam: "Eles preferem que os franceses o façam." Os motivos serão inventados pelos doutores parisienses (Ibid., p. 156). Serviços sujos executados pelos do mesmo lugar criam não só a conivência de traidores, bem como ressaltam a supremacia do algoz e buscam desmoralizar contestadores obstinados em repelir a identidade entre os dois lados. Ao perfilarem-se com os mandantes estrangeiros, os "nacionais" corroboram a coreografia e ofertam seus próprios adereços.

Brecht mostra "intelectuais"[93] a serviço da Inquisição numa postura subserviente à elite da Igreja (também bajuladora dos ingleses) e descompromissada com a procura da verdade, todavia incansavelmente empenhada em elaborar fórmulas que confirmem paralogismos e sofismas preconceituosos e tidos como "divinos". O assédio moral e a passagem para os "instrumentos" (a tortura física) demarcam com nitidez o lodo no qual os pretensos guias da humanidade afundaram milhões de pessoas durante séculos.

A par de desempenharem com afinco o papel de ideólogos das classes dominantes, ou por isso mesmo, comprazem-se em realizar promessas de libertação e, em seguida, proibir alternativa a Joana. Ela não pode ser levada diante do Papa ou de outra instância; independente do que disser, será castigada. Devemos reconhecer que o tribunal medieval exposto por Brecht, ainda encontra em nossa época, infelizmente, simpatizantes em "doutos" juízes nas mais altas Cortes.

Quais os motivos que levaram Joana a se meter nessa questão, indaga a Moça Leviana. E aduz: *Por que não ficou em casa?*

---

[92] Que volta das catacumbas da História com renovada carga de ódio em suas manifestações fascistas de xenofobia, homofobia e outras desinteligências.

[93] Sobre o abuso do intelecto, conferir o tratamento irônico dado pelo autor aos *Tuis*, abreviatura de Tellec-Ual-Ins (BRECHT, 1993b, p. 107-190). Prostitutos da opinião, os Tuis são convocados pelo governo para inventar desculpas aceitáveis, que façam com que a população seja enganada e detida em sua fúria.

Registremos que não se trata de representação caricata de submissos, resignados e complacentes com as ordens mais estapafúrdias e perguntas tolas (Por que respira? Sente dores? Fica gripada? Grita?), pois a *Moça Leviana* colide com esse padrão por sua plasticidade e reviravoltas ao realizar as ligações entre elementos e construir sinapses.

Um a um, estereótipos são postos em exame. Ao distanciar padrões embotados, o RE processa seu desnudamento e aponta para camadas da realidade antes não tangíveis e/ou desvelam os esconderijos e armadilhas do hábito.

Por que não se refugiou em seu quarto, calada, fazendo suas orações em pensamento? Não seria melhor se restringir a dar comida aos porcos? Por que incomoda com essa perda de tempo de reivindicar liberdade?[94]

Incredulidade e confiança se alternam entre as avaliações. O dramaturgo abre à diversidade de pontos de vista e como são construídas.

Legrain, indignado, é contrário às forças de ocupação. Desdenha do rei que não defendeu seu reino: "muito preguiçoso". Frases curtas, cortantes e desafiadoras da estaca enfiada na terra como se ninguém a habitasse.

Camponesa (RE, tipo representando grupo específico por função social ou profissão) entende ser maluca a atitude de Joana de vestir roupas masculinas. Sanidade seria entregar tudo o que nos exigem? É sadio ser cúmplice do carrasco? É bom oferecer o pescoço à lâmina da guilhotina? Por que tanta preocupação pelo acessório se o essencial apodrece?

Peixeira esclarece ao Dr. Dufour que as vozes lhe ordenaram expulsar os ingleses do país. Mas Dufour expressa a indiferença emblemática próprias de notórios vendilhões:

> *País! Para o país não é indiferente quem esteja no cavalo branco que levanta a poeira? O duque de Bedford ou o duque de Orléans? Para o país não é indiferente em qual goela desce o seu trigo e o seu vinho, a sua caça e as suas frutas, os seus tributos e os seus dízimos? Na do senhor de Beauvais ou na do senhor de Gloster?* (Ibid., p. 157)

Dufour não se distancia daqueles que, mesmo antes de exigências, já entregam até a alma. É um tipo característico que se espalha em países ditos "subdesenvolvidos" ou "emergentes", de prontidão para adjudicar até mesmo a riqueza futura, hipotecando por

---

[94] O voto feminino foi admitido parcialmente no Brasil em 24/02/1932. Em 1934 foram retiradas as restrições. Apenas em 1946 é que se tornou obrigatório, como já era para os homens. No mundo: 1893, na Nova Zelândia; 1918, no Reino Unido.

gerações o futuro da população que sequer nasceu. Muitos, nem mesmo precisam receber seus trinta dinheiros; parecem ter prazer na genuflexão.

Moça Leviana: *como ela é pequena.*

E como amedronta seus gigantes opressores? Que energia tão imensa pulsa em sua vida que destemida enfrenta o "invencível"?

Cunhada: *Deve ser difícil para ela carregar as correntes! Uma maçãzinha!*

Miúda e temida. A ponto de poderes gigantescos tremerem, conscientes, de que o "mau exemplo", a "erva daninha" se alastre quando não podada ou extirpada a tempo.

O poder tem receio de questionamentos. Do lápis do cartunista, da caneta do escritor, do pincel do pintor devem brotar traços dóceis, textos laudatórios, quadros melhores do que se tem a retratar. Lisonjear sem reservas, abrir portas para que nobres mãos não venham a rebaixar-se no prosaico ato de mover a maçaneta, atividade da "plebe rude".

Legrain. E diante dessa maçãzinha os ingleses saíram correndo.

Em algum nível, não importa o tamanho dos oponentes. Tem estratégia? Dedica-se a aperfeiçoá-la? Sabe o momento de avançar ou recuar?

Dr. Dufour, contraditoriamente à sua fala anterior, ironiza: Por essa maçãzinha, o duque de Bedford pagou ao duque de Luxemburgo doze mil libras.

Pescadora. Para que os seus ingleses não saíssem mais correndo.

Afinal, o preço pago pelos mandantes pela valiosa *commodity* para os ingleses sai do bolso do próprio povo: são impostos escorchantes, trabalhos exaustivos e obrigações intermináveis para assegurarem o descanso dos patrões, nacionais e forâneos.

Episódio 3. Abertura do processo religioso.

Com perguntas capciosas, clérigos pretendem tachar de herege *Jeanne*.

Na Idade Média, este epíteto era fatal. Estando em posição de prestígio, para livrar-se de um desafeto, de alguém com que se teve uma altercação, lançava-se a pecha: "herege!"

Sem delongas, era possível eliminar quem provocou a ira "santa". No mais das vezes, abreviava-se o caminho: cacundeiros da época faziam o serviço.

Nada de *instrução* do processo. Por que perder tempo com o *contraditório*? Abrir espaços para *recurso*? Tanto trabalho para se chegar ao *julgamento*? Prolongar algo pode dar a oportunidade para se provar inocência não desejada pelo juiz, que previamente já definiu em sua mente iluminada o veredito único e aceitável.

Representantes dos poderes constituídos encenam (RE, teatro dentro do teatro) a apreciação do problema para dar vestes aceitáveis e justificar a ordem nascida não do exame das questões dos autos, mas as de interesse dos que têm o arbítrio de decidir como lhe aprouver, rejeitando de chofre vontades antagônicas.

Farsas judiciais travestidas de "execução da justiça". Procedimentos aviltantes afirmados como lídimos: Processos de Joana, de Alfred Dreyfus, de Sacco e Vanzetti, de Moscou, de Joaquim Barbosa...

Diante de seus acusadores, chamada de herege, Joana lembra-lhes com ousadia da miséria da França.

A desdita da gente que, contrariamente, ceva a nababesca vida dos parasitas sociais. Nobres que têm o trabalho como *pecado*, exclusivo da "ralé". Financistas cuja ocupação é especular e multiplicar o dinheiro com a venda usurária do vil metal.

Joana é assertiva. Não é o destino que infelicita os dias dos pobres franceses, mas a associação com o invasor perpetrada pelos traidores do povo. Não de atribuir ao *nada* a razão das coisas, mas verificar as responsabilidades pelo padecimento desnecessário da imensa maioria para aliviar quaisquer esforços das famílias de nomes e sobrenomes catalogados como *de respeito*.

Apesar do assentimento dos Juízes-adjuntos, o Bispo de Beauvais alega a gravidade da acusação e o fato de a ré se recusar a tirar as roupas masculinas, e indefere o pedido de Joana, que requeria a permissão para se confessar antes do interrogatório (Ibid., p. 159).

Entre as diversas hipóteses que fundamentam a exoneração de Joana das roupas femininas, claro está a razão de segurança. Evitar assédios no campo de batalha, mormente

quando adentra em territórios dominados pelos inimigos, preservando-se de agressões e estupros, moedas correntes nas circunstâncias de batalhas.

Segundo o Bispo, a prisão de Joana — chamada pelo povo de Virgem, e por suspeita de heresia pelo rei da Inglaterra e da França — é coerente com a fé cristã.

A virgindade de Joana, sinônimo de imaculada, parece incomodar o Bispo, cioso de encontrar pretextos probatórios para encarcerar a herege, na ótica dos governantes. A insurgência da moça que luta contra a santa aliança anglo-francesa é pecaminosa por minar os editos e acumpliciamentos dos carrascos dos interesses populares. Estigmatizá-la com a coleção de arbitrariedades retiradas das conveniências e alvitres de sentenciadores que não se dão ao trabalho do devido processo legal, recorrendo a decisões precedentes, guardadas e empoeiradas.

Bispo determina que Joana jure sobre as Escrituras, *bunker* holístico apropriado a múltiplas interpretações pelos jurisconsultos dos tribunais da Inquisição e únicos habilitados a realizar exegeses sagradas com as volatilidades requeridas pelas conjunturas.

Os textos milenares sofrem inserções, trechos inconvenientes são suprimidos, modificações "corrigem" imprecisões e a toada da orquestra eleva o tom contra os amotinados.

Joana, 19 anos, nascida em Domremy, filha de Jacques d'Arc e Isabeau, se nega a dizer sobre as vozes e revelações (Ibid., p. 160), as quais a guiam na pugna contra a covardia. Diante do hostil forasteiro, que pretende se assenhorear das praças, rios, campos e almas dos franceses, Joana intercepta com sua cunha insistente de autodefesa, proclamando o direito à liberdade, vilipendiado pelo conluio de seus julgadores.

Joana também não aceita a proibição de não fugir da cadeia, pretensão de qualquer pessoa aprisionada. Sobretudo uma cativa cuja "culpa" é composta pela tenacidade em negar aos tiranos o pretenso direito de imporem caprichos e arrumações avessas às demandas da grande maioria.

O Observador Inglês é reverenciado pelo Bispo, comprovando a sujeição e a hierarquia de poder resultantes dos domínios político-militar-eclesiástico.

Jean Beaupère, professor da Faculdade de Teologia de Paris, interroga Joana, querendo saber sobre os ofícios dela. Ela responde saber costurar e fiar, assim como levar o gado à fortaleza fora do alcance dos ladrões ingleses.

Os doutos senhores apressam-se em ratificar quaisquer silogismos, a despeito de suas incongruências, para formar um corpo decisório repleto de emendas e próteses grotescas, sem amparo legal ou racional. Joana peleja em jurisdição do inimigo. Sarcástica, admite dedicar-se a tarefas cotidianas próprias de uma camponesa, mas não recua nas ações que venham a fragilizar a presença dos salteadores, externos e internos.

Midi indaga ao Bispo se em Domremy o maior de todos os cristãos (Ibid., p. 161) seria o rei da Inglaterra e da França, ou o rei da França?

Joana não se intimida, afronta os magistrados e, de chofre, se diz favorável a cortar a cabeça de quem é partidário dos ingleses, provocando burburinho entre os Juízes-adjuntos.

A força bruta do comissariado eclesial é despida de suas simulações civilizatórias e fica reduzida à advocacia de receitas antipopulares e seu corolário: a miséria dos franceses.

O palavrório dos inquisidores atende as ordens inglesas e não esconde sua afeição ao déspota de ocasião, ao contrário, assume de bom grado suas vontades ao copiar com mais realismo do que o rei suas determinações.

Beaupère quer saber sobre a primeira vez em que Joana ouvira as vozes. Ela diz que aos treze anos ouvia uma voz vinda de Deus, a voz de um anjo, que a ensinou a ser boa pessoa, frequentar a Igreja, sublevar-se e libertar Orléans do cerco. Apesar de responder ser uma moça sem noção sobre montar a cavalo e sem entender nada de guerra, a voz continuou a insistir e ela acatou.

Ao contrário de seus representantes oficiais na Terra, os anjos, alheios ao assentimento dos entreguistas franceses, encetaram Joana em caminhos diametralmente opostos. Afinal, ser boa pessoa não é necessariamente portar as vestes de bispos, arcebispos e reis. Ir à Igreja e rezar não significa dar amém aos dirigentes da instituição religiosa em assuntos públicos, nem mesmo deixar de participar na campanha para libertar Orléans e toda a França.

Norteada pela convicção da causa justa, Joana aprendeu a segurar as rédeas de seu cavalo e a guerrear com suas armas para combater as fortalezas ficticiamente inexpugnáveis.

Em resposta a D'Estivet, Joana explica que havia saído anteriormente de casa quando da invasão inglesa ao vilarejo, na qual os agressores incendiaram tudo (Ibid., p. 162). La Fontaine a admoesta por ter saído de casa, o que seria uma desonra aos pais. Mas a jovem o teria feito mesmo "que tivesse uma centena de pais".

Curiosa a moralidade do inquiridor. Caso Joana permanecesse, poderia ser atacada, violentada e morta. Todavia, a preservação da moral e dos bons costumes enfaticamente aconselharia como de bom parecer entregar sua vida ao carnífice. Em relação aos que se apresentam como professores de boas maneiras, Joana nada tem a aprender, exceto o que deve evitar.

Beaupère indaga que tipo de roupas usava quando fora para Chinon. Joana: roupas masculinas e uma espada, e nega-se a responder a conselho de quem vestira aquelas roupas. Segundo o Bispo, as Escrituras determinam que roupas as pessoas devem portar sem confundir gêneros. Presume-se que se refere a este trecho:

> *Não se deve pôr vestimenta de varão vigoroso em mulher, nem deve o varão vigoroso usar capa de mulher; porque todo aquele que faz tais coisas é algo detestável para Jeová, teu Deus.* (Deuteronômio 22:5, p. 230)

Determinações absolutas e fora do contexto reivindicam a eternidade, ignorando os perigos de séculos posteriores e os costumes modificados, sem sopesar a insanidade interiorizada na aceitação estrita de tais asseverações. Como já mencionamos, a sobrevivência de Joana envolveu mecanismos de defesa no seio da guerra. Por que ela aceitaria expor-se desnecessariamente, sem que obtivesse quaisquer benefícios pela opção tão desastrada?

Manchon quer sabe se aquele a quem Joana chama de Rei também ouvia vozes. Intimorata, não idiota, ela, escolada pelas armadilhas constantes, responde que isso deve ser perguntado a ele (BRECHT, op. cit., p. 163).

Lefèvre quer saber se havia um anjo ao lado do tal rei, provocando desprezo do Bispo. Quaisquer argumentos que venham corroborar a versão de Joana ou enfraquecer o domínio dos ingleses, como o eventual auxílio do além ao rei desdenhado pelos entreguistas, recebem o desdém do Bispo, empenhado em tipificá-la em códigos penais conhecidos ou os que forem necessários improvisar, dado que as leis devem se atualizar para atenderem aos desígnios dos senhores da humanidade.

Manchon indaga se ela continua a ouvir a voz. Joana responde que todos os dias as escuta. Enquanto não se deflagrar a sustentação da exploração, as vozes ecoarão, pois elas teimam pela urgência da realidade carente de mudanças.

La Fontaine – *O que você exige dessa voz?*
Joana – *A vitória da minha facção.*

Não há compromisso com a derrota, a luta é diária e filiada aos anseios de justiça reclamados pelas vítimas das atrocidades dos governantes. Não há porque demover o povo de sua posição de combate se o massacre continua.

Chation quer saber se ela lutara no feriado em Paris e se isso seria correto.

Joana. *Pergunte outra coisa.*

Para não cometermos arcaísmos, precisamos conter os risos. Qual é o significado respeitoso de fato em se dar uma trégua no feriado? As hipocrisias subjacentes a estas filigranas, quando o intervalo passar a agressão recrudesce, não cessa. Convescotes irrelevantes provocam furor entre os afastados da lide do dia a dia, enquanto o carvão e a espada queimam e cortam na praça de guerra.

Muitas informações são trazidas pelos relatos.

Midi. *Quanto tempo ficou presa na torre de Beaurevoir?*

Joana. *Quatro meses.*

Foi vendida aos ingleses, e, apesar de doente, reagiu (Ibid., p. 164). Joana preferiria ficar nas mãos de Deus, a ficar nas mãos dos ingleses. Certa dos maltratos excruciantes, por que não se antecipar?

Beaupère. *Quando ouviu essas vozes pela última vez?*

Joana. *Hoje.*

Bispo. *E o que elas disseram?*

Joana. *Que eu deveria responder aos juízes de forma ousada.*

Adverte o bispo de Beauvais, que se denomina seu juiz, para agir com correção para não correr perigo. A impetuosidade de Joana traz aos que se defrontam com conjunturas adversas, nas quais devem resistir ao assalto de imposturas e truques de prestidigitadores, o ânimo

revigorado para não sucumbir (instituições falidas, Segunda Guerra Mundial, 1939-1945; em decomposição, Kosovo, 1988-1998; invasão do Iraque, 2003; humilhação da Grécia pela *troika*, 2012-2015).

Ensimesmada, a força bruta adota o discurso monocórdio. Ouve o pulsar de seus exércitos e acredita abonar a dominação a qualquer custo. Seus operadores creem ser a situação perene, como se a História não preparasse a surpresa construída de cada descontentamento anônimo, ignorado em seu crescimento diário, mas prenhe de sentimentos coletivos que podem amalgamar-se e concretamente desafiar a pasmaceira até então reinante.

> Beaupère. *Quem fala com você são santos, anjos ou o próprio Deus?*
>
> Joana. *A Santa Catarina e a Santa Margarete.*
>
> Bispo. *Mais alguém?*
>
> Joana. *O São Miguel.*
>
> Beaupère. Quem?
>
> Joana. *O São Miguel. Ele me enviou para Chinon.* (Ibid., p. 165)

Em sua posição intimidatória, Midi troça de Joana.

Midi lembra-nos a personagem cuja prepotência não se contém. Jacta-se em sua soberba como se não houvesse amanhã. Em geral, tais criaturas têm desencontros com suas imaginadas idealizações de permanência na História.

Joana responde a Massieu que São Miguel não estava nu, pois Deus teria um pano para cobri-lo (Ibid., p. 165).

Observador Inglês (em inglês) quer saber se Santa Margarete fala inglês. Massieu repete a pergunta a Joana.

Joana. *Por que ela falaria inglês, se ela é contra os ingleses.* Observador Inglês ri.

Como o representante do poder imperialista se expressa em inglês, Joana retalia com fino humor, tratando de negar proximidade, inclusive de idioma, entre a Santa e os ingleses: estranhos e combatentes de exércitos distintos.

Chation. *São Miguel ou o diabo se passando por arcanjo?*

Joana. *Pela sua fala e por ensinar coisas boas se pode identificá-lo. Como ajudar o povo, já que muitos o abandonaram. E ele fala da grande miséria da França.*

Joana desfere golpes precisos. O acerto de contas tem quase seis séculos e abarca as réplicas de traidores que ecoam a mesma baixeza em todas as partes do mundo. Não seriam seus inquisidores o Diabo, que se voltaram contra seu próprio povo? Que ampliaram ainda mais a miséria na qual padecem os franceses? Por que se vangloriam tanto aqueles que deveriam vexar-se?

A Beaupère, Joana diz ter *a espada de Vaucouleurs e um estandarte branco, como a neve. Que preferiria a bandeira e que jamais matara ninguém.*

A D'Estivet, que a questiona se nunca estivera onde matavam ingleses, Joana ri, e afirma que *nos campos de batalha existem mortos. Se pelo menos tivessem ficado em casa.*

Por que esse mau humor dos ingleses, exigindo mortos numa guerra apenas de um dos lados, o de seus inimigos? Acreditam em passeio sem riscos pelos campos de peleja?

Com os inimigos não havia o que negociar. E eles foram intimados pela facção de Joana a se retirarem de pronto (Ibid., p. 166).

O andamento do interrogatório irrita o duque de Bedford (o Observador Inglês), que exige a aceleração do processo.

Bispo, simulando dignidade diante das ordens do patrão. *Isto é um Tribunal Eclesiástico e não um Conselho de Guerra.* No entanto, o julgamento é de natureza política, não de direito canônico. *Mas ele pode ficar tranquilo, Sr. Beaupère* (Ibid., p. 167).

Comicamente, uma das partes, do julgamento fantasioso, cansa-se da encenação de seus pares e reclama dos capítulos finais. Sendo prometido aplacar sua fúria, já que o resultado é o combinado roteiro.

> Manchon. *O que acontecerá com sua facção?*
>
> Joana. *Ela vencerá. Os ingleses nada terão da França.*
>
> Bispo. *Isso é coisa do diabo.*
>
> Joana. *O diabo não sabe de nada. Mesmo os ingleses querendo me matar, eles não dominariam a França mesmo que tivessem cem mil homens a mais.* (Ibid., p. 167).

Destemida, Joana sabe ser prisioneira nas masmorras da inquisição de sotaque anglo-francês. Perspectivamente, vê com descortino a situação vindoura, na qual sua sorte individual pode estar selada, mas do mesmo modo os ingleses serão escoimados das terras francesas, independente da grandiosidade de seus exércitos. Em virtude de desgastes implícitos numa ocupação de longo período. Todo o grau de controle deve ser aumentado continuamente para produzir efeito semelhante ao período anterior, sem caução alguma. As defecções se dilatam e a impaciência deixa de tolerar o há pouco consentido. A erosão do mando enferruja as ordens, passando a merecer cada vez menos reverência.

A constatação irrita profundamente o Observador Inglês. Ele levanta-se e Beaupère pede para que não conste no Protocolo a última fala.

Protestando, Massieu diz a Beaupère que *não dá para apagar*.

> *Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.* (BENJAMIN, 1987, p. 224-225) Tese 6. Sobre o conceito da História.

Como Brecht, deixemos de lado as metáforas teológicas e judaicas. Sem deixar de atentar contra os limites do determinismo materialista vulgar e sua dogmática crença num progresso constante e irreversível.

Censurar os registros tem a conveniência de assegurar a permanência exclusiva da narrativa dos vencedores. Todavia, os historiadores dialéticos escrevem a História a contrapelo e extraem — da grande e opaca dissimulação, escarafunchando cada veia dos escaninhos do tempo, as vozes enterradas tragadas pelo dilúvio das imposturas — a história dos vencidos. As tentativas de esconder podem e continuam a ocorrer, mas sua eficácia cada vez se fragiliza em contraponto com as cobranças dos mortos às novas gerações, que podem tentar atualizar a resistência e a alteridade na luta histórica e política atuais.

Beaupère. *Você acha que Deus odeia os ingleses?*

Joana. *Isso é com Deus, sei que eles serão banidos da França* (BRECHT, op. cit., p. 167).

Observador Inglês. *Incompetent* (Ibid., p. 168). Retira-se com seu Ajudante de ordens.

O tipo de relação dos ingleses com Deus é algo a ser dirigido a Deus, não a Joana. Ela não parece preocupada com as perguntas incriminadoras. Sua atenção está voltada para seu objetivo estratégico: a expulsão dos ingleses da França. Não perde tempo com as agonias dos ingleses em não serem queridos pelo Senhor.

A D'Estivet, o Bispo pondera que o *Duque poderia entender que estamos sendo observados por todo o mundo, do Concílio da Basiléia, de Roma, de todas as chancelarias da Europa.*

A farsa deve ser desenvolvida com mais recato. Quando os roteiristas são observados na ribalta, e não nos bastidores, seu desempenho falso precisa exibir alguns farelos de verossimilhança. Como sabemos, a descrição intramuros é algo muito distante da verdade, já que a propaganda é feita com as narrativas dos discursos oficiais e seus carimbos cartoriais.

Beaupère insiste nas roupas masculinas e se Joana recebera os sacramentos com elas, mas Joana vai direto ao ponto: *Por que não dizem logo que querem me queimar por eu ser contra os ingleses?*

As insistências sobre as ladainhas das roupas masculinas se dissolvem com a interrogação fulminante de Joana. Consomem um rio Amazonas para dar de beber a uma formiga, ou seja, ficam dando voltas ao mundo para chegarem à esquina. Chega de hipocrisia. Assumam logo os motivos reais e deixem de lado a verborragia rançosa do pecado das vestes.

Bispo restringe o número de juízes-adjuntos a dois e Joana passará a ser interrogada na própria cela. Muitos juízes pode dar margem a questionamentos, petições, diligências... Melhor cercar-se da certeza para não correr riscos. Logo adiante, quiçá, deva-se reduzir pela metade os que sobraram, em razão de súbito ataque de consciência.

Episódio 4. Bispo Cauchon de Beauvais visita Joana na prisão *La Tour dês Champs* (Ibid., p. 168).

Guardas troçam das alegações de Joana de ouvir vozes de santos. Chega La Fontaine, juiz-adjunto, e pergunta a Joana como tem passado. Ela observa que o bispo enviara um pedaço de carpa que lhe fizera mal. Insiste com Joana para deixar de ser teimosa e seguir os conselhos dos interrogadores, que "querem o seu bem".

A versão oficial aponta tentativa de suicídio.

> *Brecht inclui na quarta cena de sua versão elementos colhidos no depoimento do médico Jean Tiphaine, prestado no Processo de Reabilitação* [Der Prozess Jeanne d'Arc. Acten un Protokolle, p. 187], *e interpretado tradicionalmente como tentativa criminosa de Cauchon.* (RODRIGUES, 1978, p. 60)

Brecht sugere outro artigo do Código Penal (Brasileiro: Artigo 121 – Homicídio). Qual deles tem chance de prevalecer? "Quiseram o seu bem", Vladimir Herzog[95]?

> *Código Penal Brasileiro: Artigo 121 – Homicídio.*
> *Homicídio multiplamente qualificado.*
> *Homicídio qualificado (§ 2.º do artigo 121)*
> *§ 2.º - Inciso I. Mediante paga ou promessa de recompensa* [suborno de guardas], *homicídio mercenário: respondendo por ele o executor e o mandante.*
> *§ 2.º - Inciso III. Emprego de veneno (meio insidioso: desconhecido pela vítima; e cruel: impõe a ela um sofrimento maior do que o necessário para a prática do crime).*
> *§ 2.º - Inciso IV. Mediante dissimulação que dificulte ou torne impossível a defesa do ofendido.*
> *§ 2.º - Inciso V. Garantir impunidade ou vantagem de outro crime.*
> *Aumento da pena.*
> *§ 2.º - Inciso VI. Contra a mulher por razões da condição feminina (feminicídio).*
> *Aumento de pena:*
> *§ 4º - Homicídio doloso.*
> *§ 6º - Na hipótese de prática de crime por grupo de extermínio* [a Inquisição].[96] [Apontamentos nossos entre colchetes.]

---

[95] Jornalista (1937-1975) assassinado nos porões do Destacamento de Operações de Informações (DOI), departamento do Centro de Operações de Defesa Interna (CODI), órgão subordinado à Segunda Divisão de Exército, durante a ditadura de 1964-1985. Provavelmente por "parentes" dos que "querem o bem" de Joana.

[96] CÓDIGO PENAL BRASILEIRO. Artigo 121 – homicídio. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/topicos/10625629/artigo-121-do-decreto-lei-n-2848-de-07-de-dezembro-de-1940>. Acesso em: 17 set. 2015.

Em relação ao Direito Internacional, os crimes praticados pela Igreja (*Inquisição*, *Cruzadas* etc.) e seus associados deveriam, idealmente, ser considerados imprescritíveis: genocídios, crimes contra a humanidade, crimes de guerra e crimes de agressão. Entretanto, o Tribunal Penal Internacional (TPI) — sediado em Haia, na Holanda, e criado em Roma, por meio do tratado denominado Estatuto de Roma, em 17 de julho de 1998, durante a Conferência da ONU — jurisdiciona apenas sobre problemas recentes, ou seja, sua competência abrange a investigação e o julgamento de crimes cometidos a partir de 2003. Sendo que o Artigo 29: "Os crimes da competência do Tribunal não prescrevem" prevê a imprescritibilidade dos crimes da competência do TPI.

Chegam o Bispo, Massieu e o Escrivão.

La Fontaine pondera que os guardas importunam Joana na cela, sendo impossível efetuar ali o interrogatório. Bispo desconsidera e diz que ela está acostumada a ficar na companhia de soldados (Ibid., p. 169). Abonar sevícias não é incomum para os membros da Inquisição[97] e seus plagiadores contemporâneos.

Apreensivo, Bispo indaga sobre o perigo que os inquisidores correm ao exigir que ela se justifique (Ibid., p. 170). Os céus podem enviar chuva ou neve, mas o pânico do Bispo está em cada vila de franceses vilipendiados, espezinhados pelo acinte do luxo das cortes e dos prelados.

La Fontaine quer saber se as vozes prometeram libertá-la.

Joana. *Prometeram ajudar. Que serei libertada através de uma grande vitória.*

La Fontaine interroga acerca do encontro de Joana com Catarina de La Rochelle. Joana conta que Catarina vira uma dama branca que lhe teria dito que deveria obter do rei arautos para irem às cidades e recolher ouro e prata para pagar o soldo da infantaria de Joana, mas que consultou Santa Catarina e Santa Margarida e estas disseram que a história de Catarina era puro disparate.

Muitas histórias circulam. Às vezes, aproveitadores. Na maior parte dos casos, porém, a inclinação de um sentimento comum ganha vulto, atravessa obstáculos e põe em xeque a ordem estabelecida. O processo de amadurecimento não é instantâneo. Leva tempo. A surpresa é daqueles que não são capazes de perceber a agitação gerada aos poucos em cada casebre ao observar pela enésima vez a velha panela com teias de aranha[98].

La Fontaine insiste e pergunta se Joana encontrara novamente Catarina. Joana responde afirmativamente. Catarina queria negociar a paz com os ingleses (Ibid., p. 171), porém a paz

---

A IMPRESCRITIBILIDADE DOS CRIMES CONTRA A HUMANIDADE e os pedidos de extradição. Disponível em: <http://jus.com.br/artigos/24111/a-imprescritibilidade-dos-crimes-contra-a-humanidade-e-os-pedidos-de-extradicao>. Acesso em: 17 set. 2015.

[97] Sobre a Inquisição, consultar, entre outros: (BURMAN, 2004; GINZBURG, 2010; PROSPERI, 2009; TAVARES, 2005; ULHMANN, 2009).

[98] Enquanto a burguesia brasileira bate panelas *Le Creuset* nas suas sacadas *gourmet* por não aceitar resultados eleitorais do instituto de democracia representativa burguesa.

só seria alcançada com a ponta da lança. E Joana afirma que jamais testemunhara a presença da dama branca quando estivera pernoitando na casa de Catarina.

Aqui, notamos a preocupação de Joana com aspectos centrais da cientificidade, a saber, ela está disposta a comprovar (ou não) a suposta aparição na Casa de Catarina. Joana indica a demonstração como instrumento adequado para se aferir a verdade, distanciando-se de seus algozes, que transmutam aleivosias em "verdades sagradas".

A La Fontaine, Joana afirma que se não está ficará nas graças de Deus. E que seu pedido para se confessar é para purificar sua consciência, responde ao Bispo. Joana nega afirmação quase furiosa de La Fontaine de que ela teria matado um homem (Ibid., p. 172).

Os acusadores procuram inseri-la no crime de homicídio. La Fontaine nomeia a vítima como Franqué de Arraz, assassinado em Lagny, por sua ordem.

Joana. *Ele mereceu, pois se reconhecia como um traidor.*

La Fontaine pergunta se ela pagara alguém para atacar Franqué.

Joana. *Não sou nenhuma cunhadora de moedas nem tesoureira da França para poder pagar grandes quantias.*

> *Bispo enumera as acusações contra Joana.*
>
> *a. Guerreou em Paris em um feriado;*
>
> *b. Saltou da torre de Beaurevoir com a intenção de se suicidar;*
>
> *c. É culpada da morte de Franqué de Arras;*
>
> *d. Usou roupas femininas.* (Ibid., p. 173)

É histórica a intromissão da jurisdição eclesial em assuntos de Estado, principalmente abonando o poder dos governantes e seus teoremas despóticos. É o "pecado original" do direito divino, o consentimento do cheque em branco para o déspota:

> *Toda a alma esteja sujeita às autoridades superiores, pois não há autoridade exceto por Deus; as autoridades existentes acham-se colocadas por Deus nas suas posições relativas. 2. Portanto, quem se opõe à autoridade, tem tomado posição contra o arranjo de Deus; os que têm tomado posição contra este receberão um julgamento para si mesmos. 3. Pois, os que governam são objeto de temor, não para as boas ações, mas para as más. Queres tu, pois, não ter temor da autoridade? Persiste em fazer o bem, e terás louvor dela; 4 pois é ministro de Deus para ti, para teu*

> *bem. Mas, se fizeres o que é mau, teme; porque não é sem objetivo que leva a espada; pois é ministro de Deus, vingador para expressar furor para com o que pratica o que é mau.*
> *5. Há, portanto, uma razão compulsiva para que estejais em sujeição, não somente por causa desse furor, mas também por causa da [vossa] consciência. 6. Pois é também por isso que pagais impostos; porque eles são servidores públicos de Deus, servindo constantemente com este mesmo objetivo. 7. Rendei a todos o que lhes é devido, a quem [exigir] imposto, o imposto; a quem [exigir] o tributo, o tributo; a quem [exigir] o temor, tal temor; a quem [exigir] honra, tal honra.* (Paulo. Aos Romanos 13:1-7, p. 1194)

Entretanto, Joana, mesmo com seus poucos 19 anos, já está calejada e não se amedronta. O Bispo sabe que *conduz um processo duvidoso*, repleto de artimanhas, golpes e ilegitimidades. *Qual é o significado que ainda teria um feriado em Paris?* E da fala da jovem vem a essência da modernidade, ao separar as esferas jurídicas (atinentes ao Estado) das religiosas (admissões prestadas como seguidora da Igreja): *Se é pecado ou não, isto se refere à confissão e não ao processo.*

O salto da torre era com intenção de fugir, não de se matar. E a ninguém pode ser cassado o direito de manter sua existência com dignidade. Somente na legislação tirânica professada pelos inquisidores, amparada no "pecado original" acima aludido, que a resistência é afronta para os Céus. Estes estão ocupados com suas nuvens, raios e trovões. As ações humanas são de outra jurisdição. Fantasmas e seus temores não podem açoitar eternamente as mentes. Desvencilhar-se das correntes e mordaças das ditaduras de todos os gêneros é mister para a conquista da liberdade.

Sobre as roupas masculinas, as manterá na prisão, mas se puder retornar para sua casa usará roupas femininas.

Massieu. *Não quer assistir missas ou assisti-las com roupas femininas?*

Joana. *Assistirei a missa com o vestido que me derem. Depois, o arrancarei de meu corpo. Deixem-me como estou.*

Bispo. *Suas roupas têm a ver com sua libertação?* (BRECHT, op. cit., p. 173).

Joana, irritada por responder seguidamente às mesmas perguntas, recomenda que leiam as respostas anteriores no protocolo.

As técnicas de tortura de esgotar uma pessoa por castigos físicos e/ou mentais é a tônica da coerção exercida desabridamente sem que a vítima tenha condições de reagir. Método rotineiro de abuso de poder e/ou psicopatias, ou, mais prosaicamente, covardia.

Bispo dá por encerrado o interrogatório e ordena que os autos de acusação sejam entregues ao tribunal para a conclusão. O simulacro do julgamento encaminha-se com celeridade para seus propósitos manifestos desde o início. O entediante quebra-cabeça estava montado há muito tempo, acreditando em seu ineditismo os ingênuos e todos os dispostos a dar assentimento imediato às "autoridades".

Episódio 5. Feira semanal em Rouen.

Em contraste com os franceses, ingleses desfilam *cheios de pacotes* nas feiras, têm alto poder aquisitivo. O soldado inglês adquire farta quantidade de queijos e *vinte e quatro ovos*, enquanto uma Mulher Pobremente Vestida pede apenas *dois ovos*.

Audição atenta para ouvir a conversa entre os populares sobre as vozes ouvidas por Joana. O dramaturgo evidencia os contrastantes pontos de vista, as contradições expostas. Segundo a Camponesa, são vozes vindas do diabo; para a Peixeira, ela é valorosa porque se coloca contra os ingleses (Ibid., p. 174).

Peixeira insiste em que as vozes repetem o que todos já sabem, que ingleses devem ser expulsos. Identificar o invasor como inimigo é essencial para precaver-se dele. O Filho diz ser Joana uma santa, Camponesa o repreende, mandando ficar quieto.

Dr. Dufour afirma que ser santa ou não, não importa, pois Joana caíra na armadilha do interrogatório. E independe das divisões entre franceses sobre se Joana é bruxa ou heroína, o jogo está decidido.

Dos mais velhos ao mais novo, o assunto está na boca do povo. A política desempenhada pelos senhores e a resistência das camadas populares, representada por Joana. A indiferença cede espaço às disputas e alinhamentos. Simpatias e antipatias. Formas de compreensão distintas se debatem na arena popular, sinalizando que o tema não foi contido nos palácios. Isso será motivo de aborrecimentos para os governantes por todos aqueles que deixarem de lado a bajulação do apóstolo Paulo pelos poderes instituídos.

As classes populares ouvem promessas e redenções religiosas há milênios. E laicas, mais recentemente. Ontem como hoje, "os filósofos se limitaram a interpretar o mundo diferentemente, cabe transformá-lo" (MARX, 1978, p. 53).

Atravessam a feira os clérigos Beaupère, D'Estivet, Manchon e Lefèvre. Saiu o parecer da faculdade de Paris, a fogueira consumirá a ré por ser cismática e herética em doze pontos (BRECHT, op. cit., p. 175).

Lefèvre receia que digam que os ingleses dominam em Rouen e em Paris. Gerson estaria favorável à ré, por ser voltado para o povo.

Manchon. "A criança do povo" é esperta como dez teólogos. Evita dizer que as vozes ordenaram vestir roupas masculinas, pois saber-se-ia que são vozes do diabo.

Lefèvre lamenta que não se possa provar que ela tem parte com o diabo, pois lady Bedford constatou que Joana é virgem. D'Estivet jocosamente acrescenta que o próprio duque de Bedford espiara o exame.

Inválido toca a conhecida Canção satírica contra Cauchon de Beauvais.

> *O Bispo Cauchon de Beauvais*
> *Tornou-se inglês agora, eu entendo*
> *Por entusiasmo*
> *E por cinco mil libras.* (Ibid., p. 176)

Subornos. Santos subornos!

Episódio 6. Nove de maio de 1431. Sala de armas do Castelo Real. *Jeanne* é ameaçada de tortura.

Bispo de Beauvais, todos os Juízes-adjuntos, o irmão Raoul e o escrivão, o Verdugo Dujardin, Joana e os Guardas.

Jean de Chation, professor da Faculdade de Teologia de Paris insiste em dizer querer a salvação da alma e do corpo de Joana. Ela pede que se leiam logo os autos de acusação, já que não reconhece nos protocolos nenhuma autoridade, apenas armação, nem os juízes que se apresentam em nome da Igreja (Ibid., p. 177).

Joana não apenas deslegitima o processo como as doutrinas "sagradas" em que eles estariam assentados. Desavenças teológicas à parte, a discussão empreendida pela recusa de

Joana é de natureza eminentemente política. Um poder dominante cria suas próprias regras e núcleos estruturadores do engodo. Não satisfeito, exige o consentimento de suas vítimas. Uma aprovação do inexplicável pelas vias racionais é determinada para o simulacro de legalidade preservar o mínimo de justificativa pública.

E as ameaças não cessam.

Chation. Assevera que por não reconhecer o artigo *Ecclesiam Sanctam Catholicam* é merecedora de ir à fogueira por decisão do tribunal.

A declaração tonitruante é redarguida por Joana com intrepidez. *Também não direi nada no fogo.*

> Chation. *Os demônios a tentaram por sua curiosidade de coisas que transcendem o entendimento humano. São mentiras as alegadas vozes e aparições, certificaram os eruditos e doutores de Paris. A exortamos a dominar sua vaidade e abandonar suas mentiras, pois ao não se submeter à Igreja, a sua alma arderá no fogo eterno e o seu corpo no fogo terreno.*
>
> Joana. *Acha que pode me intimidar com esses discursos e me cooptar?*

Massacre jurídico, não há defesa constituída, cabendo à ré enfrentar com destemor a avalanche de acusações catalogadas nos "crimes" descritos pela Corte religiosa, cuja criatividade para intimidar com monstros tenebrosos do invisível revela muito a respeito da infantilização a que são submetidos os mais humildes. Litanias, historietas desarrazoadas e uma parafernália de ferramentas de submissão são agenciadas para impedir a razão de florescer, ficando circunscrita ao tolo cercadinho impeditivo de caminhadas de aprendizagem.

> La Fontaine. *Aceite que foram as tais vozes apenas imaginação e disparate. Salve sua alma e o seu corpo.*
>
> Joana. *Submeti-me a Deus, o que mais é preciso?*

Joana desfaz as fronteiras hierárquicas, dispensa intermediários e admite ter relação direta com Deus. Atingidos no âmago de seu corpo burocrático, a partir daqui visto como obsoleto na relação entre crentes, a mediação parasitária é encurralada. A ação reflexa para "sair das cordas" é militar: abater a inimiga e propagar pelo reino sua ficha criminosa extensa para não pairarem dúvidas da "caridade" dos juízes definidores de sua incineração.

Num carrossel de arranjos de pantomima jurídica grotesca, La Fontaine insiste nas falácias e elucubrações pseudossofisticadas pela utilização autoritária do latim. Afirma La

Fontaine: *Distinguimos a Igreja triunfante,* ecclesia triumphans, *da Igreja militante,* ecclesia militans (Ibid., p. 178). *Na primeira estão Deus, os santos e todas as almas redimidas. Na segunda, a hierarquia católica e todos os cristãos. A Igreja, dirigida pelo Santo Deus, é infalível. Quer submeter-se?*

Joana. *Não lhe respondo mais nada.*

A "infalibilidade" papal e de seus graduados secretários ainda surte efeitos em mentes desprovidas de laicidade. Na Idade Média, certamente seu peso ainda era vigoroso. Mas Brecht escreve no início da Segunda Guerra Mundial (1939). Os atentados perpetrados contra a humanidade pela Igreja são conhecidos pelas pessoas esclarecidas. Todavia, Hitler avança com a "neutralidade" de Eugenio Pascelli (1876-1958), o Papa Pio XII (1939-1958).

> Bispo. *Pela última vez, Joana, quer se submeter à Igreja?*
>
> Joana. O *que é de fato a Igreja? Não me submeto aos senhores juízes aqui presentes.*

De cabo a rabo, Joana desconstrói a dissimulação do julgamento "isento" e "técnico", pretensamente assentado em leis coerentes e corretas. A *ampla defesa* não tem amparo, a *prisão preventiva,* alongada indefinidamente, tem por objetivo extrair a fórceps a "verdade" da alma de jovem.

> Bispo. *E ao papa?*
>
> Joana. *Leve-me diante dele e responderei.*
>
> Bispo. *E o Concílio da Basiléia?*
>
> Joana. *O que é isso?*
>
> Lefèvre. *É uma união e representação de toda a Igreja, incluindo ingleses e as pessoas de sua facção.*
>
> Joana. *A eles eu poderei me submeter.*

Do Papa, no topo da hierarquia, não se aproximam os miseráveis[99]. Nomeadamente aqueles vistos como conspiradores e não passíveis de perdão. A acusação não pode acolher o pleito em outras competências e departamentos. Ao circunscrever o processo em Rouen, os doutos senhores procuram mitigar a visibilidade do caso. Como jogar na fogueira a

[99] Exceto quando aparece um imprevisto Papa Francisco: progressista.

personagem vista por boa parte da multidão como companheira de interesses na luta pela libertação?

Duplo grau de Jurisdição é uma das formas produzidas pelo Direito para preservar o réu de julgamento açodado em primeira instância. Caso a instância superior (e última) seja a única onde ocorra decisão acicatada, as chances de injustiças prosperarem são muito grandes, já que não há reforma de sentença na referida situação. Joana d'Arc, exemplo histórico retratado na peça de Brecht, não teve, na Idade Média, este direito assegurado.

> Chation exclama. *Basiléia!*
>
> Lefèvre. *É um direito dela.*
>
> Chation. *Isso não vem ao caso.*[100]
>
> Bispo. *Quem aconselhou a moça nesse ínterim?*
>
> Massieu. *Ninguém.*
>
> Manchou. *Por que perguntam a ela?*

Instâncias múltiplas não são acessíveis à pobre camponesa. Quanto menos a ré tiver informações sobre o desenrolar do processo e seus desdobramentos, melhor para os que procuram quebrantá-la. Ao mesmo tempo, as desconfianças entre os acusadores de que Joana teria sido, de alguma forma, instruída, são sintomáticas de divisões internas no grupo hipoteticamente coeso. Ela sabe mais do que poderia uma pessoa presa; logo, estaria sendo

---

[100] No século XXI no Brasil, no julgamento da AP-470, vulgarmente conhecida como Mensalão, por parte do STF – Supremo Tribunal Federal, insuflado pela mídia oligopolizada dos meios de comunicação, também não houve o respeito a esse direito do duplo grau pelos réus que não tinham privilégio de foro, ou seja, não eram ministros ou parlamentares e, mesmo assim, não foram para a primeira instância. Procedimento diferente receberam os acoimados ligados ao PSDB, em caso semelhante, que tiveram seus processos transferidos para o primeiro degrau da Justiça. O ditado "Dois pesos e duas medidas" descreve bem essa situação assimétrica e partidarizada das estruturas repressivas do Estado. Entretanto, a ironia adicional cabe ao que se convencional chamar de 'República de Guantánamo' ou 'República do Paraná', na qual procuradores, policiais federais e o juiz titular, Sérgio Moro, teriam tentado produzir no primeiro grau efeito de última instância, inclusive procurando influenciar resultados de eleições nacionais em 2014. Muitos questionam a atuação do grupo, identificada com o epíteto de 'partidarizada', 'não isenta', permitindo vazamentos seletivos de depoimentos de processos em sigilo de justiça. Conta-se que o indigitado juiz teria por hábito repetir, *ipsis litteris*, quando não satisfeito com o rumo de delações premiadas que incriminariam personagens do PSDB: *"Isso não vem ao caso."* Chation sobrevive ou é a estrutura intrínseca desse aparato estatal abduzido por outros interesses? Reconheçamos, porém, a existência de juízes contrários a "medidas medievalescas" (prisões arbitrárias, desrespeito à Constituição, métodos que fazem chacota da lei, tortura de diversos naipes). Quem sabe, leitores de Brecht: "Subterfúgio dessa natureza, além de atentatório aos mais fundamentais direitos consagrados na Constituição, constituiria medida medievalesca que cobriria de vergonha qualquer sociedade civilizada", disse o Ministro Teori Zavascki.
INQUISIÇÃO no século XXI?
Disponível em: <http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=290395>. Acesso em: 28 abr. 2015.
Pode isso, produção?

instruída. Teoria conspiratória ou não, a ideia é deixar manifesta a supressão de oportunidades de Joana.

> Escrivão. *Posso protocolar a submissão como definitiva?*
>
> Bispo. *Não, espere.*
>
> Joana. *Não permite que anotem nada de favorável.*

A queixa é pertinente. A parcialidade, o partidarismo e a falta de isenção são claros e cristalinos. As invectivas dos prelados não comportam a aceitação de comportamentos diferentes da sujeição. É central que os "registros" também estejam sob exame, levando à posteridade os "cuidados" para sua formatação.

> Bispo. *Cale-se! Já que você, Joana, mantém-se inacessível às nossas exortações e continua negando a verdade, somos* (p. 179) *obrigados a submetê-la à tortura. Mostre à ré os instrumentos, Sr. Massieu.*
>
> Chation. *Veja, Joana, os servos estão prontos para conduzi-la à verdade por meio da violência, a fim de que você por esse caminho possa salvar a sua alma.*
>
> Joana desmaia.
>
> Joana. *Mesmo que quebrem meus ombros em pedaços e arranquem a minha alma de minha pobre carne, não direi outra coisa aos senhores. E se disser outra coisa, com certeza só direi depois de coagida com violência.*
>
> Bispo. *A dureza do coração e a maneira de suas respostas traz o receio de que a tortura não adiantará nada, e podemos prescindir de sua aplicação.*

Precisamente, neste ponto, repetimos observação que fizéramos sobre a não aplicação da tortura constar nos autos como "limpeza" narrativa da execução.

Joana reivindica o duplo grau de jurisdição. Não quer ser julgada apenas por uma instância sem possibilidade de recorrer a novo julgamento. Ademais, entende o jogo como terminado, não restando espaço para contestações que venham a gozar um mínimo de atenção. Não está disposta a repetir o trabalho de Sísifo.

Episódio 7. Domingo. Prisão *La tour dês Champs*.

Ao longe uma gaita toca "O Bispo Cauchon de Beauvais", mas Joana não entende as palavras.

Indaga aos guardas por que as pessoas estão tão alegres?

Guardas. *Por que é feriado* (Ibid., p. 180).

Episódio 8. Jeanne acha que o povo se esqueceu dela. Mas nas praças e nas tavernas o povo começa a entendê-la.

Legrain lê a carta de Joana aos ingleses antes de ela ter avançado sobre Orléans.

> *Jesus Maria! Ao rei da Inglaterra e ao duque de Bedford, que se denominam regentes do reino da França, e aos outros, Willian Pole, conde de Suffolk, John Talbot, Thomas Lord de Scales, que se denominam tenentes do referido duque de Bedford, peço-vos que devolvam ao rei no céu o seu direito e ao mesmo tempo as chaves de todas as cidades fortificadas que tomaram da França e as quais violaram. A Virgem veio em nome de Deus. Ela está disposta a restabelecer a paz se os senhores saírem da França e pagarem pelo tempo que estiveram aqui. E todos os senhores, arqueiros, guerreiros etc. que estão diante de nossa cidade, Orléans, por Deus, retornem ao vosso país. Se não o fizerem, podem então aguardar a Virgem, que em breve irá ao vosso encontro, causando-lhes danos muito grandes.* (Ibid., p. 181)

Ultimatos de Joana não deixam dúvidas de sua (do coletivo) intenção em expulsar os ingleses. Declaração de guerra, ela reivindica a devolução do território usurpado. Poderá agir pacificamente se cumprirem as consignações das advertências e pagarem pelo prazo em que exploraram os franceses.

Jovem Capelão segue a leitura:

> *Rei da Inglaterra, se eu apanhar o seu pessoal no solo da França, eu os expulsarei, queiram eles ou não. E se não quiserem, mandarei matá-los todos. Onde quer que os encontremos, nós os atacaremos e faremos tanto barulho, como nunca houve nos últimos mil anos.*
> *Escrito hoje, terça-feira da semana anterior à Páscoa...*
>
> Joana.

Não tergiversa e aconselha ser melhor para o inimigo recuar de pronto para não ter de pagar com a vida pelo desatino. Não blefa e encurta os prazos ao adotar a postura ativa contra os invasores. A casa alheia não pode ser impunemente tomada. Muito menos imaginar que não sofrerão represálias aqueles que assim procederam.

Reunindo dados, podemos verificar indicativos crescentes de hostilidade a que estão expostos os que pensaram que seria um passeio divertido tomar conta de terra alheia.

Soldado Inglês entra na taverna.

Camponês diz a ele que o duque de Bedford é um beberrão (descompostura), inventor de impostos (injusto) e devorador do povo (explorador). Sem ambiente, Soldado sai.

Episódio 9. Na Paróquia junto ao Cemitério de *Saint-Ouen.* Ameaçada com a fogueira e enfraquecida pelo sentimento de total abandono, Jeanne assina uma abjuração. É o dia 24 de maio de 1431.

Sinos. Alarido de uma multidão (Ibid., p. 182).

La Fontaine, ameaçando. *A fogueira está armada lá fora na praça.*

Maître Erard. *O estado físico dela não é dos melhores.*

Quer saber se a população está comovida ou indiferente ao processo. Seus partidários não conseguiram contatá-la. Não ouve mais as vozes, o que a deixa intranquila. Ela foi prevenida suficientemente.

La Fontaine afirma. *Desde as 3 horas da madrugada.*

Desânimo de Joana. Frustraram o contato de seus partidários e ela se crê desamparada. Nem o povo e nem as vozes a acodem. Isolada, enfraquecida e sentindo-se derrotada, ela não consegue concatenar direito suas ideias. Os representantes da Inquisição a atormentam para convencê-la a abdicar de suas posições. Abjurar de sua trajetória para continuar viva.

Massieu apresenta os documentos: a sentença se ela abjurar: a se ela não abjurar; e a abjuração.

Maître Erard. *Seu rei é um herético. Suas aparições são charlatanices. Tire suas roupas masculinas. As vozes a enganaram. Vieram ontem ou hoje?*

Joana. *Não* (Ibid., p. 183).

Nem anteontem.

Maître Erard. *A fogueira está lá. Assine o documento. Abjure e será libertada da prisão.*

Em nome de Deus, seus verdugos destroem a pessoa antes mesmo de sua morte. Alquebrá-la sem piedade. Oprimir sem tréguas para ela renunciar à própria vontade.

Joana ainda procura defender-se. *Não fiz nada de mal.*

Maître Erard. Se não, teremos o fogo (abre-se a porta e ouvem-se os sinos e alarido da multidão).

A chantagem para assinar o documento sob a ameaça de queimar alguém consciente é um requinte de crueldade, uma psicopatia "cristã" em nome da noção de que o "sofrimento purifica". Novamente nos defrontamos com esse embuste formulado por celerados portadores de "santos princípios".

Exangue, Joana diz que assinará se o Concílio da Basileia decidir que deve fazê-lo. Ela própria não tem mais forças para comandar seus movimentos. A pressão na masmorra a debilitou gravemente.

Joana tem negado esse pedido. Exigem que ela assine imediatamente. Ela não tem forças para se movimentar. Querem impor a ordem. Ela quer tempo. Precisa refletir. É advertida de que o verdugo já está com a tocha pronta (Ibid., p. 184).

Sabe-se que é característico de regimes de força evitar a reflexão. Pensando, as pessoas podem imaginar alternativas. Tendo contato com outros, conhecer ideias que a auxiliem. Mas as ditaduras suprimem do ambiente a sombra de uma cogitação. Os dominantes estão cientes de que as arestas devem estar aparadas. Os poros mínimos podem ser utilizados para entreter chances de alimentar liames, fomentar discussões e, com o tempo, frutificar rebeliões de grande envergadura. Daí acossar Joana para abolir seu tempo, eliminando no nascedouro o processo de dissensão.

Joana sente-se cada vez mais fraca. Aplicaram-lhes severos golpes. Seus passos estão confusos. Suas mãos hesitam. La Fontaine guia a pena para Joana, ela assina.

Joana. *Prefiro assinar a morrer queimada*[101].

Beaupère. *As suas vozes a seduziram, menina.*

Joana. *Sim, percebo muito bem que elas me enganaram.*

A solidão de Joana é total. Sente falta de solidariedade no momento em que esta seria seu oxigênio para continuar a peleja. Mas os inimigos, por ora, venceram.

Bispo manda dar roupas femininas à Joana. Triunfante, dobrou sua vítima a seu arbítrio.

---

[101] Galileu Galilei também abjura para evitar o suplício patrocinado pela Inquisição (BRECHT, 1991b, p. 153).

Bispo lê velozmente a sentença.

> *Após ter sido várias vezes admoestada pacientemente por nós, você, Joana, finalmente abjurou de própria voz os seus erros e publicamente se afastou deles. Por isso é novamente aceita na Igreja. Mas como desrespeitou gravemente a Igreja, será condenada à prisão perpétua, ao pão da dor e ao vinho das lágrimas, mas poderá contar sempre com nossa misericórdia. Esta é a decisão definitiva do Tribunal.*

"Misericórdia" padrão Inquisição.

Prisão perpétua. Joana caiu numa cilada. Embora tenha recebido exemplos ilimitados de brutalidade, ainda assim confiou naqueles que lhe prometeram em vão a liberdade.

Observador Inglês. *Goddam! The witch has to be burned at once!*[102]

Ajudante-de-Ordens. *Isso é traição ao rei. Deixaram a moça escapar.*

Bispo. *É mentira. Ela abjurou* (Ibid., p. 185).

Nem todas as humilhações bastam para o Observador Inglês. Ele está imbuído do desejo de vingança total. Aplicar o castigo exemplar em praça pública para demover os compatriotas dela de seguirem seu exemplo de revolta.

Joana é levada de volta à prisão. E se dá conta de que fora enganada.

Guarda assedia Joana. *Como você fica engraçadinha com este belo vestido.*

Desprotegida e a mercê das rapinas humanas.

Episódio 10. A multidão aguarda e fica sabendo da retratação de *Jeanne* (Ibid., p. 186).

Entre descrentes em Joana e aqueles que, como a Peixeira, se perguntam o que fizeram para Joana abjurar.

Guerra psicológica de propaganda. Fazer prevalecer a versão dos fatos é tão ou mais imperioso do que os próprios fatos. Qual foi a causa do ato de Joana? A covardia sofrida ou a brutalidade padecida?

---

[102] [*Maldita! A bruxa deve ser queimada imediatamente!*] (tradução nossa)

Neste agitar de variantes, as forças em luta se alvoroçam para estabelecer e sedimentar a narrativa.

Episódio 11. Na Taberna "Pescaria de Pedro", as opiniões divergem.

Sr. Elegante reconhece que os ingleses maltrataram a população, mas são os representantes da ordem. Portanto se aceitam os mantenedores do *status quo*, convenientes a quem pretende permanecer Elegante. É um reacionário por convicção e interesse pessoal.

Blanche, a Moça Leviana, reclama que o Sr. Elegante fala em ordem, mas não paga seu aluguel[103].

Discurso de classe do Sr. Elegante desqualificando a camponesa como limitada e ignorante das relações internacionais entre França e Inglaterra. Apesar da falta de consentimento dela, ele tenta exercer o *discurso competente*:

> *(...) um discurso no qual os interlocutores já foram previamente reconhecidos como tendo o direito de falar e ouvir, no qual os lugares e as circunstâncias já foram predeterminados para que seja permitido falar e ouvir e, enfim, no qual o conteúdo e a forma já foram autorizados segundo os cânones da esfera de sua própria competência.* (CHAUI, p. 7, 1989)

Faz pose de endinheirado, mas não tem dinheiro; de especialista em política internacional, mas apenas adere ao projeto de dominação inglês, que destrata os camponeses da mesma forma que ele; de sujeito de alta classe, mas é só mais um aproveitador: não paga o aluguel e nem os favores sexuais à Moça Leviana.

Legrain conta da insurgência de carregadores da corveta Glorious, que se recusaram a descarregar máquinas de guerras inglesas, e o duque de Bedford ordenou a repressão, mas os portuários reagiram (Ibid., p. 188).

Em momentos críticos, as personagens delatam-se. E é imprescindível, ao examinarmos problemas histórico-sociais, tornar flagrantes o emprego de expressões preconceituosas.

Sr. Elegante alista-se no rol dos "esnobes". Queixa-se de que seus iguais são alvo de troça pelos populares, o que o impediria de circular com um jabô[104] na rua. Diante da

[103] Durante as manifestações de direita política em 2015 no Brasil, particularmente na av. Paulista em São Paulo, coração do mercado financeiro, cartazes e cânticos fascistas foram entoados exigindo intervenção militar, pena de morte e outras palavras de ordem históricas desse movimento. Faixas contra a corrupção e um cartazete nas mãos de um dos integrantes chamou nossa atenção, pois dizia: "Sonegar não é corrupção. Não é crime.". É o Sr. Elegante do século XXI, com conta fantasma no HSBC da Suíça, propinas na Zelotes e inumeráveis truques e golpes no imposto de renda. "Anauê!"

insistência da cobrança do aluguel pela Moça Leviana, o Sr. Elegante assume de vez sua posição política.

> *Contra essa gentalha, incluindo a Virgem de vocês, só há uma solução: exterminar, queimar, esfaquear, enforcar, aniquilar, eliminar.*

Toma um tapa na cara da Moça Leviana.

Episódio 12. Pancadarias em Rouen. Bispo de Beauvais recebe um comunicado consternador (Ibid., p. 189).

> Bispo. *Esses ingleses idiotas não perceberam o serviço que lhes prestei.*
>
> Massieu. *Em função de sua habilidade, eles têm agora um adversário a menos, e a Igreja não tem nenhum mártir a mais.*

Bem remunerados pela subserviência aos ingleses, os clérigos franceses vangloriam-se de suas conquistas e criticam a falta de reconhecimento dos "sócios" na empreitada. Não se deram conta de que apenas postergaram por um período a expulsão dos ingleses, como não percebem também que não são sócios, mas apenas agentes do poderio estrangeiro a quem dócil e financeiramente servem.

Irmão Raoul avisa o Bispo dos distúrbios do povo amotinado no porto se atracando com ingleses. Para o Bispo, as *brigas de ruas são problemas dos ingleses. Que fortaleçam seus portos.* Não obstante a negativa, o Irmão Raoul prossegue e adverte que o *duque de Bedford diz que é culpa nossa, do processo. Ele está doente.* O Bispo não se preocupa, afinal, o duque *tem médicos suficientes.*

Irmão Raoul insiste. *Os ingleses comunicaram que ela voltou a usar roupas masculinas.*

Massieu. *Deve ser porque ela ouvira falar dos distúrbios.*

Bispo fica horrorizado. Surpreso, esqueceu-se das lições da vida e das reviravoltas. A pasmaceira do "fim da História" já acometera o Bispo. Antes da hora, festejara a paz perpétua. De todo modo, como Pilatos, lava as mãos, que ficam mais sujas do que antes (Ibid., p. 190).

Episódio 13. Na prisão *La tour des Champs*, *Jeanne* ouviu a voz do povo e prossegue a sua luta.

---

[104] Vestimenta; ornamento plissado da indumentária masculina, geralmente de musselina ou renda, usado, até o início do século XIX, como espécie de gravata sobre a parte abotoada da camisa.

Joana é advertida pelo Bispo por reutilizar roupas masculinas.

> Bispo. *Você ouviu as vozes novamente?*
>
> Joana. *Sim. E elas disseram que cometi uma grande traição contra a minha causa.*
>
> Bispo. *Mas você abjurou diante de todo o povo.*
>
> Joana. *Sim, porque realmente não entendi o que significava uma abjuração diante de todo o povo. Abjurei apenas por medo do fogo. Mas não temia o fogo no campo de batalha, pois lá não estava sozinha, meus companheiros estavam a minha volta. Só que agora duvidei do povo achando que se eu morresse, eles não notariam e continuariam bebendo o seu vinho. Mas eles sempre souberam tudo sobre mim, não foi em vão.*

Joana, vitaminada pela revolta popular, avisa ao Bispo que o povo, os vinheiros e os barqueiros, irão se reunir e os senhores não mais existirão. Não haverá necessidades de parasitas sociais e seus custos insuportáveis.

Bispo. *Joana, você é reincidente. A Igreja não pode continuar a defendê-la. Farewell, farewell.* (despedida em inglês, típica da subserviência ao dominador inglês).

Episódio 14. 30 de maio de 1431, Jeanne é entregue ao verdugo (Ibid., p. 191).

Massieu indaga Joana se ela tem medo da morte. Ela responde que sim, muito. Massieu recomenda que ela se arrependa. Joana não aceita.

> Massieu. *As vozes não disseram que você seria libertada da prisão para sempre?*
>
> Joana. *E não serei libertada para sempre desta prisão?*
>
> Massieu. *Mas, Joana, elas não anunciaram a sua libertação?*
>
> Joana. *Não serei libertada do medo da morte? Não serei libertada do medo dos poderosos?*
>
> Bispo. *Tem mais alguma coisa a dizer?*
>
> Joana. *Sim. Ainda que acendam agora o fogo e a madeira queime, e o verdugo não a deixe apagar, ainda assim não direi nada diferente do que sempre disse.*
>
> Bispo. *Levem-na para a fogueira.*
>
> Massieu. *Senhor, isso contraria as regras. O senhor mesmo deve fundamentar a ordem à viva voz.*
>
> Bispo. *Levem-na embora!* (Ibid., p. 192).

Incrédulo, Massieu não aceita o fato de Joana deixar de temer a morte. Por outro lado, o Bispo fica furioso, pois seu controle da situação chegou ao fim.

Episódio 15. Praça do Mercado de Rouen, na presença de uma multidão, a Virgem é queimada.

O estigma publicitário anglo-francês fez sucesso na cabeça da Freira ("temente a Deus" e suposta seguidora do princípio "amai-vos uns aos outros") de meia-idade, que comemora a fogueira na qual a "bruxa" será queimada.

A Peixeira, por sua vez, nota a alegria do duque de Bedford, que não gastou em vão doze mil libras pela Virgem.

Voz do Bispo:

> *Nós, bispo de Beauvais, declaramos que você, Joana, é reincidente e herética e por esta razão esta expulsa da Igreja, mas estamos ao mesmo tempo orando, para que a sentença celestial contra você seja atenuada depois de sua morte e da destruição imediata de seu corpo que veremos imediatamente a seguir.* (Ibid., p. 193)

Joana é queimada. Soldados entediados cumprem seu "papel"[105], e a multidão divide-se novamente.

Episódio 16. Cinco anos depois começa a libertação e a unificação da França com o levante popular em Paris.

No vilarejo em Touraine, Jacques Legrain conta ao avô Breuil como os ingleses (Ibid., p. 194) estão sendo escorraçados da França por artesãos dos subúrbios, os comerciantes de tecidos, os curtidores e os feirantes dos mercados.

---

[105] Papel de agentes da ordem estabelecida. Em 29 de abril de 2015, no Paraná, região Sul do Brasil, a polícia do Estado governada por Beto Richa, do PSDB, reprimiu brutalmente manifestação de professores contrária a leis do Executivo no sentido de suprimir direitos trabalhistas e sociais. A grande imprensa amenizou o fato, muitas vezes atribuindo aos professores a responsabilidade pelo "confronto", quando na realidade ocorreu um massacre dada a desproporcionalidade do aparato repressivo da Polícia Militar e os civis desarmados. A coordenadora de imprensa da Polícia Militar, Márcia Santos, negou tratar-se de "massacre", pois se utilizassem balas de verdade, e não as de borracha, aí, sim: "desproporcional seria usar armas letais".
EDUCADORES massacrados no Paraná. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2015/04/150430_policia_professores_parana_rs>. Acesso em: 02 mai. 2015.
Muitos dos que ouviram/leram a declaração da porta-voz da PM a tomaram como ameaça.

Legrain diz ao avô que as vozes que guiavam Joana eram as "nossas, as do povo".

> *Bem, foi assim: primeiro ela se antecipou ao povo, foi de encontro ao inimigo e foi presa. Enquanto estava em sua torre em Rouen, não ouviu nada mais de nós e ficou fraca como você e eu. Chegou até a abjurar. Mas quando abjurou, as pessoas mais simples de Rouen irritaram-se tanto com ela que atacaram os ingleses no porto e lhes arrebentaram a cabeça. Ela ficou sabendo disso, e ninguém sabe como, recuperou a sua valentia. Reconheceu que o Tribunal não é um campo de batalha pior que as trincheiras próximas a Orléans. E assim fez de sua maior derrota a nossa maior vitória. Quando a sua boca emudeceu, a sua voz foi ouvida.* (Ibid., p. 195-196)

Antecipando-se, o voluntarismo de Joana a isolou do povo. Apenas a união das forças populares pode criar movimentos de envergadura para efetuarem mudanças concretas na sociedade. As ações do povo nos portos revigoraram Joana, que se alinhou ao fuso histórico, e puderam, em sinergia, se alimentar reciprocamente. As "vozes" de Joana são as vozes do povo.

Moças cantam[106]:

> *Ah, ela enfrentou o Tribunal durante três luas*
> *E toda a França esperou até maio*
> *E não ouviu as vozes que eram suas.*
> *Somente na quarta trouxeram-na para o pátio.*
> *Quando os verdugos jogaram-na na fogueira*
> *As tochas zuniram e os ventos do mar soaram*
> *A filha da França gritou: lutem, franceses*
> *Pelas terras da França, vocês que a cultivam!* (Ibid., p. 196)

[106] Versos de Christine de Pisan (EWEN, 1991, p. 444).

5. Considerações finais

Na obra de Brecht, podemos perceber o alcance atualíssimo de suas preocupações com a justiça econômica e social, a ética política, toda sua revolta contra a injustiça, mais precisamente porque vivemos num período em que muitos dos problemas analisados em seus trabalhos permanecem sem solução.

Como todos os que cultivam a inteligência e a esperança em outros modos de existência social, Brecht é ferramenta de trabalho indispensável cá nos Trópicos para nos ajudar a tecer dia-a-dia os liames da arte com a sociedade, da economia com a sociedade.

Entendemos que as contribuições de Brecht são úteis para subsidiar nossa compreensão do presente contexto histórico.

Ronald Gray (1979, p. 201) questiona "se os métodos tão particulares (sobretudo o teatro épico e o distanciamento) são mais ou menos efetivos, convincentes e estimulantes de fato a induzir a uma revolução que os métodos que outros dramaturgos empregam".

Aduz que o distintivo do teatro de Brecht é a pretensão de criar um efeito concreto em uma audiência determinada (Ibidem, p. 203).

Teríamos de realizar estudo acurado de recepção se quisermos enveredar pelo atalho para responder à indagação. Tentemos ponderar que intervenções estético-políticas são realizadas mediante condições determinadas historicamente. Não é um modelo estático.

Por exemplo, em *Os fuzis da Senhora Carrar* (BRECHT, 1991d), de 1937, Brecht optou pela forma dramática de encenação. Muitos criticaram. Não haveria necessidade de operar esse "retrocesso". Circunstâncias específicas o fizeram proceder daquela forma. Certo ou não? Depende do que se pretende e como se entende o "calor da hora".

Arcaísmo é o termo que designa essa prática corretiva do passado, não em nome da crítica, mas de veleidades de "consertar" o acontecido. É muito confortável ser "profeta do passado" e definir *a posteriori* a melhor decisão a ser adotada fora da peleja histórica, quando o embate se processa e os atores sociais dispõem de recursos específicos à mão, e não o arsenal atribuído pelas *boutades* esgrimidas na segurança de gabinetes.

Como é obtida consciência política? Com esclarecimentos ou por encanto?

A obra de Brecht procura demonstrar a necessidade de transformação e a nossa capacidade de interferência. Sem ilusões quanto a mágicas, prestidigitação ou soluções mirabolantes, dependentes de estalar de dedos.

Ao contrário, a modificação do mundo em outras coordenadas, sem pobreza e exploração, é árduo trabalho da luta de classes em termos mundiais. E isso não significa a supressão da individualidade, mas rejeitar individualismos consumistas e os da mesma flora.

Não podemos aceitar / carregar a herança stalinista porque os detratores do socialismo produzem testamentos atribuindo a nós a tarefa de sujeitar a canga histórica de deformações tidas por experiências "socialistas".

A propaganda para desmoralizar a luta dos trabalhadores por dignidade não tem freios nem pruridos, disseminando armadilhas em todos os setores. "Fim da História", "desregulação total" e *slogans* recíprocos enlamearam a bibliografia com a pretensa redenção oferecida pelo neoliberalismo e seu receituário.

Brecht tem mais a dizer aos pobres dos países pobres e em desenvolvimento?

Provavelmente sim. As pessoas pensam conforme vivem. As demandas de quem é pobre/miserável na periferia do capitalismo são muito mais sintonizadas com as ideias de Brecht do que os habitantes dos países centrais? Não podemos dizer apenas sim para a primeira e, com a convicção do senso comum, emitir um sonoro não.

Mormente depois da crise econômico-financeira iniciada em 2008 e que se prolonga até nossos dias.

O empobrecimento de largas parcelas da população no continente europeu, sobretudo na Espanha, Grécia, Portugal, Inglaterra etc., que caíram mais uma vez na esparrela das ilusões da direita fascista, e assistem ao desmantelamento do Estado de Bem Estar Social numa velocidade aterradora, talvez deixem os mais afoitos que responderam afirmativamente sobre o potencial desinteresse pelas obras de Brecht e de outros autores afinados com a crítica da realidade e seriamente dispostos a interferir para a regressão cessar e não se consolidar.

Outra crítica, comum e corrente, seria a de que Brecht raramente oferece uma imagem clara da vida no mundo em que os expropriadores tenham sido expropriados (GRAY, 1979, p. 205). É a mesma posição de Martin Esslin, posta de maneira mais "enfática" (anticomunista):

> *É por isso que, nos termos do próprio Brecht, não importa o que suas convicções políticas tenham sido* fora *de sua obra. A verdade só pode ser contida dentro da ação concreta das próprias peças. E estas* nunca *dão provas concretas de exequibilidade, ou sequer da natureza, do estado utópico ao qual ele aspirava. Elas são totalmente negativas: ataques à ordem vigente.*
> *E, nisso, é claro, Brecht é um marxista autêntico. Pois nem Marx nem Engels jamais apresentaram um retrato concreto da ordem mundial que queriam criar. Também eles foram, essencialmente, críticos. Criticaram o sistema social de sua época em termos brilhantes (...) analisaram os defeitos do capitalismo do século XXI (...) e provaram a si mesmos que ele estava destinado a acabar em catástrofe. (...) Também Brecht (...) porém sem nada de concreto a oferecer quando chega o momento de mostrar como funcionaria um sistema melhor* (ESSLIN, 1979, p. 270)

A sociedade utópica, o horizonte de uma sociedade justa, deve ser repensada em função dos resgates da ideia na sua face real. Aponta-se a possibilidade. Como viabilizá-la é outro problema. Engessar o devir é uma forma de mistificar a direção, isto é, amputar o futuro, aprisionando-o numa concepção estabelecida *a priori*, é o diapasão do *bordel historicista*, mencionado por Benjamin.

Não se pode aprisionar o futuro a partir de diretrizes do passado. A construção do futuro é realizada como o caminhante, que faz seu caminho ao andar. Não significa falta de planejamento ou de prudência. Mas, sim, evitar uma paralisia histórica que não respeitaria e não comportaria as necessidades das novas gerações e de suas escolhas.

A exigência de um futuro apreensível e diagnosticável, embalsamado e bolorento *a priori* não passa de um sonho totalitário de controle sobre fatores, hoje, imponderáveis. Gastarem-se energias incomensuráveis sem trazermos dados palpáveis não é apenas temerário, é ser ingênuo.

Mudanças acentuadas de padrão tecnológico podem tornar obsoleto o petróleo no futuro? Provavelmente. Em função disso, devemos seguir as recomendações de grupos políticos "nacionais" cuja pátria tem endereço no exterior e abdicar das imensas reservas de Pré-sal?

A certeza é a de que, tanto hoje como amanhã, o que importa é como serão divididas as riquezas: concentradas ou distribuídas? Mais ou menos justiça social?

As encenações daqui a cem anos serão muito diferentes das que existem agora? Os teatros serão extintos ou continuarão sob outras formas?

Podemos cogitar respostas múltiplas. E corremos o risco de termos chegado a resultado insatisfatório e muito distante do que de fato ocorrerá.

Repetindo: isso não nos dispensa de planejarmos, mas também não nos obriga a continuar a amordaçar as falas pronunciadas no passado, muito menos as de hoje e de amanhã.

A análise tem perspectiva dialética e, como tal, entende que os enfrentamentos sociais têm base na realidade, não sendo a luta de classes "fruto da mente de esquerdopatas", como pretende o senso comum parido pela mídia ou o rico de Rousseau: deixemos *assegurar a cada um a posse daquilo que lhe pertence* (ROUSSEAU, 1978, p. 269).

As determinações históricas produzem condicionalidades a ser avaliadas com critério para que empecilhos e condições circunstanciais não se prolonguem desnecessariamente com a carapaça de "imutáveis" por serem "naturais".

Em nosso trabalho procuramos examinar a representação da sociedade e das relações sociais; verificar as tensões e paradoxos a que estão sujeitas as personagens nas respectivas peças; bem como observar as falas *vis-à-vis* com as ações cênicas desempenhadas, as incongruências ou coesões exibidas ou dissimuladas.

Observamos como as crises econômicas reverberam na vida dessas mulheres trabalhadoras, de seus familiares e iguais. Companheira de operário (Pelagea Wlassowa), lúmpem (Chen Te), criada (Grusche Vachnadze), camponesa (Joana d'Arc): todas fazendo das tripas coração para sobreviver com os seus num mundo hostil aos pobres e miseráveis. Buscando resistir com mínimos recursos a grandes privações.

A Mãe nos demonstra didaticamente a maneira pela qual a revolta e a desalienação ocorrem numa senhora cujo intento inicial era apenas resguardar seu filho dos perigos da militância frente a um regime autoritário, mas que testemunha pessoalmente a desintegração das imagens idealizadas difundidas pelo regime para as classes populares.

Em *A alma boa de Setsuan*, acompanhamos a adaptação às necessidades de Chen Te e as contradições entre seus impulsos para praticar a bondade no capitalismo, no qual iniciativa desse gênero é objeto de depredação voraz por todo tipo de oportunistas, ensinando-lhe a blindar-se ao assumir atos de seu antípoda pela conveniência de não ser trucidada.

No *Círculo de giz caucasiano*, compreendemos o desprendimento, a determinação e a inteligência de Grusche Vachnadze para produzir respostas aos desafios insólitos decorrentes de sua tentação pela bondade e como a justiça burguesa, por breve período da idílica "idade de ouro" e como efeito de distanciamento reflexivo, é posta no banco dos réus.

Ao enfocarmos *Joana d'Arc em Rouen, 1431,* ressaltamos a questão do vilipêndio da soberania, ou seja, o entreguismo empedernido e opressivo da elite francesa do século XV e as divisões no seio das classes populares. Não por acaso, na mesma França repete-se com o regime de Vichy, como farsa reiterada (teoria da repetição histórica de Marx), a capitulação diante dos nazistas.

> *O Grande Método requer que também discutamos como certas coisas podem ser trazidas à efemeridade, podem ser levadas a desaparecer. (...) é melhor apreender o vir a ser como uma mistura do velho e do novo, e a dialética como o entendimento de como este novo pode emergir do velho (...)*
> *O Grande Método é uma doutrina prática de alianças e de dissolução de alianças, da exploração das mudanças e da dependência da mudança, da provocação de mudança e mudança dos provocadores, a separação e a emergência de unidades, a não-autossuficiência de oposições sem as suas respectivas, a unificação de oposições mutuamente exclusivas. O Grande Método torna possível reconhecer os processos nas coisas e utilizá-los. Ele nos ensina a fazer perguntas que tornam possível a ação.* (BRECHT, apud JAMESON 2013, p. 162-163)

O absolutismo de mercado, antecipado por Jeremy Bentham e seu *panóptico,* há 200 anos, é pregado pela ideologia da "globalização", ou seja, a atual fase de expansão colonial do capitalismo, alicerçada na revolução tecnológica que reduziu distâncias (no limite, à instantaneidade) e acelerada pelo intenso fluxo de capitais, mercadorias, informações etc. Intensificam-se a concorrência entre os grandes conglomerados, bem como o desemprego e as desigualdades entre as nações centrais (protecionistas e violentas) e as periféricas. No mercado de derivativos está expressa uma de suas faces especulativas.

Por sua vez, muitos Estados convertem-se em agentes do mercado dada a "inevitabilidade" do fenômeno de caráter "global". Os países submissos escancaram seus mercados internos, fragilizando sua tênue soberania e acentuando ainda mais sua

dependência. Em última instância, é a eliminação dos direitos civis o alvo dessa onda reacionária.

Em termos sociais, a hiperconcentração de renda é elevada a patamares incessantemente imorais, estremecendo os mecanismos de defesa do trabalhador, que vê suas condições de trabalho precarizadas e inseguras ao extremo. Salários exíguos e uma deficiente proteção social são os "responsáveis" pelos *déficits* fiscais... Em contrapartida, os trustes veem seus lucros ser mensurados em *anos-luz*, medida econômica para não precisar decifrar a interminável carreira de zeros que se segue aos polpudos algarismos de seus balanços.

A subserviência de *PhDs em entreguismo* sempre dispostos, em sua compulsão, a farejar oportunidades de desfazer-se do patrimônio do povo a preços aquém até mesmo da bacia das almas — como Brecht bem mostrou no processo de Joana d'Arc em Rouen os serviços de renúncia à soberania francesa eram realizados para seus agentes receberem retribuições animadoras —, é componente básico histórico do processo colonial a que o hábito impregnado desses especialistas em se desfazerem do que é alheio perdura em nossos tristes trópicos.

São práticas de apátridas sequiosos de prerrogativas e obséquios remuneratórios de autêntica subtração, por meios torpes, de patrimônios nacionais que poderiam garantir dignidade a milhões de encarcerados na miséria, não porque as *Moiras* assim teceram, mas em virtude de negociatas e acumpliciamentos exercidos por punhos de renda, em muitas partes intocáveis por estarem cumprindo ordens de quem controla o mundo, o capital financeiro. Sucedâneo dos *Olimpos* com as prerrogativas de suas constelações.

Em *A Mãe*, Brecht denuncia a concentração de renda que propicia a vida faustosa de industriais a custa da precariedade da vida dos trabalhadores[107]. Devemos acrescentar que o poder político, em geral, encontra-se a mercê desses interesses antipopulares. Quer dizer, além de a economia condicionar a política, esta, que seria a possibilidade de interferência nos graves problemas estruturais dos países, passa a ser inócua, esterilizando seu ventre de mudanças.

[107] "Trabalho avulso", "zero hora", "terceirização" e seus sucedâneos são encomendados pelas grandes empresas a parlamentares condescendentes com o fito de minimizar custos com a supressão de leis trabalhistas protetivas e, por conseguinte, maximizar lucros além das expectativas de acionistas.

Com a queda do Muro de Berlim, os Estados Unidos se viram na situação de poder exercer sua hegemonia sem contestações pela derrota da então rival, a União Soviética, e seus aliados.

Com a agravante de que o atual controle por parte do *Tio Sam* não ter encontrado rival, por um tempo, para restringir-lhe a sanha destrutiva, com seu enorme potencial de desagregação determinada pela primazia do dinheiro. Recentemente, o anteparo parece ficar por conta da China, cuja troça é igualmente, como o Grande Irmão do Norte, não se preocupar com direitos trabalhistas e a manutenção de "antiquários" reclamados por sindicalistas "datados".

Em que pesem as promessas de *bem-estar* e *progresso duradouros* na pátria do capital (cujo afluxo externo exuberante de riqueza financia a *segura* prosperidade e a correspondente miséria dos países que apresentam fuga de capitais), encontramos dificuldades de enxergar que o figurino arquitetado para durar mil anos (parentesco de projetos com Hitler?!) possa continuar escorchando a infame condição dos assalariados, e sua contradição insanável, escravos[108] ou em regime de semiescravidão espalhados pelo subdesenvolvimento reinante na periferia (*démodé?*).

Devemos reconhecer que as câmaras de gás são fósseis há pouco utilizados. Sua versão *pós-moderna* coincide com a inauguração de batalhões de extermínio *hi-tech* que, ao acessar o programa de *game* letal, *deletam* os "inservíveis"[109] para a competição no mundo globalizado. Dando claras coordenadas da reedição do darwinismo social em sua face mais cruel e abusiva, a teoria neoliberal, posta em prática em muitos quadrantes, persegue o escopo de, a exemplo da bomba de nêutrons, preservar os prédios e suas formas. Quanto aos humanos...

A história se modifica, é múltipla e não eterna. Tal como questiona Brecht ao longo da construção de sua obra. Daí acreditarmos que a obra dele está na ordem do dia; por isso a importância de voltarmos nossa atenção para sua construção teórico-prática no campo das artes e sua repercussão na esfera social; e percebermos seus desdobramentos nos dias atuais.

---

[108] A naturalização da escravidão incrusta nas vísceras de cada indivíduo as marcas da servidão, que passa a ser "aceita de bom grado"; pela educação, pela domesticação a que são submetidos, os escravos não precisam mais do castigo físico do chicote para obedecer, pois é o chicote psicológico que, pela introjeção, os açoita.

[109] "Inempregáveis", segundo a definição do sociólogo Fernando Henrique Cardoso.

Aparentemente realizamos um "salto" entre "globalização" e Brecht, mas este itinerário só é possível devido à sua contemporaneidade.

Muitos foram aqueles que quiseram enterrar Brecht e suas ideias, vivo ou morto. Mas Brecht, tantas vezes inumado, resiste. Embora haja *pensadores* que se exibem como *pós-modernos*, *pós-dramáticos* e modismos semelhantes e que gostam de usar uma pá de cal para reafirmar o suposto êxito de seus sepultamentos. Como Brecht e o espírito de suas ideias insistem em reaparecer, aqueles senhores decretam novamente sua morte, reexecutam sua exumação, "verificam" que está "morto" e reafirmam pela undécima vez a morte do poeta alemão; repetem *ad nauseaum* a função de coveiros de maneiras de pensar das quais discordam, querendo descartar a temeridade representada pelas ideias alheias. São os ideólogos da ordem existente[110]. Criam claustrofobias políticas. Querem excluir quaisquer discursos que questionem a existência da miséria, dos poderes constituídos e dos mecanismos utilizados para a manutenção do *status quo*. A este respeito, Warren Montag aponta a condição de legista do pensamento contemporâneo de Baudrillard, arauto tedioso da morte do marxismo e da psicanálise. Indagando dos objetivos desses pregadores, ele passa a citar Baudrillard e sua *confissão* em *A sombra das maiorias silenciosas*:

> *'(...) o retraimento das massas para sua esfera doméstica, seu refúgio da história, da política e do universal e sua absorção numa estúpida existência rotineira de consumo'* constituem, precisamente, um *retorno* das massas ao estado que lhes é próprio, um estado que é seu fim (*telos*) e sua essência (*ousia*). Em repouso, elas abandonaram seu estado anteriormente alienado de simulacro, para converter-se no *'único referencial que ainda funciona... o da maioria silenciosa'*. Baudrillard celebra um mundo silencioso, um mundo que se livrou de qualquer indício de conflito ou contradição. E já que nenhum conflito perturba a homogeneidade desse mundo, falar em revolta é condenar as massas, tal como realmente são, em nome de algum ideal ultrapassado. (...) *'a massa é muda como os bichos, e seu silêncio é igual ao silêncio dos bichos... não tem verdade nem razão. São-lhe atribuídos todos os comentários arbitrários. Ela é desprovida de consciência e de inconsciente'*. (...) *'...a verdadeira ingenuidade é a dos socialistas e humanistas de todos os matizes, que querem que toda a riqueza seja redistribuída'*. (...) *É o* uso equivocado da riqueza *que salva a sociedade.* (MONTAG, 1993, p. 131-132; BAUDRILLARD, 1985)

Brecht continua como referência porque, por um lado, procura desvendar os processos de dominação que vão se enraizando sorrateiramente em todo o tecido social, se entranhando e tomando um aspecto tão reiterado no cotidiano que dificilmente sonharíamos em conviver sem eles, dada sua "humanização" e "naturalização" historicamente calcadas por meio da

---

[110] *Sepultar a ideia de esperança* é aplainar o caminho para a manutenção e criação de novas atrocidades que o capitalismo sem concorrência política e econômica pode e deseja implementar.

educação, da religião etc. Com isso, seu trabalho quer exatamente desmascarar a ideologia; esta não pode falar tudo, ela precisa para se manter constantemente de lacunas, criar hiatos. Não é uma mitômana, mas ao silenciar, oculta o real, procurando impregnar-se subrepticiamente nas mentes e corações humanos. Por outro lado, Brecht trabalha a questão da mutabilidade histórica no teatro como resposta aos que desejam mostrar os acontecimentos e nos convencer da cristalização eterna de seus contornos.

Tempo, mudança, contradições.

> *(...) para Brecht a dialética — o Grosse Methode [Grande Método]— se define e constitui na procura e na descoberta de contradições. Talvez possamos mesmo dizer: pela construção de contradições — visto que é um processo de reordenação necessário para se entender o método dialético de Brecht: na qualidade de reestruturação de justaposições, dissonâncias,* Trennungen *[separação], distância de todas as espécies, em termos de contradição enquanto tal.* (JAMESON, 2013, p. 116)

Nossa capacidade de previsão relaciona-se diretamente aos acertos em retrospectos, revisões e numa arqueologia, cujos instrumentos se aperfeiçoam, por ironia, na medida em que nos aproximamos do ponto exato. Desse modo, o êxito da empreitada investigativa reside em não nos perdermos nas tantas ciladas, muitas tentadoras, mas, sim, procurarmos, num mundo conceitualmente movediço como o atual, os pontos do terreno onde possamos amparar nossos pés, mesmo sendo por um átimo.

A "globalização" ainda está em curso, aliás, desde o momento em que as caravelas singraram os mares no século XVI buscando atender o âmago da característica do capitalismo, a necessidade de novos mercados para expandir-se.

A febre *pós-pós* dá sinais de arrefecimento e até mesmo de fastio. Tivemos fumaças e vazios variados, com ou sem teologia apofática da cena; as teorias se multiplicaram de forma temerária, às vezes com o propósito deliberado de semear confusão.

Teorizar sobre a contemporaneidade é sempre um desafio. Mas podemos resgatar os conceitos de mudança e esperança em contraposição à noção de imutabilidade, emblemática na presente ideologia representativa de interesses do grande capital. Como Brecht vê realidade como transformação, não como resignação e assentimento, vemos uma série de paralelos (explicitados em todo o percurso de nosso trabalho), daí a farsa histórica de nosso tempo: reproduzir o totalitarismo, só que em ambiente supostamente "democrático", com chancelas

jurídicas "legais". No contexto neototalitário[111], as instituições liberal-democráticas assumem, ao lado do dinheiro, um caráter virtual, dada sua inoperância para deter os ímpetos uniformizadores e reducionistas do mercado.

Pesquisar e tentar estabelecer algum norte num mundo irracional, ou melhor, com a "única" racionalidade aceitável, a do deus Mercado, é lutar contra forças que se imaginam vitoriosas do "último" combate, selado pelo suposto "fim da história", ou seja, o triunfo definitivo da barbárie do "livre-mercado" e da "democracia burguesa". Convenhamos: querer encerrar a aventura humana na Terra de maneira tão melancólica é sinal mais do que revelador da proeminência dos princípios da *razão instrumental* e da *quantidade* como únicos parâmetros plausíveis.

Em nosso tempo, o campo público atrofiou-se e há alargamento sem precedentes do campo privado; observa-se, em decorrência, o recrudescimento das desigualdades sociais, econômicas etc. Embora a miséria tenha se acentuado, paradoxalmente, a insensibilidade social caminhou no mesmo diapasão, ou a razão inversa também é válida: dada a insensibilidade social, maior a miséria.

Sintoma dessa apatia em relação à sorte dos mais vulneráveis é a emergência no Brasil de uma direita política radical, "que saiu do armário", escancarando tentativas golpistas de deposição de governantes legitimamente eleitos. Virulentos, esses grupos tramam contra a institucionalidade defendendo preconceitos homofóbicos, étnicos, socioculturais e interminável ciranda de agenda regressiva com o apoio ostensivo de grupos midiáticos que também participaram no golpe anterior e na ditadura de vinte e um anos (1964-1985).

Na obra de Brecht e outras afins temos riqueza para nos organizarmos e produzirmos nossos trabalhos com a clareza exigida pelos desafios históricos para as tarefas estéticas e políticas.

Nesse sentido, a responsabilidade ética daqueles que compreendem os mecanismos e as engrenagens da opressão e da exploração, deveria vinculá-los à causa do desmantelamento de sistemas cuja lógica é a desumanização e a despoetização do mundo. E para desafiar o despotismo é mister saber como ele se produz.

---

[111] Enfraquecidos pela gripe *globalitária* (Ignacio Ramonet), os homens desesperam-se: chance de brotar o terror, regimes regressivos e todas as suas sequelas. Mas os *Arturos Uis* são contumazes; e, apesar de toda (a)moral, não parecem demonstrar arrependimentos.

Como todos os que cultivam a inteligência e a esperança em outros modos de existência social, Brecht é ferramenta de trabalho indispensável cá nos Trópicos para nos ajudar a tecer dia-a-dia os liames da arte com a sociedade, da economia com a sociedade.

O subdesenvolvimento sob a linha do Equador é desenvolvido. Excelências, incumbidas de arbitrar pleitos eleitorais, prestam declarações favoráveis aos grupos oligárquicos e suas correias de transmissão midiática, o que demonstra o mal-estar nas fileiras dos pretensiosos sabichões dominantes com a paulatina conscientização dos trabalhadores.

O processo é viciado: compram-se votos para aprovar emendas constitucionais (Emenda da reeleição, 1997); são oferecidas benesses privadas com dinheiro do erário (Operação Zelotes; Lista de Furnas); desmantela-se a estrutura de serviços públicos para permitir sua venda a preço vil a corporações privadas (privatizações selvagens, terceirização dos serviços públicos, consonante com a precarização das leis trabalhistas ou de sua extinção) etc.

O interesse público é substituído pela mesquinharia de grupos políticos empenhados em se enquistar no poder, não para efetivar transformações estruturais necessárias e favoráveis à população, mas, sim, para alimentar o capital financeiro especulativo e predatório com taxas de juro astronômicas, que consomem a título de juros e amortizações o equivalente a aproximadamente R$ 1,3 trilhão. Anuais!

Este cenário dramático de parcialidade e falta de lisura, no qual o uso descarado da máquina do Estado, conjugado ao abuso do poder econômico e controle de grande parte da imprensa para manter o povo alienado e anestesiado da realidade, caracteriza *a urgência ética da reflexão empreendida nos textos de Brecht*, que são, ademais, chamados à ação transformadora, *práxis* social. Caso suas ideias venham a se desbotar pelo apagamento em nossas memórias (deliberado pelos juízes da moda do pensamento), travaremos uma peleja cujo placar de antemão já estaria estipulado. O derrotado não seria o país *A* ou *B*, mas os excluídos do mundo (ondas crescentes a cada novo ajuste de contas), que teriam a falsa impressão de que o destino lhes obrigou a aturar as agruras e os sofrimentos impostos por uma política econômica recessiva, antinacional e perniciosa que condenaria várias gerações.

Todavia, a pretensa uniformização não consegue aplacar os conflitos étnicos e raciais; pelo contrário, ativam e reativam o etnocentrismo, o fundamentalismo religioso, o fascismo, a xenofobia, os separatismos e os nacionalismos mais exacerbados, que, defensivamente, recrudescem expressos em guerras na Ásia Ocidental, na África; em repressões brutais em

Baltimore (EUA), massacre de professores em Curitiba (PR)... simbolizando a intolerância, a agressividade a tudo o que seja diferente e insubmisso.

Os governos autoritários e suas variações veem o poder como propriedade privada, a qual é passada em herança para os novos-mesmos donos do mundo.

A democracia representativa pressupõe, em seu *slogan*, a alternância de poder para se corrigir rotas equivocadas. Os amantes da vida querem abandonar os que conduzem o planeta para um caminho suicida, explícito na ação neoliberal.

A exaustão de certas coordenadas não pode significar simplesmente o fim das utopias. Renovar a esperança para não transformar em planície o caminho da barbárie, dirigida com a hegemonia do capital financeiro.

Mas, não já chegou a hora de a humanidade considerar a miséria crime hediondo? Ou seja, responsabilizar juridicamente os governantes que não a extirpam da face da Terra? Afinal, Marte está tão próximo, enquanto para bilhões de pessoas o pão está tão distante. A miséria é, sem dúvida, o mais antigo campo de concentração, pois confina o indivíduo a mais brutal carência.

Se no mundo burguês procura-se contingenciar a arte à produção da alienação, confinando-a ao papel de um dos suportes ideológicos do sistema, podemos entender a origem[112] e o significado da opção marxista de Brecht: a ampliação da arte e de sua esfera de influência. Além de seu intenso valor poético e sua desenvoltura ao recorrer a diversos gêneros literários, poderemos falar dele ainda por muitos anos porque o quadro mundial produzido pela "globalização" mantém de maneira ampliada muitas das armadilhas sociais a que estão sujeitos os excluídos na teia social comandada pelo capital; denunciadas em seu trabalho, as ciladas guardam traços rudimentares, bárbaros, ou vão se sofisticando em alto grau, sendo subsumidas até por muitos dos que se acreditam infensos a ela.

Temos na "globalização" um movimento de massa, não-democrático e alienado, conduzido autoritariamente por uma minoria política que conta com o virtual monopólio da autoridade, da comunicação e com o beneplácito de um Estado governado de modo

---

[112] Brecht chama de "acidente de trabalho" a razão pela qual se deu seu primeiro contato com a leitura de Marx. Como para pano de fundo de uma peça, ele precisava entender o funcionamento da Bolsa de Trigo de Chicago, ou seja, a maneira como era distribuído o trigo do mundo inteiro, e não obteve resposta satisfatória junto aos especialistas que consultou, se viu na necessidade de socorrer-se ao velho Karl (BRECHT, 1995b, p. 159-160). O ano dessas anotações é o de 1935, quando de uma visita à então União Soviética.

abertamente antissocial, que institui mecanismos de poder que permeiam e, acima de tudo, englobam todas as camadas da sociedade. Seu líder e modelo é o comandante do III Reich.

Grupos reduzidos realizam saques cada vez mais vultosos aos cofres públicos, pois seus privilégios residem nas ramificações e na amplitude com que fazem prevalecer seus interesses enquistados no aparelho de Estado. A instituição governamental coordena a vida social em vigília permanente para evitar erupções e revoltas, tidas como emblema do *atraso* e do *descaminho da modernidade*.

Entretanto, a tradição da herança escravista brasileira, que assegurou até há pouco a impunidade e a selvageria dos senhores da Casa Grande, passa a ser contestada num nível superior porque o descaramento da classe dominante deixou de guardar um mínimo de *compostura* na encenação, evidenciando os hiatos e lacunas do discurso ideológico e o correspondente curto-circuito na dominação. Inviabilizando a existência da maioria ao erguer obstáculos intransponíveis, *ad infinitum*, à dignidade humana, o capitalismo germina sua própria degenerescência ao tripudiar dos vencidos e espezinhá-los exultantemente por entender que o método bate-estaca fará desaparecer para sempre a rebeldia dos que se insurgem contra a opressão reiterada. O "fim" da História é, antes de tudo, sintoma, objeto de desejo dos que temem a volta dos que foram, aparentemente, soterrados. As fissuras sociais vão se escancarando em decorrência de se observar com toda a nitidez, à luz do dia, o que antes se armava apenas nos bastidores e em complô.

A marca de Brecht na história do teatro não passa apenas pela inovação teatral e teórica; por um novo tipo de literatura e de política *agit-prop*; ou pelas possibilidades a serem exploradas pelos povos descolonizados experimentando novas vozes. Além disso, a prefiguração dos desdobramentos do sistema capitalista em suas análises, que demonstram sua acuidade, mantém a sua leitura vibrante ao traduzir artisticamente, na literatura e no palco, os mecanismos nevrálgicos, as entranhas desse modo de produção.

Já que *"é impossível matar completamente o desejo de felicidade das pessoas"*, procuramos demonstrar que a esperança, aliada ao conhecimento, pode provocar mudanças. Tais como a necessidade de restabelecer a primazia da política sobre a economia; da vida sobre as *sagradas* leis do mercado. Como, por exemplo, pela inicial desprivatização do Estado.

Brecht traz a arte de volta para a vida; a crítica e a reflexão da existência confirmam os sinais vitais de uma estética dialógica. Ele está no grupo dos revolucionários porque estes:

> *acreditam que o que desejam subjetivamente não pode ser alcançado sem uma mudança fundamental na sociedade. (...) É quando as expectativas relativamente modestas do cotidiano parecem irrealizáveis sem revolução, que os indivíduos se tornam revolucionários.* (HOBSBAWM, 1982, p. 247)

É evidente que não temos mais *o modelo concreto de uma sociedade alternativa: o socialismo. A fé na Revolução de Outubro e na então União Soviética desapareceu* (Ibidem, p. 256). Entretanto, a união de intelectuais, operários e massas de trabalhadores pobres, que são reciprocamente necessários para a mudança, pode viabilizar a construção de uma sociedade humana digna deste nome (Ibid., 1982, p. 265). Na qual se reconhecerá a importância da mulher, que, hoje, luta contra a dominação masculina, agressiva, brutal e de alto teor destrutivo, expressa *"nas formas produtivas mais repressivas e lucrativas, ou seja, na reprodução do capitalismo"* (MARCUSE, 1981, p. 51)[113].

O impacto da tecnologia (o rádio, a TV) no mundo das artes e os fatores que minavam a alta cultura clássica (o triunfo da sociedade de consumo de massa) trouxeram novas dificuldades para se compreender qual seria o desenrolar das artes no século XXI. O que se observou foi o fato de que as formas tradicionais de expressão (pintar, desenhar) foram substituídas por outros veículos, como, por exemplo, a câmera. Mais atraentes ou recompensadores, os novos veículos eclipsaram em grande escala a palavra escrita, um dos principais meios para o prosseguimento da experiência da alta cultura. Para muitos, o único contato com a palavra ocorre por meio das marcas e rótulos dos produtos à venda (HOBSBAWM, 1995, p. 483-503). Por um lado, isto sinaliza a mediocridade do sistema que apostou na banalidade e na fetichização de tudo, e, por outro lado, indica a tarefa a ser cumprida pelos que buscam a emancipação coletiva.

Artistas engajados na eliminação da miséria podem propiciar um novo patamar de discussão estética. Interagindo a imaginação liberadora, a criatividade e a ideia de *outra* sociedade com a realidade exterior, possibilitar-se-á o distanciamento da decadência moral e social mantidas por sistemas oligárquicos como o do Brasil.

Este é o nosso percurso. O campo de luta está montado. Os combatentes dialéticos estão à postos na arena. Com seu arsenal criativo, Brecht levanta uma barricada artístico-política à

---

[113] Para compreender as mudanças na família tradicional e nas atividades domésticas em decorrência da entrada da mulher no mercado de trabalho, ver (HOBSBAWM, 1995, p. 304-313).

barbárie. Os adversários da dialética e da utopia querem conspurcá-las, "eliminando-as" do horizonte. Todavia, o fazem com um corpo "teórico" esquálido, que cabe sob a unha do dedo mindinho.

À *blitzkrieg* promovida por pós-modernos/pós-dramáticos, no intuito de intimidar e fazer com que nos recolhamos em *silêncio obsequioso* e submisso, resta a lição: trabalhar com o épico nos ensina muito a respeito da dignidade com desassombro.

Assim, podemos perguntar: *"Quem está em condições?"* E quem pode se dispor para argumentar da não necessidade da utopia ou da sua absoluta inutilidade na existência humana? Quem pode dizer ter sido *expulso por bom motivo*?

Expulso por bom motivo

Eu cresci como filho
De gente abastada. Meus pais
Me colocaram um colarinho, e me educaram
No hábito de ser servido
E me ensinaram a dar ordens. Mas quando
Já crescido, olhei em torno de mim
Não me agradaram as pessoas da minha classe
Nem dar ordens nem ser servido
Então deixei minha classe e me juntei
À gente pequena.

Assim
Eles criaram um traidor, ensinaram-lhe
Suas artes, e ele
Denuncia-os ao inimigo.

Sim, eu conto seus segredos. Fico
Entre o povo e explico
Como eles trapaceiam, e digo o que virá, pois
Estou instruído em seus planos.
O latim de seus clérigos corruptos
Traduzo palavra por palavra em linguagem comum, então
Ele se revela uma farsa. Tomo
A balança da sua justiça e mostro
Os pesos falsos. E os seus informantes relatam
Que me encontro entre os despossuídos, quando
Tramam a revolta.

Eles me advertiram e me tomaram
O que ganhei com meu trabalho. E quando não me corrigi
Eles foram me caçar, mas
Em minha casa
Encontraram somente escritos que expunham

Suas tramas contra o povo. Então
Enviaram uma ordem de prisão
Acusando-me de ter ideias baixas, isto é
As ideias da gente baixa.

Aonde vou sou marcado
Aos olhos dos possuidores, mas os despossuídos
Leem a ordem de prisão
E me oferecem abrigo. Você, dizem
Foi expulso por bom motivo.

(BRECHT, 1990c, p. 212-213)

6. Bibliografia
(indicada segundo os temas escolhidos)

Bertolt Brecht

BRECHT, Bertolt. A alma boa de Setsuan. Tradução de Geir Campos e Antônio Bulhões. In: _____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992a, v. 7, p. 55-185.

_____. A Antígona de Sófocles. Tradução de Angelika E. Köhnke e Christine Röhrig. In: _____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993a, v. 10, p. 191-251.

_____. A mãe. Tradução de João das Neves. In: _____. *Teatro Completo.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990a, v. 4, p. 161-235.

_____. A música-'Gestus'. In: *Teatro dialético*. Ensaios. Sel. e introd. Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 77-80.

_____. A resistível ascensão de Arturo Ui. Tradução de Angelika E. Köhnke. In: _____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992c, v. 8, 121-213.

_____. A Santa Joana dos matadouros. Tradução de Roberto Schwarz. In: _____. *Teatro Completo.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990b, v. 4, 11-127.

_____. Amplitude e variedade do modo de escrever realista. In: *Estudos avançados 12 (34)*, USP, 1998, p. 267-276.

_____. As visões de Simone Machard. Tradução de Angelika E. Köhnke. In: _____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992d, v. 9, p. 11-89.

_____. Baal. Tradução de Marcio Aurélio e Willi Bolle. In: _____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, v. 1, 11-74.

_____. *Brecht on Theatre:* The Development of an Aesthetic. Ed. and trans. John Willett. London: Methuen, 1964.

_____. *Diário de Trabalho, vol. 1*: América, 1938-1941. Org. de Werner Hecht; tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Diário de Trabalho, vol. 2*: América, 1941-1947. Org. de Werner Hecht; tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005d.

_____. *Diários de Brecht:* diários de 1920 a 1922: anotações autobiográficas de 1920 a 1954. RAMTHUM, Herta (Org.). Tradução de Reinaldo Guarany. Porto Alegre: L&PM, 1995b.

_____. *Ecrits sur le théâtre.* V 1. Traduction Jean Tailleur, Guy Delfel, Beatrice Perregaux e Jean Jourdheuil. Paris: L'Arche Editeur, 1972.

_____. *Ecrits sur le théâtre.* V 2. Traduction Jean Tailleur e Edith Winkler. Paris: L'Arche, 1979.

_____. *Escritos sobre teatro*. Selección y traducción de Jorge Hacker. V. 1. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.

_____. *Escritos sobre teatro*. Selección de Jorge Hacker. Traducción de Nélida Mendilaharzu de Machain. V. 2. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.

_____. *Escritos sobre teatro*. Selección de Jorge Hacker. Traducción de Nélida Mendilaharzu de Machain. V. 3. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.

_____. *Escritos sobre teatro*. Traducción, selección y prólogo Genoveva Dieterich. Barcelona, España: Alba Editorial, 2004.

_____. *Estudos sobre teatro.* Tradução de Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005a.

_____. *Histórias do sr. Keuner.* Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. Mãe coragem e seus filhos. Tradução de Geir Campos. In: _____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991a, v. 6, p. 171-266.

_____. Na selva das cidades. Tradução de Fernando Peixoto, Elizabeth Kander, Renato Borghi, Wolfgang Bader. In: *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991c, v. 2, 9-72.

_____. O círculo de giz caucasiano. Tradução de Geir Campos. In: _____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992b, v. 9, p. 179-296.

_____. *O declínio do egoísta Johann Fatzer.* MÜLLER, Heiner (Org.). Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. O diálogo de 'A compra do latão'. In: PEIXOTO, Fernando. *Brecht:* uma introdução ao teatro dialético. São Paulo: Paz e Terra, 1981.
_____. O efeito do distanciamento nos atores chineses. *Teatro dialético*. Ensaios. Sel. e introd. Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 104-114.
_____. O popular e o realista. In: *Teatro dialético*. Ensaios. Sel. e introd. Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 115-122.
_____. O processo de Joana D'Arc em Rouen, 1431. Tradução de Erlon José Paschoal. In: _____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995a, v. 11, p. 149-196.
_____. Os fuzis da Senhora Carrar. Tradução de Antonio Bulhões. In: _____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, v. 6, 1991d, p. 11-50.
_____. Os horácios e os curiácios. Tradução de Mário de Sá. 2 ed. In: _____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005c, v. 5, p. 149-179.
_____. *Os negócios do senhor Júlio César* (Fragmento de romance). Tradução de Alfredo Antonio Gerhardt. São Paulo: Hemus, 1970.
_____. 'Pequeno Organon' para o teatro. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiama Pais Brandão. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005a.
_____. 'Pequeno Organon' para o teatro. In: _____. *Teatro dialético*. Ensaios. Sel. e introd. Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 181-219.
_____. *Poemas*. 1913-1956. Tradução de Paulo César Souza. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1990c.
_____. *Poemas e canções*. Tradução de Geir Campos. Ilustr. Aluísio Carvão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
_____. *Poemas y canciones*. Traducción de Vicente Romano; versión Jesús López Pacheco. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
_____. *Teatro dialético*. Ensaios. Sel. e introd. Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
_____. Terror e miséria do Terceiro Reich. In: _____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005b, v. 5, p. 181-287.
_____. Turandot ou o congresso das lavadeiras. Tradução de Aderbal Freire Filho e Renato Icarahy da Silveira. In: _____. *Teatro Completo*. São Paulo: Paz e Terra, 1993b, v. 10, p. 106-190.
_____. Uma nova técnica de representação. In: *Teatro dialético*. Ensaios. Sel. e introd. Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 160-177.
_____. Vida de Galileu. Tradução de Roberto Schwarz. In: _____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991b, v. 6, p. 51-170.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, 5 v.
_____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987-1995, 12 v.

Comentadores

ADORNO, Theodor W. Engagement. In: _____. *Notas de literatura*. Tradução de Celeste Aida Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, p. 51-71.
_____. Sartre e Brecht: engajamento na literatura. In: *Cadernos de Opinião*. n. 2. Rio de Janeiro: Inúbia, s/d.
BADER, Wolfgang (Org.) et al. *Brecht no Brasil*. Experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
BENJAMIN, Walter. Bert Brecht. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie:* escritos escolhidos. Tradução de Margot Petry Malnic. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1986, p. 121-125.
_____. La novela de cuatro cuartos de Brecht. In: _____. *Tentativas sobre Brecht*. Iluminaciones III. Prólogo y traducción de Jesús Aguirre. 2 ed. España, Madrid: Taurus, 1999.
_____. Tentativas sobre Brecht. *Discursos interrumpidos II*. Madrid: Taurus, 1982.
_____. Tentativas sobre Brecht. *Iluminaciones III*. Prólogo y traducción de Jesús Aguirre. 2 ed. España, Madrid: Taurus, 1999.

BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador:* um estudo da dramaturgia nos tempos modernos: Wagner, Ibsen, Strindberg, Shaw, Pirandello, Sartre, Brecht. Tradução de Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. *O teatro engajado*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BERLAU, Ruth. *Lai-Tu, a amiga de Brecht.* Memórias e anotações de Ruth Berlau. Tradução de Marijane Lisboa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BETTI, Maria Sílvia. Um teórico posto em questão: Hans-Thies Lehmann e a 'Escritura política no texto teatral'. In: *Revista UniABC* - Humanas, v. 1, n. 2, 2010, p. 1-9. ISSN: 2177-5818. Disponível em: <http://www.uniabc.br/site/revista/pdfs/2/1.pdf>. Acesso em: 13 out. 2012.

BEVILAQUA SOBRINHO, Agenor. Bertolt Brecht nos EUA: um refugiado anticapitalista na pátria do capital. In *Rebento:* revista de artes do espetáculo. N. 5 (julho 2015), ISSN: 2178-1206, UNESP. São Paulo: Instituto de Artes, 2015a, p. 309-331. Disponível em: <http://www.teatrosemcortinas.ia.unesp.br/Home/PratadaCasa/revista-rebento-5.pdf>. Acesso em: 06 ago. 2015.

BORNHEIM, Gerd. A dramaturgia não-aristotélica: o conceito. In: _____. *Brecht:* A estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 213-235.

_____. A linguagem do esporte. In: *Brecht:* A estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 71-97.

_____. *Brecht.* A estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

_____. Erwin Piscator e a gênese do teatro épico. In: _____. *Brecht:* A estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 121-132.

_____. O teatro didático: as peças. In: *Brecht:* A estética do teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992, p. 182-209.

BRESSON, Robert. *Proceso de Juana de Arco.* Con datos y comentarios recopilados por Román Gubern. Barcelona: Aymá S. A. Editora, 1964.

BRUSTEIN, Robert Sanford. *O teatro de protesto*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht.* Tradução de Fátima de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. (Teatro Hoje)

CORDIER, Jacques. *Juana de Arco.* Su personalidade. Su papel histórico. Tradução de Rafael de Buen. México: Grijalbo, 1959.

DESUCHÉ, Jacques. *La técnica teatral de Bertolt Brecht.* Introd. y traducción de Ricard Salvat. Barcelona: Oikos-Tau, 1968.

DIAMOND, Elin. Brechtian Theory/Feminist Theory. Toward a Gestic Feminist Criticism. In: *The Drama Review,* Vol. 32, N. 1, Spring 1988, p. 82-94.

DORT, Bernard. *Leitura de Brecht.* Tradução de Mário Sério. Lisboa: Forja, 1980.

ESSLIN, Martin. *Brecht:* dos males, o menor. Um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

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

GRAY, Ronald. *Brecht dramaturgo*. Traducción de Antonia Kerrigan. Madrid: Ultramar, 1979.

HONEGGER, Arthur. *Juana de Arco en la hoguera.* Oratorio dramático de Paul Claudel. Texto y versión castellana, con grabados antiguos. Traducción, prólogo y notas de Angel J. Battistessa. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura, 1948.

HORMIGON, Juan Antonio (Org.). *Brecht y el realismo dialético*. Madrid: Alberto Corazón, 1975.

JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão de método.* Tradução de Maria Sílvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *O método Brecht*. Tradução de Maria Sílvia Betti. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura política no texto teatral.* Ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahnn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef. Tradução de Werner Rotschild e Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LESLIE, Esther. Jameson, Brecht, Lenin and Spectral Possibilities. In: KELLNER, Douglas; HOMER, Sean (Edited by). *Fredric Jameson:* a critical reader. New York: Palgrave Macmillan, 2004, p. 195-209.

MARTIN, Carol and BIAL, Henry. *Bertolt Brecht:* a critical anthology. London and New York: Routledge, 2000.

PASTA JÚNIOR, José Antonio. *Trabalho de Brecht.* Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. São Paulo: Ática, 1986.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht:* uma introdução ao teatro dialético. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

_____. *Brecht.* Vida e obra. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação. (3ª intervenção). In: BADER, Wolfgang. (Org.) *Brecht no Brasil.* Experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 232-240.

_____. O teatro de Brecht aqui hoje. In: BADER, Wolfgang. (Org.) *Brecht no Brasil.* Experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 25-37.

RICHARDSON, Michael D. *Revolutionary Theater and the Classical Heritage.* Inheritance and Appropriation from Weimar to GDR. Germany: Peter Lang, 2007. (Studies in Modern German Literature, v. 108)

RODRIGUES, Wilma. *Santa Joana segundo Seghers e Brecht.* Assis, São Paulo: ILHPA- HUCITEC, 1978.

ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o teatro épico.* Organização e notas Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Debates; 326)

_____. O herói humilde. O herói e o teatro popular. In: *Rev. Civ. Brasileira.* Caderno Especial n. 2. Teatro e realidade Brasileira, julho, 1968, p. 79-92.

_____. *O Teatro Épico.* São Paulo: Desa, 1965.

SARTINGEN, Kathrin. *O teatro de Brecht no Brasil.* São Paulo: Hucitec, 1999.

SCHWARZ, Roberto. A atualidade de Brecht. In: *Vintém* - ensaios para um teatro dialético. São Paulo: Hucitec, n. 1, fev./mar./abr. 1998, p. 29-36.

_____. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: *Sequências Brasileiras*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 113-148.

_____. Estudo. A Santa Joana dos matadouros. (1982). Encarte (p. 3-7). In: BRECHT, Bertolt. A Santa Joana dos matadouros. Tradução de Roberto Schwarz. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990b, v. 4, 11-127.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem.* Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. *Creating a Role*. Translated by Elizabeth Reynolds Hapgood. London: Methuen, 1987.

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

TRANCÓN, Santiago. Actualidad de Bertolt Brecht. In *Cuadernos hispanoamericanos 581*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, nov. 1998, p. 77-83.

WEIDELI, Walter. *Bertolt Brecht*. México: Fundo de Cultura Económica, 1983.

WHITE, John J. *Bertolt Brecht's Dramatic Theory.* Rochester, N.Y.: Camden House, 2004.

WILLETT, John. *El teatro de Bertolt Brecht:* un estudio en ocho aspectos. Buenos Aires: Compañia General Fabril Editora, 1963.

_____. *O teatro de Brecht:* visto de oito aspectos. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

_____. *The theatre of Bertolt Brecht:* a study from eight aspects. London: Methuen, 1959.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena.* Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Marxism and literature.* London and New York: Oxford University Press, 1977.

_____. *Tragédia moderna.* Tradução de Betina Bischof. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WRIGHT, Elizabeth. *Postmodern Brecht.* A re-presentation. London: Routledge, 1989.

Comentadores: jornais

DORT, Bernard. O dificil enterro de Brecht. In: *Folha de S. Paulo,* Folhetim. São Paulo: 25 abr. 1982.

KONDER, Leandro. Um continente chamado B. Brecht. *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 24 mai. 1986. Ilustrada, p. 54.

"Globalização"

ANDERSON, Perry. Balanço do neoliberalismo. In: *Pós-neoliberalismo:* As políticas sociais e o Estado democrático. SADER, Emir; GENTILI, Pablo (Org.). Tradução de Luís Fernandes e Emir Sader. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

_____. *O fim da história (de Hegel a Fukuyama).* Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

ARRIGHI, Giovanni. *A ilusão do desenvolvimento*. Tradução de Sandra Vasconcelos. 6 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

BATISTA JR., Paulo Nogueira. Mitos da 'globalização'. In: *Estudos avançados 12 (32)*, USP, 1998, p. 125-186.

BETTO, Frei. Prefácio. In: SOUZA, Luiz Francisco F. de. *Socialismo. Uma utopia cristã*. São Paulo: Casa Amarela, 2003, p. 27.

BITAR, Sérgio (Org.). *Chile:* liberalismo económico y dictadura política. Peru: Instituto de Estudos Peruanos, 1980.

CEVASCO, Maria Elisa. The Political Unconscious of Globalization: Notes from the Periphery. In: KELLNER, Douglas; HOMER, Sean (Edited by). *Fredric Jameson:* a critical reader. New York: Palgrave Macmillan, 2004, p. 94-111.

CHESNAIS, François (Org.). *A mundialização do capital.* Tradução de Silvana Finzi Foá. São Paulo: Xamã, 1996.

CHESNAIS, Françoís; BRUNHOFF, Suzanne de. et al. *A mundialização financeira.* Gênese, custos e riscos. Tradução de Carmem Cristina Cacciacarro et al. São Paulo: Xamã, 1999.

FORRESTER, Viviane. *O horror econômico.* Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: UNESP, 1997.

FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

GRAY, John. *Falso amanhecer:* os equívocos do capitalismo global. Tradução de Max Altman. Rio de Janeiro: Record, 1999.

HIRST, Paul. *A democracia representativa e seus limites.* Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

HIRST, Paul; THOMPSON, Grahame. *A globalização em questão.* A economia internacional e as possibilidades de governabilidade. Tradução de Wanda Caldeira Brandt. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

IANNI, Octavio. *A sociedade global*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. *Teorias da globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

KURZ, Robert. *Colapso da modernização:* da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial. Tradução de Karen Elsabe Barbosa. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

_____. Existe vida após a economia de mercado? Reflexões sobre a transformação do sistema produtor de mercadorias. In: *Praga, estudos marxistas n. 4*. São Paulo: Hucitec, 1997.

LA BOÉTIE, Etienne. *Discurso da servidão voluntária*. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista.* Moscou: Edições Progresso, 1987.

MILIBAND, David (Org.). *Reinventando a esquerda*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1997.

OLIVEIRA, Francisco de. Vanguarda do atraso e atraso da vanguarda: Globalização e neoliberalismo na América Latina. In: *Praga, estudos marxistas n. 4*. São Paulo: Hucitec, 1997.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAULANI, Leda Maria. *A contrarrevolução copernicana:* Desventuras do real no cassino global. In: *Praga, estudos marxistas n. 4*. São Paulo: Hucitec, 1997.

SANTOS, Milton. *Globalização e sociedade*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

_____. *Por uma outra globalização* - do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2000.

TAVARES, Maria da Conceição & FIORI, José Luís (Org.). *Poder e dinheiro.* Uma economia política da globalização. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

"Globalização": Revistas e jornais

BEVILACQUA, Edward Sousa. Globalização. In: *APEOESP.* Caderno Informativo Sudeste-Centro. São Paulo: APEOESP, n. 8, out./nov. de 1999, p. 04.

CHOMSKY, Noam. Novos senhores da humanidade. *Folha de S. Paulo.* Mais. São Paulo: 25 abr. 1993, p. 6-18.

DOSSIÊ sobre a globalização e seus efeitos *Novos Estudos CEBRAP,* n. 49. São Paulo: CEBRAP.

GALBRAITH, John Kenneth. Globalização é um termo que eu não uso... [Entrevista ao jornal italiano *Il corriere della Sera*] *Folha de S. Paulo.* Dinheiro. São Paulo: 02 nov. 1997, p. 2-13.

KURZ, Robert. O torpor do capitalismo. In: *Folha de S. Paulo.* Mais. São Paulo: 11 fev. 1996, p. 5-14.

LESSA, José Vicente. Será o desemprego necessariamente um mal? *Ideias & debate.* São Paulo: Instituto Teotônio Vilela, 1999.

RAMONET, Ignacio. In: *Le monde Diplomatique*. Paris: 15 jan. 1997.

RUSHDIE, Salman. A resistível ascensão de Joerg Haider. In: *Folha de S. Paulo.* Mundo. São Paulo: 06 fev. 2000, p. 1-18.

Modernidade, Pós-modernidade e Pós-dramático

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade.* Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. Modernidade e revolução. In: *Novos Estudos CEBRAP n. 14*, 1986.

BAUDRILLARD, Jean. *À sombra das maiorias silenciosas:* o fim do social e o surgimento das massas. Tradução de Suely Bastos. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos.* Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie:* escritos escolhidos. Tradução Celeste H. M. Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1986.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar:* a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti et al. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CALLINICOS, Alex. *Against postmodernism:* a marxist critique. St. Martin's Press, Inc., 1998.

COELHO, Teixeira. *Moderno, pós-moderno.* Porto Alegre: L&PM, 1986.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna.* Introdução às teorias do contemporâneo. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Goncalves. 2 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo.* Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FERREIRA DOS SANTOS, Jair. *O que é pós-moderno.* São Paulo: Brasiliense, 1986.

FOSTER, Hal et al. *La posmodernidad.* Barcelona: Kairós, 1985.

GITLIN, Todd. A vida no mundo pós-moderno. In: *Diálogo n. 1*, v. 24. Rio de Janeiro: 1991.

HABERMAS, Jürgen. La modernidad, un proyecto incompleto. In: FOSTER, Hal et al. *La posmodernidad.* Barcelona: Kairós, 1985.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna.* Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 21ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pós-modernidade e política.* Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma.* Teorias dialéticas da literatura no século XX. Tradução de Iumna Maria Simon (Coord.), Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. *O inconsciente político.* A narrativa como ato socialmente simbólico. Tradução de Valter Lellis Siqueira. Revisão da tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1992.

_____. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: *O mal-estar no pós-modernismo:* teorias e práticas. KAPLAN, E. Ann (Org.). Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p. 25-44.

_____. *Pós-modernismo.* A lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *The cultural turn.* Selected writings on the postmodern 1983-1998. London; New York: Verso (June 1, 1998), 206 p.
KAPLAN, E. Ann (Org.). *O mal-estar no pós- modernismo.* Teorias e práticas. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p. 64-80.
KOTHE, Flávio R. *Benjamin & Adorno:* confrontos. São Paulo: Ática, 1978.
KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna:* novas teorias sobre o mundo contemporâneo. Tradução de Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático.* Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
LÖWY, Michael. Benjamin, Habermas e a modernidade. In: *Novos Estudos CEBRAP n. 32*, 1992.
LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
MODERNISMO: GUIA GERAL 1890-1930. BRADBURY, Malcolm; McFARLAINE, James (Org.). Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
MONTAG, Warren. O que está em jogo no debate sobre o pós-modernismo? In: *O mal-estar no pós-modernismo:* teorias e práticas. KAPLAN, E. Ann (Org.). Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p. 117-135.
WALT, Yan. *Mitos do individualismo moderno*. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
YUDICE, George. ¿Se puede hablar de post modernidad en América Latina? In: *Cuadernos de Marcha n. 35*, 1988.

Modernidade, Pós-modernidade e Pós-dramático: Revistas

CARLSON, Marvin. Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance. In *Revista Brasileira de Estudos da Presença.* Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 577-595, set./dez. 2015. ISSN 2237-2660. Available at: <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/53731/34667>. Access on: 28 August 2015.
_____. Teatro pós-dramático e performance pós-dramática. In *Revista Brasileira de Estudos da Presença.* Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 577-595, set./dez. 2015. ISSN 2237-2660. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/57863/34824>. Acesso em: 28 ago. 2015.
LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-dramático, doze anos depois. In *Revista Brasileira de Estudos da Presença.* Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. 2013. ISSN 2237-2660. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca/article/viewFile/39703/27107>. Acesso em: 17 mar. 2014.
SER COMO ELLOS. ¿Sacrificaremos nuestras vidas a la Diosa Productividad? Entrevista de Eduardo Galeano a Karl Hubener. In: *Integral*, n. 143. Madrid, España, nov. 1991, p. 134-140.
ZERMEÑO, Sergio. La posmodernidad. Una visión desde América Latina. In: *Revista Mexicana de Sociología.* n. 3, 1988.

Os anos 1920, 1930, 1940 e 1950 na Alemanha e na Europa

ALMEIDA, Ângela Mendes de. *A República de Weimar e a ascensão do nazismo*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
BEUTIN, Wolfgang et al. *História da literatura alemã* - das origens à atualidade. V. 2. Lisboa: Cosmos, 1994. Cap. 9-11, p. 123-243.
FRIEDRICH, Otto. *Antes do dilúvio*. Tradução de Valéria Rodrigues. Rio de Janeiro: Record, 1997.
GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional.* Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
HOBSBAWM, Eric J. *Era dos extremos.* O breve século XX. 1914-1991. Tradução de Marcos Santarrita. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
MARABINI, Jean. *Berlim no tempo de Hitler*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Companhia das Letras; Círculo do Livro, 1989.

MERKEL, Ulrich (Coord.) *Teatro e política.* Poesias e peças do expressionismo alemão. Georg Heym, Ernest Toller, George Kaiser. Tradução de João Barrento et al. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Instituto Cultural Brasil-Alemanha, 1983.

RICHARD, Lionel. *A República de Weimar, 1919-1933.* Tradução de Jonatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras; Círculo do Livro, 1988. (Col. A vida cotidiana)

RODRIGUES, Luiz César B. *A primeira guerra mundial.* 4 ed. São Paulo: Atual; Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1988.

VON ECKARDT, Wolf; GILMAN, Sander L. *A Berlim de Bertolt Brecht:* um álbum dos anos 20. Tradução de Alexandre Lissovsky. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

WILSON, Edmund. *Os anos 20:* extraídos dos cadernos e diários. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Totalitarismo / Nazismo / Fascismo

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção.* Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2005, 1 reimp. (Estado de Sítio)

ALMEIDA, Ângela Mendes de. *A República de Weimar e a ascensão do nazismo.* 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro.* Tradução de Mauro W. Barbosa; revisão de Mary Amazonas Leite de Barros. 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Origens do totalitarismo.* Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie:* escritos escolhidos. Tradução Celeste H. M. Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1986.

_____. Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea 'Guerra e guerreiros', editada por Ernst Jünger. In: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. *Obras escolhidas.* Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Vol. 1, 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 61-72.

CHASIN, J. Sobre o conceito de totalitarismo. In: *Temas de Ciências Humanas n. 1.* São Paulo: Grijalbo, 1977, p. 121-134.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Arte e Estado: música e poder na Alemanha dos anos 30. In: *Revista Brasileira de História.* São Paulo: ANPUH/Marco Zero, v. 8, n. 15 (Sociedade e cultura), p. 107-122, set. 1987/fev. 1988.

COSER, Lewis A. *Refugee scholars in America.* New Haven and London: Yale University Press, 1984.

FRIEDRICH, Otto. *Antes do dilúvio.* Tradução de Valéria Rodrigues. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GAY, Peter. *My german question* - Growing up in nazi Berlin. Yale University Press, 1998.

GOLDHAGEN, Daniel. *Os carrascos.* Voluntários de Hitler. O povo alemão e o holocausto. Tradução de Luís Sérgio Roizman. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HANS-MANFRED, Bock. El fascismo. In: WOLFGANG ABENDROTH, Kurt Lenk (Org.): *Introducción a la ciencia política.* Barcelona: Editorial Anagrama, 1971, cap. III, item c, p. 125-143.

HORKHEIMER, Max. *Eclipse da Razão.* Tradução de Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.

KLEMPERER, Victor. *I will bear witness.* A diary of the nazi years - 1933-45. Random House, 1998.

MAFFESOLI, Michel. *A violência totalitária:* ensaio de antropologia política. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MARABINI, Jean. *Berlim no tempo de Hitler.* Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Companhia das Letras; Círculo do Livro, 1989.

MARCUSE, Herbert. *Tecnologia, guerra e fascismo.* Tradução de Maria Cristina Vidal Barbosa. São Paulo: UNESP, 1999.

MARIATEGUI, Jose Carlos. Algo sobre o fascismo: o que é, o que quer, o que se propõe a fazer? In: _____. São Paulo: Ática, 1982, p. 172-175.

REICH, Wilhelm. *Escuta, Zé Ninguém!* Tradução de Maria de Fátima Bivar. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

_____. *Psicologia de massas do fascismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

RICHARD, Lionel. *A República de Weimar, 1919-1933*. Tradução de Jonatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras; Círculo do Livro, 1988. (Col. A vida cotidiana)

Apoio

A SELVA DO DINHEIRO: Histórias clássicas do inferno econômico. Vários autores. Seleção e tradução de Roberto Muggiati (Org.). Rio de Janeiro: Record, 2002.

ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). *Comunicação e indústria cultural*. Tradução de Amélia Cohn. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Edusp, 1971, p. 287-295.

_____. Capitalismo tardio ou sociedade industrial. In: *ADORNO, Theodor W.* COHN, Gabriel (Org.). São Paulo: 1986, p. 62-75.

_____. Televisão, consciência e indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). *Comunicação e indústria cultural*. Tradução de Amélia Cohn. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Edusp, 1971, p. 346-354.

_____. *Teoria estética*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, s/d.

_____. Teses sobre sociologia da arte. In: *ADORNO, Theodor W.* COHN, Gabriel (Org.). São Paulo: 1986, p. 109-114.

_____. *Théorie Esthétique*. Traduction Marc Jimenez. Paris: Klincksieck, 1974.

AGUIAR, Flávio. *Anita:* romance. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2010.

ALEA, Tomas Gutierrez. Enajenación y desenajenacion. Eisenstein y Brecht. In: *Casa de las Américas n. 115*, 1979, p. 28-37.

ALI, Tariq. *O poder das barricadas:* uma autobiografia dos anos 60. Tradução de Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANDERSON, Perry. *A crise da crise do marxismo:* introdução a um debate contemporâneo. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Considerações sobre o marxismo ocidental*. Tradução de Carlos Cruz. Porto, Portugal: Edições Afrontamento, 1976.

ANDRADE, Jorge. *Marta, a árvore e o relógio*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ARIÈS, Philippe. *O tempo e a história*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

ARISTÓTELES. Poética. Tradução de Eudoro de Souza. In: *Ética a Nicômaco; Poética. v. II*. São Paulo: Nova Cultural, 1987, p. 197-229. Comentários: p. 231-281. (Col. Os pensadores)

ARRABAL, José. Anos 70: momentos decisivos da arrancada. In: _____*Anos 70/ Teatro*. Rio de Janeiro: Europa Empr. Gráf., 1979-80, p. 7-40.

ARRIGHI, Giovanni. *O longo século 20:* dinheiro, poder e as origens de nosso tempo. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: UNESP; Contraponto, 1996.

ASLAN, Odette. *O ator no século XX:* evolução da técnica; problema da ética. Tradução de Rachel Araújo de Baptista Fuser. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 113-123; 156-171.

AZEVEDO, José Fernando. Uma trajetória na intermitência (notas à procura de um esquema). In: *Teatro e vida pública*. O Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (Org.). São Paulo: Hucitec; Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p. 211-223.

BACKES, Marcelo. *A arte do combate:* a literatura alemã em cento e poucas chispas poéticas e outros tantos comentários. São Paulo: Boitempo, 2003.

BADIOU, Alain. *A hipótese comunista*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2012. (Coleção Estado de Sítio)

BALL, David. *Para trás e para frente*. Tradução de Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BENEDETTI, Mario. *Antología poética*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, 1999.

BENJAMIN, Walter. Crítica da violência - crítica do poder. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie:* escritos escolhidos. Tradução de Willi Bolle. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1986.

_____. Experiência e pobreza. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie:* escritos escolhidos. Tradução de Mariza Miranda. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1986.

_____. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. *Obras escolhidas*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Vol. 1, 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. O autor como produtor. In: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. *Obras escolhidas*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Vol. 1, 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 120-136.

_____. O que os alemães liam, enquanto seus clássicos escreviam. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie:* escritos escolhidos. Tradução de Willi Bolle. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1986.

_____. Politização da inteligência. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie:* escritos escolhidos. Tradução de Margot Petry Malnic. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1986.

_____. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. *Obras escolhidas*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, v. 1, p. 78-90.

_____. Sobre o conceito da história. In: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. *Obras escolhidas*. Vol.1, 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

_____. Tesis de Filosofia de la historia. In: *Discurso Interrumpidos I.* Madrid: Taurus, 1982, p. 175-191.

BENTLEY, Eric. *Experiência viva do teatro*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

BETTI, Maria Sílvia. A luta do fomento: raízes e desafios. In: *Teatro e vida pública.* O Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa. São Paulo: Hucitec; Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p. 117-127.

_____. *Vianinha.* São Paulo: Edusp - Fapesp, 1997. (Artistas brasileiros)

BETTO, Frei. Prefácio. In: SOUZA, Luiz Francisco F. de. *Socialismo.* Uma utopia cristã. São Paulo: Casa Amarela, 2003, p. 27.

BEVILAQUA SOBRINHO, Agenor. *A Guerra de Yuan.* São Bernardo do Campo (SP): Cia. Fagulha, 2015b.

_____. Verbas para fomentos culturais. *Rotefane* - Alemanha 1918, Brasil 2014. São Paulo: Núcleo do 184. 30 set. 2014, p. 17-19.

BÍBLIA. Aos Romanos. In: *Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas*. New York: Watchtower Bible and tract society of New York, Inc. 1967, p. 1182-1198.

_____. Deuteronômio. In: *Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas*. New York: Watchtower Bible and tract society of New York, Inc. 1967, p. 205-247.

_____. Mateus. In: *Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas*. New York: Watchtower Bible and tract society of New York, Inc. 1967, p. 1016-1052.

_____. Reis. In: *Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas*. New York: Watchtower Bible and tract society of New York, Inc. 1967, p. 381-454.

_____. *Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas*. New York: Watchtower Bible and tract society of New York, Inc. 1967.

BITTAR, Eduardo Carlos Bianca; ALMEIDA, Guilherme Assis de. *Curso de Filosofia do Direito.* 8 ed. São Paulo: Atlas, 2010.

BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. *Hamlet e o filho do padeiro:* memórias imaginadas. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *O arco-íris do desejo:* o Método Boal de Teatro e Terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. Revolução na América do Sul. In: *Teatro de Augusto Boal – 1.* São Paulo: Hucitec, 1986.

_____. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes.* São Paulo: Sagarana, 1967.

BOFF, Clodovis. *Teoria do Método Teológico.* 2. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

BRADBURY, Ray Douglas. *Fahrenheit 451*- a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Globo, 2005.
BRUNSCHWIG, Jeanne et al. (Org.) *Crítica ao SOREX* (Socialismo Realmente Existente). Debatendo ideias de Rudolf BAHRO. Tradução de Daniel Aarão Reis Filho São Paulo: Brasiliense, 1982.
BURMAN, Edward. *The Inquisition:* the hammer of heresy. Stroud: Sutton, 2004.
CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil (quatro séculos de teatro no Brasil).* Tradução de Carla de Queiroz. São Paulo: T. A. Queiroz: Edusp, 1986.
CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo.* São Paulo: Perspectiva, 1988.
CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro:* estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.
CARPEAUX, Otto Maria. *A literatura alemã.* São Paulo: Cultrix, 1964.
CARVALHO, Ênio. *História e formação do ator.* São Paulo: Ática, 1989.
CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
_____. Para que serve o teatro político? In: *Teatro e vida pública.* O Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (Org.). São Paulo: Hucitec; Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p. 128-151.
CHAUÍ, Marilena. O discurso competente. In: _____. *Cultura e democracia.* 4 ed. São Paulo: Cortez Editora, 1989, p. 3-13.
_____. *O que é ideologia.* São Paulo: Brasiliense, 1980.
COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural.* São Paulo: Brasiliense, 1983.
COSTA, Caio Túlio. *Cale-se.* A saga de Vannuchi Leme. A USP como aldeia gaulesa. O show proibido de Gilberto Gil. 3 ed. São Paulo: RED, 2014.
COSTA LIMA, L. *Teoria da cultura de massa.* Rio de Janeiro: Saga, 1969.
_____. COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da cultura de massa.* Adorno et al. Tradução de Laís Mourão e Luiz Costa Lima. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
COUTINHO, Carlos Nelson. *Lukács, Proust e Kafka:* literatura e sociedade no século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
DALLARI, Dalmo de Abreu. *Elementos de teoria geral do Estado.* 28 ed. São Paulo: Saraiva, 2009.
DAVIS, Mike. *Apologia dos bárbaros:* ensaios contra o império. Tradução de Francisco Raul Cornejo. São Paulo: Boitempo, 2008.
_____. *Cidade de quartzo:* escavando o futuro em Los Angeles. Tradução de Renato Alencar e Marco Rocha. São Paulo: Boitempo, 2009.
DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento:* de Pascal a Sartre. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.
DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (Org.) *Teatro e vida pública.* O Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec; Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.
DIDEROT, Denis. Paradoxo sobre o comediante. In: *Textos escolhidos / Diderot.* Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Col. Os pensadores)
DOMINGUES, Ivan. *Epistemologia das Ciências Humanas.* Tomo 1: Positivismo e Hermenêutica. São Paulo: Loyola, 2004.
_____. *O fio e a trama:* reflexões sobre o tempo e a História. São Paulo: Iluminuras; Belo Horizonte: UFMG, 1996.
DOMONT, Beatriz. *Um sonho interrompido*. O Centro Popular de Cultura da UNE (1961-1964). São Paulo: Porto Calendário, 1997.
DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade.* Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.
DREIFUSS, René A. *A conquista do Estado.* 1964. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1981.
EAGLETON, Terry. *Ideologia:* uma introdução. Tradução de Silvana Vieira e Luís Carlos Borges. São Paulo: Boitempo, 1997.
ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Tradução de Bárbara Heliodora. Apresentação de Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
FERNANDES, Ismael. *Memória da telenovela brasileira*. São Paulo: Brasiliense: 1987.
FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais Anos 70.* São Paulo: Perspectiva, 2000.

FREITAS, Alípio. *Resistir é preciso (Memória do tempo da morte civil do Brasil)*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

FREUD, Sigmund. El malestar en la cultura. In: *Obras completas,* v. 21 (1927-31), p. 59-139. Buenos Aires: Amorrutu Editores, mayo 1979.

_____. Personagens psicóticos no teatro. (1905-6) In: *Obras completas*, v. 21 (1927-31). Buenos Aires: Amorrutu Editores, mayo 1979.

GALEANO, Eduardo. *Los hijos de los días.* México: Siglo XXI, 2012.

_____. *Os filhos do dia.* Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

GARCIA, Clóvis. *A crítica como ofício.* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. v. 1.

_____. *A evolução do espaço cênico ocidental em cenografia.* Um novo olhar. São Paulo: Sesc, 1995.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância:* a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1990. (Coleção Estudos; 113)

GASSNER, John. *Mestres do teatro*. Tradução de Alberto Guzik e J. Guinsburg. 3. ed. Ampliada. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Rumos do teatro moderno*. Tradução Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes:* o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. Tradução de Maria Betania Amoroso; tradução dos poemas Jose Paulo Paes; revisão técnica de Hilário Franco Jr. 4. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas.* A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Ática, 1987.

GORKI, Máximo. *A mãe*. Tradução de José Augusto. Moscou, URSS: Edições Ráduga, 1987.

GOTTFRIED, Martin. *Teatro dividido:* a cena americana no pós-guerra. Tradução de Egle Malheiros. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1970.

GRÉSILLON, Almuth. Nos limites da gênese: da escritura do texto de teatro à encenação. In: *Estudos avançados n. 23*, 1995.

GROTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre.* Tradução de Rosa Macedo e Osório Mateus. Lisboa: Forja, 1975.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam 'black-tie'*. São Paulo: Brasiliense, 1966.

GUARNIERI, Gianfrancesco; BOAL, Augusto; Lobo Edu. Arena conta Zumbi. *Revista de Teatro da SBAT* (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), n. 38. Rio de Janeiro, Nov.-dez., 1970.

GUERRA, Marco Antonio. *Carlos Queiroz Telles:* história e dramaturgia em cena: década de 70. São Paulo: Annablume, 1993.

GUERRA, Sonia Regina Laurentiz Grossi. *Geração de 69 no teatro brasileiro:* mudança dos ventos. 1988. 267f. Dissertação (Mestrado em Teatro Brasileiro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

HARNECKER, Marta; URIBE, Gabriela. *Luta de classes*. São Paulo: Global, 1980. Série Cadernos de educação popular n. 4.

_____. *Monopólios e miséria*. São Paulo: Global, 1980. Série Cadernos de educação popular n. 3.

HELMLING, Steven. *The success and failure of Fredric Jameson.* New York: State University of New York Press, 2001.

HENDERSON, Mary C. *Theater in America:* 200 years of plays, players and productions. Foreword by Joseph Papp. New York: Harry N. Abrams, 1986.

HOBSBAWM, Eric J. A revolução social. 1945-1990. In: *Era dos extremos.* O breve século XX. 1914-1991. Tradução de Marcos Santarrita. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 282-313.

_____. *Era dos extremos.* O breve século XX. 1914-1991. Tradução de Marcos Santarrita. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. Morre a vanguarda. As artes após 1950. In: *Era dos extremos.* O breve século XX. 1914-1991. Tradução de Marcos Santarrita. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 483-503.

_____. O que a história tem a dizer-nos sobre a sociedade contemporânea? In: *Sobre história.* Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 36-48.

_____. Os intelectuais e a luta de classes. In: *Revolucionários*. Tradução de João Carlos Vítor Garcia e Adelângela Saggioro Garcia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 245-265.

_____. Revolução cultural. In: *Era dos extremos.* O breve século XX. 1914-1991. Tradução de Marcos Santarrita. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 314-336.
_____. *Revolucionários*. Tradução de João Carlos Vítor Garcia e Adelângela Saggioro Garcia. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
_____. *Sobre história*. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
HONAN, Park. *Shakespeare:* uma vida. Tradução Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
HORKHEIMER, Max. *Eclipse da Razão*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.
HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. O iluminismo como mistificação de massas. In: COSTA LIMA, L. *Teoria da cultura de massa.* Rio de Janeiro: Saga, 1969, p. 159-204.
HORMIGON, Juan Antonio. *Investigaciones sobre el espacio escenico*. Madrid: Alberto Corazón, 1970.
HUBERMAN, Leo. *História da riqueza do homem.* Tradução de Waltensir Dutra. 21 ed., revista. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1986.
HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo.* Tradução Lino Vallandro; Vidal Serrano. 2 ed. São Paulo: Globo, 2007.
IBSEN, Henrik. *Casa de bonecas.* Tradução de Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas, 2007. (Veredas em cartaz)
ILARI, Mayumi Denise S. *Teatro político e contestação no mundo globalizado:* o Bread and Puppet Theater na sociedade de consumo. São Paulo: Annablume, 2010.
JACOBY, Russell. Onde estão os intelectuais? In: *Diálogo n. 1*, v. 22. Rio de Janeiro: 1989, p. 48-57.
_____. *Os últimos intelectuais:* a cultura americana na era da academia. Tradução Magda Lopes; revisão da tradução Caio Rodrigues e Martha Steinberg. São Paulo: Trajetória Cultural; Edusp, 1990.
JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Tradução de Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977. (Série para ler)
KEHL, Maria Rita. A psicanálise e o domínio das paixões. In: *Os sentidos da paixão.* CARDOSO, Sérgio et al. São Paulo: Funarte; Companhia das Letras, 1988, p. 469-496.
KELLNER, Douglas; HOMER, Sean. Introduction. In: _____. *Fredric Jameson:* a critical reader. New York: Palgrave Macmillan, 2004, p. xii-xxii.
KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte:* breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013. (Coleção Arte e Sociedade)
KOTHE, Flávio R. *Benjamin & Adorno:* confrontos. São Paulo: Ática, 1978.
_____. Poesia e proletariado: ruínas e rumos da história. (Introdução). In: _____. (Org.). *BENJAMIN, Walter.* Tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985, p. 7-27. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, n. 50)
KÜHNER, Maria Helena. *Teatro em tempo de síntese.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.
KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda:* jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. 1 ed., rev. São Paulo: Boitempo: 2012.
LIMA, Eduardo Campos. *Coisas de jornal no teatro.* São Paulo: Expressão Popular, 2014.
LIMA, Venício A. de. (Org.) *Para garantir o direito à Comunicação* – A lei argentina, o relatório Leveson e o HGL da União Europeia. Prefácio de Franklin Martins. São Paulo: Perseu Abramo/Maurício Grabois, 2014.
LUKÁCS, György. *O romance histórico.* Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética:* debate sobre o Expressionismo. São Paulo: UNESP, 1998.
MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; JUNIOR, Rubens Machado; VEDDA, Miguel (Org.). *Walter Benjamin* - Experiência histórica e imagens dialéticas. São Paulo: Unesp, 2015.
MACIEL, Luiz Carlos. Quem é quem no teatro brasileiro. In: *Rev. Civ. Brasileira. Caderno Especial n. 2.* Teatro e realidade brasileira, julho, 1968.
MAGALDI, Sábato. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. In: *Estudos Avançados 10 (28).* São Paulo: 1996.

MALOSSO, Maíra Gonçalves. *Análise da forma épica na peça* We, the people *de Elmer Rice.* 2012, 101f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MANDEL, Ernest. *O capitalismo tardio.* Tradução de Carlos Eduardo Silveira Matos, Regis de Castro Andrade e Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1982. (Col. Os economistas)

MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*; Escritos políticos. Traduções de Lívio Xavier. 3 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Col. Os pensadores)

MARCUSE, Herbert. A arte na sociedade unidimensional. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da cultura de massa.* Adorno et al. Tradução de Laís Mourão e Luiz Costa Lima. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 245-256.

_____. A 'Nova Esquerda' fracassou? In: *Revista de Cultura & Política, n. 3.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, nov.-jan. 1981.

MARX, Karl. A assim chamada acumulação primitiva. In: _____. *O Capital.* Crítica da Economia Política. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. V.I, Livro Primeiro. O processo de produção do Capital. Tomo 2, Cap. XXIV, 1984, p. 261-294.

MARX, Karl. *Crítica do Programa de Gotha.* Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2012.

_____. *Grundrisse:* manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política. Tradução de Mario Duayer, Nélio Schneider (colaboração de Alice Helga Werner e Rudger Hoffman). São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos.* 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978,

_____. O 18 Brumário de Luís Bonaparte. Tradução revista por Leandro Konder. In: _____. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos.* 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 323-404 (Col. Os pensadores)

_____. *O capital:* crítica da economia política. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 5 v., 1983. (Col. Os economistas)

_____. Teses contra Feuerbach. Tradução de José Arthur Giannotti. In: _____. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos.* 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 49-53. (Col. Os pensadores)

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Obras escolhidas* em três tomos. Tomo I. [A classe dominante e consciência dominante. Formação da concepção de Hegel do domínio do espírito na história.], p. 38-42, In: Feuerbach. Oposição das concepções materialista e idealista. (Cap. 1° de *A ideologia alemã*). Tradução de Álvaro Pina. Moscou: Edições Progresso; Lisboa: Edições Avante, 1982, p. 4-75.

MARX, Warde. *Maria Della Costa:* Seu teatro, sua vida. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Cultura: Fundação Padre Anchieta, 2004.

MAYER, Hans. *La literatura alemana desde Thomas Mann.* Madrid: Alianza, 1970.

McCOURT, Frank. *As cinzas de Ângela.* Tradução de Lídia Cavalcante-Luther. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

MELLO, Maria Amélia (Org.). *20 anos de resistência.* Alternativas da cultura no regime militar. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1986.

MÉSZÁROS, István. *O poder da ideologia.* Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2004.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão* - uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

MILLER, Arthur. *A morte do caixeiro viajante.* Tradução de Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

_____. *The Crucible.* New York: Penguin, 2003.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. O feminismo político do século XX. *Margem Esquerda* – ensaios marxistas n. 9. São Paulo: Boitempo, junho de 2007, p. 129-143.

NEVES, João das. *A análise de texto teatral.* Rio de Janeiro: Europa, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. Assim falou Zaratustra. In: *Obras escolhidas / Nietzsche.* Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 225-265. (Col. Os pensadores)

_____. *La genealogia de la moral.* 7 ed. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

_____. Para a genealogia da Moral. In: *Obras escolhidas / Nietzsche.* Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 295-325. (Col. Os pensadores)

PEACOCK, Ronald. *Formas da Literatura Dramática.* Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1968.

PEIXOTO, Fernando. *O melhor teatro do CPC da UNE.* São Paulo: Global, 1989.

_____. *Teatro em pedaços.* São Paulo: Hucitec, 1980.

_____. *Teatro Oficina (1958-1982).* Trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PELLEGRINO, Hélio. Pacto edípico e pacto social. In: PY, Luís Alberto (Org.) *Grupo sobre grupo.* Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 195-205.

PISCATOR, Erwin. *Teatro político.* Prólogo de Alfonso Sastre. Tradução Salvador Vila. Madrid, España: Ayuso, 1976.

_____. *Teatro político.* Tradução de Aldo Della Nina. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.

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

PRADO, Décio de Almeida. *Exercício Findo.* Crítica teatral (1964/1968). São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *O teatro brasileiro moderno.* São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação). In: *História geral da civilização brasileira.* Tomo III (O Brasil republicano), v. 4, cap. XII, p. 559-562. São Paulo: Difel, 1984.

PROSPERI, Adriano. *Tribunali della coscienza:* inquisitori, confessori, missionari. Torino, Itália: G. Einaudi, 2009. (Piccola biblioteca Einaudi; 472)

PUGLIA, Daniel. *Charles Dickens:* um escritor no centro do capitalismo. 2006, 180f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. Derrotismo é péssimo para o sucesso. In: *Teatro e vida pública.* O Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (Org.). São Paulo: Hucitec; Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p. 181-199.

REIMER, Everett. *A escola está morta:* alternativas em educação. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. (Educação em Questão)

REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. (Caderno Especial n. 2) Teatro e realidade brasileira, julho, 1968.

RICE, Elmer. *We, the People:* A Play in Twenty Scenes. Coward-McCann, Inc. Place of Publication: New York, 1933.

RODRIGUES, Luiz César B. *A primeira guerra mundial.* 4 ed. São Paulo: Atual; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1988.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro em crise.* Caminhos e descaminhos. Organização e notas Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2014. (Debates; 336)

ROTTERDAM, Erasmo de. Elogio da Loucura. Tradução de Paulo M. de Oliveira. In: *Elogio da Loucura* / Erasmo de Rotterdam; tradução e notas de Paulo M. Oliveira. A Utopia / Thomas More; tradução e notas de Luis de Andrade. 3 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Col. Os pensadores)

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral.* 1880-1980. Tradução de Yan Michalski. Zahar, 1998.

_____. *Introdução às grandes teorias do teatro.* Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. In: *Do contrato social...* Tradução de Lourdes Santos Machado. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Col. Os pensadores)

SADER, Emir. *A nova toupeira:* os caminhos da esquerda latino-americana. São Paulo: Boitempo, 2009.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo.* Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Orientalismo:* o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle:* política e cultura. Tradução de Denise Bottmann. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp; São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas.* 4 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

_____. Cuidado com as ideologias alienígenas (respostas a *Movimento*). In: *O Pai de Família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 115-125.

_____. Cultura e Política 1964-1969. In: *O Pai de Família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 61-92.

_____. *Sequências brasileiras*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo:* Machado de Assis. 3 ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth.* Tradução de Manuel Bandeira. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SISSA, Giulia; DETIENNE, Marcel. *Os deuses gregos.* Tradução de Marcel Detienne e Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. (Col. Vida cotidiana)

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem.* Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

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

TAVARES, Célia Cristina da Silva; Calainho, Daniela Buono; Campos, Pedro Marelo Pasche de. *Guia de fontes e bibliografia sobre a inquisição:* a inquisição nos principais arquivos e bibliotecas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: FAPERJ; EdUERJ, 2005.

THORAU, Henry. *Perspectivas do moderno teatro alemão.* Estruturas e funcionamento. Tradução de Elsmarie Pape. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ULHMANN, Walter. *Law and jurisdiction in the middle ages.* Edited by George Garnett. Surrey: Ashgate, 2009.

VARGAS, Maria Thereza (Org.). *Antologia do teatro anarquista.* São Paulo: Martins Fontes, 2009.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. A mais-valia vai acabar, seu Edgar. In: *Oduvaldo Vianna Filho - 1.* Teatro. Rio de Janeiro: Muro, 1981.

_____. Chapetuba Futebol Clube. In: *Oduvaldo Vianna Filho – 1.* Teatro. Rio de Janeiro: Muro, 1981.

_____. *Rasga coração.* Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1980.

VON ECKARDT, Wolf; GILMAN, Sander L. *A Berlim de Bertolt Brecht:* um álbum dos anos 20. Tradução de Alexandre Lissovsky. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

WEKWERTH, Manfred. *Diálogo sobre a encenação.* Um manual de direção teatral. Tradução de Reinaldo Mestrinel. 3 ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and literature.* London and New York: Oxford University Press, 1977.

WILLIAMS, Tennessee. *Um bonde chamado Desejo.* Tradução de Brutus Pereira. *A morte de um caixeiro viajante* / Arthur Miller. Tradução de Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. *Longa jornada noite adentro:* drama em 4 atos. Tradução de Helena Pessoa. São Paulo: Peixoto Neto, 2004. (Os grandes dramaturgos)

WILSON, Edmund. *Os anos 20:* extraídos dos cadernos e diários. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WINZER, Klaus Dieter. *35 anos Berliner Ensemble*. Um trabalho teatral em defesa da paz. Tradução de Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec; Associação Cultural B. Brecht, 1984.

WOLFF, Janet. *A produção social da arte.* Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

_____. *The social production of art.* (Communications and culture). London: The Macmillan Press, 1981.

Apoio: Revistas e jornais

Teatro e realidade brasileira. *Cultura & Política. Caderno Especial n. 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, julho, 1968.

Sítio de internet

A IMPRESCRITIBILIDADE DOS CRIMES CONTRA A HUMANIDADE e os pedidos de extradição. Disponível em: <http://jus.com.br/artigos/24111/a-imprescritibilidade-dos-crimes-contra-a-humanidade-e-os-pedidos-de-extradicao>. Acesso em: 17 set. 2015.

CARIDADE remunerada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mercado/217348-incentivo-fiscal-pode-tornar-filantropos-os-bilionarios-do-brasil.shtml>. Acesso em 26 abr. 2015.

CÓDIGO PENAL BRASILEIRO. Artigo 121 – homicídio. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/topicos/10625629/artigo-121-do-decreto-lei-n-2848-de-07-de-dezembro-de-1940>. Acesso em: 17 set. 2015.

DÍVIDA PÚBLICA - ORÇAMENTO da União v. 1. Disponível em: <http://www.planejamento.gov.br/secretarias/upload/Arquivos/sof/PLOA2015/Volume_I_PLOA_2015.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2015.

DÍVIDA PÚBLICA - ORÇAMENTO da União v. 2. Disponível em: <http://www.planejamento.gov.br/secretarias/upload/Arquivos/sof/PLOA2015/Volume_II_PLOA_2015.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2015.

DÍVIDA PÚBLICA 1. Mais do mesmo: Copom eleva Selic. Disponível em: <http://cartamaior.com.br/?/Coluna/Mais-do-mesmo-Copom-eleva-Selic/30698>. Acesso em: 24 abr. 2014.

DÍVIDA PÚBLICA 2. Maria Lúcia Fattorelli: a brasileira que audita a economia grega para o Syriza. Disponível em: <http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Economia/Maria-Lucia-Fattorelli-a-brasileira-que-audita-a-economia-grega-para-o-Syriza/7/33158>. Acesso em: 04 abr. 2015.

DÍVIDA PÚBLICA 3. Pagamento de juros da dívida pública atingirá a marca de R$ 1 trilhão. Disponível em: <http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Economia/Pagamento-de-juros-da-divida-publica-atingira-a-marca-de-R$-1-trilhao-/7/17196>. Acesso em: 15 ago. 2011.

DÍVIDA PÚBLICA 4. União gasta 47% do orçamento no pagamento da dívida pública, segundo o Movimento Auditoria Cidadã da Dívida. Disponível em: <http://www.hojeemdia.com.br/noticias/politica/uni-o-gasta-47-do-orcamento-no-pagamento-da-divida-publica-1.282362>. Acesso em: 07 dez. 2014.

EDITAL DE SELEÇÃO para o Curso de Mestrado N. 217/2015. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Escola de Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. Disponível em: <http://www.eco.ufrj.br/ppgac/download/ingresso/Edital%20Mestrado%20em%20Artes%20da%20Cena%202015.pdf>. Acesso em: 26 ago. 2015.

EDITAL DE SELEÇÃO para o mestrado em Artes Cênicas para ingresso em 2016. Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Disponível em: <http://ppgac.ufop.br/images/arquivos/2015.2/Edital_Sele%C3%A7%C3%A3o_PPGAC_2016.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2015.

EDUCADORES massacrados no Paraná. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2015/04/150430_policia_professores_parana_rs>. Acesso em: 02 mai. 2015.

ENTREGUISMO. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/entreguismo>. Acesso em 25 abr. 2015.

ESTATÍSTICAS "WORLDOMETERS". Estatísticas online. Disponível em: <http://www.worldometers.info/br/>. Acesso em: 25 mai. 2015.

IBGE ANUÁRIOS - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Anuário Estatístico do Brasil. Rio de Janeiro: IBGE. Disponível em: < http://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=720> Acesso em: 20 jan. 2015.

IBGE PAÍSES - Estatísticas interativas. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/paisesat/main.php>. Acesso em: 20 jan. 2015.

IMPOSTOS. Quem (e como) paga impostos no Brasil. Disponível em: <http://economia.uol.com.br/noticias/infomoney/2014/08/14/injusto-quem-recebe-ate-tres-salarios-minimos-e-quem-mais-paga-impostos-no-brasil.htm>. Acesso em: 14 ago. 2014.

ÍNDICE DOS ARTIGOS da Revista Brasileira de Estudos da Presença – UFRGS. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/issue/current/showToc>. Acesso em: 28 ago. 2015.

INQUISIÇÃO no século XXI? Disponível em <http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=290395>. 28 abr. 2015.

GOLDBERG, Michelle. A Generation of Intellectuals Shaped by 2008 Crash Rescues Marx From History's Dustbin. In *Tablet.* Disponível em: <http://tabletmag.com/jewish-news-and-politics/148162/young-intellectuals-find-marx>. Acesso em 23 out. 2013

GOLDBERG, Michelle. Uma geração de intelectuais moldada pelo crash de 2008 resgata Marx. Disponível em: <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/Uma-geracao-de-intelectuais-moldada-pelo-crash-de-2008-resgata-Marx-/4/29294>. Acesso em 23 out. 2013

JUSTIÇA do Rio mantém condenação a agente de trânsito que multou juiz. Blog do Lute: <http://blogdolute.blogspot.com.br/> apud Tijolaço. Disponível em: <http://tijolaco.com.br/blog/?p=26882>. Acesso em: 21 mai. 2015.

LEI DE MEIOS de comunicação. Disponível em: <http://afsca.gob.ar/ley-de-servicios-de-comunicacion-audiovisual-26-522/>. Acesso em: 25 ago. 2010.

MAIS RICOS DO MUNDO, segundo a Revista Forbes. Disponível em: <http://economia.uol.com.br/noticias/efe/2015/03/02/bill-gates-e-o-homem-mais-rico-do-mundo-segundo-revista-forbes.htm>. Acesso em: 05 abr. 2015.

PARA PESQUISAR EM MEIO DIGITAL sobre a recepção de Brecht no Brasil e as encenações no país, consultar a Biblioteca Nacional Digital Brasil: por acervo, ver <http://bndigital.bn.br/acervodigital>. Para consulta a periódicos, ver: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>. Por períodos, ver, por exemplo: <http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=[cache]298590.8563654.DocLstX&pasta=ano%20195&pesq=Brecht>.

WIKILEAKS, Serra e a Chevron. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=Wikileaks+Serra+%28PSDB%29+quer+entregar+a+Petrobras+para+a+Chevron+%28EUA%29&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:pt-BR:official&client=firefox-a&channel=fflb&gfe_rd=cr&ei=7vlGU5WCDtG89AaHi4DwCQ>. Acesso em 10 abr. 2014.

Filmes (VHS/DVD)

BRECHT no cinema. Direção: G. W. Pabst et al. Alemanha/EUA. Manaus: Versátil, 2010. 3 DVDs (453 min.), NTSC, p&b e color.

GERMINAL. Direção: Claude Berri. França, Itália e Bélgica. Produção: Renn Productions; France 2 Cinéma; DD Productions; Nuova Artisti Associati, 1993. 1 fita VHS (160 min.), son., color., legendado.

LA PASSION de Jeanne d'Arc. O martírio de Joana d'Arc. Direção: Carl Theodor Dreyer. França, 1928. São Paulo: Magnus Opus [distribuição], 2005. 1 DVD (82 min), sil., NTSC, p&b.

LE PROCÈS de Jeanne d'Arc. O processo de Joana d'Arc. Direção: Robert Bresson. França: Agnés Delahaie Productions [produção], 1962. São Paulo: Versátil Home Video [distribuição], 200-. 1 DVD (65 min), NTSC, p&b.

SPARTACUS. Direção: Stanley Kubrick. EUA, 1960. Produção Universal Pictures; Bryna Productions. 2 DVD (197 min.), NTSC, son., color.

THE McCarthy Years. Direção: Emile de Antonio. EUA, 1991. 1 DVD (114 min.), son., color.

Dicionário

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, 1014 p.

DICIONÁRIO AURÉLIO Básico da Língua Portuguesa. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, 687 p.

DICIONÁRIO DE CIÊNCIAS SOCIAIS / Fundação Getúlio Vargas, Instituto de Documentação; SILVA, Benedicto, coordenação geral; MIRANDA NETTO, Antonio Garcia et al. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1987, 1422 p.

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes da USP - ECA
Departamento de Artes Cênicas - CAC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Agenor Bevilaqua Sobrinho

Atualidade/utilidade do trabalho de Brecht: uma abordagem a partir do estudo de quatro personagens femininas [*A mãe* (1931), *A alma boa de Setsuan* (1938-1940), *O círculo de giz caucasiano* (1943-1945) e *O processo de Joana D'Arc em Rouen, 1431* (1952)].

Anexos

São Paulo
Setembro de 2015

Anexos

SUMÁRIO

Anexos.....298

Introdução.....301

A. Peças encenadas: 1951-2015.....302

B. Documentação: Dados, programas e imagens.....305

Introdução

As encenações constantes também atestam a atualidade de Brecht. Para que a memória não seja transformada *em lacaia do instante*, é preciso preservar a história dos que se desdobraram para trazer ao palco uma fala que questiona o estado de coisas reinantes. Montagens distintas. Em comum, é a tentativa de não se curvar diante de algo aparentemente inelutável que dá a estes trabalhos nossa modesta hospitalidade em acolhê-los, como registro, neste espaço.

A.

Peças encenadas: 1951-2015

Tabela A.1 - *Peças encenadas: 1951-2015*

Espetáculo	*Grupo*	*Direção*	*Teatro*	*Cidade*	*Estreia*
A exceção e a regra **	Montagem EAD	Alfredo Mesquita	EAD - Escola de Arte Dramática da USP	São Paulo-SP	1951
A alma boa de Setsuan *	Teatro Popular de Arte	Flaminio Bollini Cerri	Teatro Maria Della Costa	Rio de Janeiro-RJ	1958
A alma boa de Setsuan *		Benjamin Cattan	Teatro Maria Della Costa	São Paulo-SP	1966
A boa alma *	Produção Yumara Rodrigues	Jorge Salomão	Teatro Castro Alves	Salvador-BA	1968
A boa alma de Setsuan *		Luís Augusto Marones	Teatro Ginásio Wílson de Freitas	Vitória-ES	1970
A boa alma de Setsuan *	Teatro de Comédia do Paraná	Clóvis Levi	Teatro Guaíra	Curitiba-PR	1972
A alma boa de Setsuan *	H. Papanatas	Eric Nielsen	Teatro SESC Tijuca	Rio de Janeiro-RJ	1980
A alma boa de Setsuan *	Oficina de Teatro (org. pela APATEMG)	George Froscher e Kurt Bildstein (Teatro Livre de Munique)	Teatro Francisco Nunes	Belo Horizonte-MG	1982
A boa alma de Setsuan **	Teatral do Depto. de Arte Dramática da UFRGS	Luís Paulo Vasconcelos	Teatro Instituto Goethe	Porto Alegre-RS	1986
A alma boa de Setsuan **	Teatro da Escola Ewerton de Castro	Ewerton de Castro	Teatro da Escola Ewerton de Castro	São Paulo-SP	1997
A alma boa de Setsuan **	Cia. do Incêndio	Marcelo Marcus Fonseca	Teatro Sérgio Cardoso	São Paulo-SP	2005
A alma boa de Setsuan *	Cia. Oberson, Lourdes e Os Mexicanos	Ruy Cortez	Tusp – Centro Universitário Maria Antonia	São Paulo-SP	2005
A alma boa de Setsuan **	Nia Teatro	Marco Antônio Braz	Teatro Tuca	São Paulo-SP	2010
O círculo de giz caucasiano *	Teatro Nacional de Comédia	José Renato	Teatro Nacional de Comédia	Rio de Janeiro-RJ	1963
O círculo de giz caucasiano *	Teatro de Arena	Augusto Boal	A Hebraica	São Paulo-SP	24/10/1967
O círculo de giz caucasiano *	Teatro de Arena	Luiz Carlos Arutin	Teatro de Arena	São Paulo-SP	1971
O círculo de giz *	Pessoal do despertar	Paulo Reis	Parque Lage	Rio de Janeiro-RJ	1983
O círculo de giz caucasiano **	Ventoforte	Ilo Krugli	Teatro Ventoforte	São Paulo-SP	1996
O círculo de giz caucasiano **	Teatro da Escola Ewerton de Castro	Ewerton de Castro	Teatro da Escola Ewerton de Castro	São Paulo-SP	1997
O círculo de giz caucasiano **	Cia. do Latão	Sérgio de Carvalho	CCBB – Centro Cultural Bando do Brasil Oficina Oswald de Andrade	Rio de Janeiro-RJ São Paulo-SP	2006 2014
O círculo de giz caucasiano **	Curso de Teatro do Centro Universitário Barão de Mauá	Miriam Fontana	Theatro Pedro II	Ribeirão Preto-SP	2010

O círculo de giz caucasiano **	Curso Livre de Teatro do Colégio do Carmo Cia. Teatral Pé no Palco	Deia Oliveira	Teatro do Carmo	Santos-SP	2013
Círculo de giz **	Cia. Paidéia de Teatro	Amauri Falset	Cia. Paidéia de Teatro	São Paulo-SP	2015
A mãe *	Grupo do Rio	(Ciclo Russo) Propaganda da peça no interior do programa do espetáculo *Jardim das Cerejeiras*	Teatro Ipanema	Rio de Janeiro-RJ	1968
A mãe *	Conservatório de Arte Dramática Emílio Fontana (alunos)	Leda Villela	Teatro de Arte do TBC	São Paulo-SP	1984
A mãe *	Produção Jovens Atores e Simone Hoffman	João das Neves	Teatro de Arena	Rio de Janeiro-RJ	1985
A mãe **	Companhia Ensaio Aberto	Luiz Fernando Lobo	Teatro da Aliança Francesa de Botafogo e outros Liga Operária Camponesa - Teatro Marília Teatro Glauce Rocha	Rio de Janeiro-RJ Belo Horizonte-MG Rio de Janeiro-RJ	1996 1997 1998
A mãe **	Núcleo 2 do Teatro Fábrica	Sérgio Audi	Engenho Teatral	São Paulo-SP	2007
O processo de Joana d'Arc em Rouen, 1431 **	INDAC - Escola de Atores	Luis Eduardo Frin	INDAC - Escola de Atores	São Paulo-SP	2010

* BADER, Wolfgang. (org.) *Brecht no Brasil.* Experiências e influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 263-284.

** Informações obtidas em jornais, filipetas, programas, internet e avisos de amigos/as.

Tabela A.1 - Peças encenadas: 1951-2015

B.

Documentação:
Dados, programas e imagens

Documentos 1
A mãe

»Die Mutter« Helene Weigel

B.1. Ernst Busch e Helene Weigel em "A Mãe", de Brecht, no Berliner Ensemble (1951).



DIE MUTTER. A MÃE. Ernst Busch e Helene Weigel. 1951. Disponível em: <http://www.berliner-schauspielschule.de/busch.htm>. Acesso em: 20 set. 2015.

»Die Mutter« Helene Weigel

B.2. Helene Weigel – *A mãe* – Eterna, 1951.



DIE MUTTER. A MÃE. Helene Weigel. 1951. Disponível em: <https://zerogsound.wordpress.com/2014/06/02/berliner-ensemble-die-mutter-bertolt-brecht-hanns-eisler-ernst-busch-eterna-1951-2/>. Acesso em: 20 set. 2015.

Número da Pesquisa: Avulso

Sigla e número do material: O Semanário [Periódico]. Pesquisa por período: 1956 a 1964. PR_SPR_00012_149322. Ed. 0900025 (1).

Página: 11 (set. 1956, Ano 1, n. 25).

Apresentação do material: Nossa Voz [Periódico- São Paulo]. Matéria noticiando a morte de Brecht e fazendo breve balanço de seu trabalho.

Destaques: Apontamentos sobre a importância de Brecht e de sua obra; foto de Helene Weigel, interpretando *A mãe*.

Observação: Setembro, 1956.

B.3. Helene Weigel, como *A Mãe*, e notícia da morte de Brecht, com breve avaliação.

O SEMANÁRIO ● ANO I — NÚMERO 25 — PÁGINA 11



Brechat, em 1951

MORREU BERTOLT BRECHT

Poesia e Teatro, Armas de Combate na Luta Contra a Injustiça e a Opressão

Infância e Juventude — De Regresso do "Front" — Posição Política e Conquista de Berlim — As Primeiras Peças e o Êxito de "Rufar Dos Tambores na Noite" — A História de "A Ópera de Três Vinténs" — Sátira Contundente Contra o Nazismo — A Guerra de Espanha Numa Peça — "Terror e Miséria no 3.º Reich", Depoimento Franco Sôbre as Crueldades Nazistas — "Mãe Courage" a Favor da Paz — (Texto de Luiz Giovannini)

JORNAIS do mundo inteiro noticiaram a morte recente de Bertolt Brecht. Embora pouco conhecido em nosso país, e assim mesmo apenas dos estudiosos de literatura e de teatro, a verdade é que desaparece com êle um dos maiores dramaturgos da atualidade. Poeta, teórico, romancista, autor de peças de teatro, colocou-se, Brecht, pela coragem e desassombro de suas atitudes desde o início de suas atividades naquele longínquo 1920, à frente do movimento intelectual alemão e europeu.

Participando ativamente das lutas políticas que dominaram a Alemanha logo após o término da primeira grande guerra, e que teve seu epílogo no sangrento advento do nazismo, Brecht soube conservar-se fiel aos postulados de sua juventude e, como escritor e teatrólogo, lançou mão de sua arte para melhor servir seus ideais. Na introdução que fêz à "SELECTED POEMS", edição norte-americana de poesia de Brecht, escreveu o crítico H. R. Hays que "Brecht foi o único poeta político no verdadeiro sentido da palavra" e o único que procurou realizar "uma séria tentativa para fazer coexistir em literatura e política num maduro plano estético".

Origem e Infância

Brecht nasceu a 10 de fevereiro de 1898, numa casa da "Bleichstrasse", situada no quarteirão operário da cidade de Augsbourg (Baviera). Da mãe, filha de alto funcionário da Floresta Negra, herdou aquela rudeza, aquela tendência à solidão, aquêle espírito prático e aquela boa dose de astúcia que caracterizam os camponeses da região. E do pai, originário da Baviera, herdou a necessidade de expansão, frequentemente concretizada na mímica e nos gestos, o gôsto acentuado pelas coisas populares, pela vida ao ar livre e a atração pela dança, pela música e pelo teatro.

Como a maioria dos jovens da classe média recebeu uma educação burguesa. Depois da escola primária e do liceu protestante, a universidade. Contava 18 anos, quando se matriculou no curso de medicina da Universidade de Munique. E já havia um ano frequentava o curso, quando a guerra, que então há dois anos ensanguentava os campos de batalha, vem interromper os seus projetos. Engajado, serve como enfermeiro num hospital atrás do "front", até o fim do conflito.

Posição Política

Regressando da frente, Brecht encontra seus amigos Johannes R. Becher, Caspar Neher, George Pflanzelt e Otto Mullereisert, com quem, no salão das mesas do célebre Café Stefanie, de Munique, discute literatura, política, arte, medicina e revolução. Nesse período, escreveu seu primeiro poema, "História do Soldado Morto", que, lido em recinto aberto, lhe vale tremenda vaia dos chauvinistas.

Brecht não esmorece, e escreve, logo depois, "Os sermões domésticos" que o teólogo protestante Karl Thieme qualificou de "breviário do diabo". Nesse meio tempo, Brecht participa da revolução alemã, integrando um conselho de soldados e operários de Augsbourg. Dirá um de seus biógrafos: "fuzil às costas, punho fechado, desfila Brecht pelas ruas da cidade, cubando heróis revolucionários. E luta, nas barricadas, contra as fôrças da reação que pretende sufocar os anseios de liberdade do povo.

Durante o período que durar essa luta cêrca de 15 anos, Brecht estará sempre nas primeiras filas, pessoalmente e com a pena, na batalha contra os "Junkers", ao lado dos social-democratas, dos socialistas e dos comunistas.

Primeiras Obras Teatrais

"Baal", apresentada em Leipzig, e em seguida em Munique, é a primeira peça teatral de Brecht, e foi escrita em 1922. Também dêsse ano são "Na floresta das cidades" e "Rufar dos Tambores na Noite". Esta última, a mais significativa das peças escritas até então pelo jovem teatrólogo, apresentada a 30 de setembro dêsse mesmo ano, no Teatro Falckenberg, recebeu verdadeira consagração do povo e valeu ao autor a atenção dos mais categorizados críticos do país.

A ação se desenrola no dia seguinte ao da capitulação germânica, e enfoca um problema então atualíssimo, aquêle do soldado que regressa ao lar e, decepcionado, tem a sensação de se encontrar em país estranho, num mundo diferente. André Kragler o principal personagem, é, como disse certo crítico, "o herói sem legenda a voz sem eco, o mártir sem auréola de um mundo decadente". Não é apenas o drama do indivíduo que Brecht enfocou, mas o de uma nação e o de um povo. A peça despertou o entusiasmo do famoso crítico Herbert Ihering, que conseguiu para o autor o cobiçado "Prêmio Kleist".

E, como disse a comissão do certame, o prêmio Kleist não foi dado pelo assunto da peça, já explorado por muitos e bons escritores, mas sim para "consagrar o talento de um dramaturgo novo, o vigor e a plasticidade da sua linguagem, o poder da sua imaginação e as suas faculdades criadoras em fazer viver personagens de carne e sangue".

Conquista de Berlim

Diante do êxito dessas primeiras peças, Brecht transfere-se para Berlim. No espaço de pouco tempo, transforma-se num dos mais discutidos e amados teatrólogos e poetas. Escreverá poesia, romances e inúmeras obras, que êle mesmo montará. Contava pouco mais de 30 anos.

Daí até 1933, produz, entre outras, as seguintes peças: "A Vida de Eduardo II da Inglaterra", "Calcutá", "Grandeza e Decadência da cidade de Mahagonny", "A Medida", "Santa Joana dos Matadouros", "Um Homem é um Homem", "O Vôo de Lindberg", "A Ópera de Três Vinténs" (versão modernizada da peça homônima de John Gay), "O bom soldado Svejk" (sátira guerreira, extraída da novela do tcheco Hasek) e "A exceção e a regra", peça curta, mas contundente.

Tragédia do Individualismo

Depois de "Um Homem é um Homem", apresentada pela primeira vez em Darmstadt, Brecht, em colaboração com Lion Feuchtwanger, realizou a versão modernizada da peça de Marlowe, "A Vida de Eduardo II da Inglaterra", tragédia do individualismo exacerbado, que luta sòzinho contra tudo e contra todos até ao aniquilamento. É a história de um rei que provoca a cólera de seu povo, porque se recusa a abandonar o filho bastardo. Arrancado do trono pelos nobres, em seguida é assassinado. A "première" da peça realizou-se em Munique, a 18 de março de 1924.

História de "A Ópera de Três Vinténs"

De tôdas as peças de Brecht, a que maior popularidade conquistou é, sem dúvida, "A Ópera de três vinténs", conhecida do público brasileiro com o título de "A Ópera dos Vagabundos", numa "mise-en-scène" de Ruggero Jacobbi. Em 1928, Elizabeth Hauptmann vertera para o alemão "The beggar's opera", do inglês John Gay, até então desconhecida no país.

Essa "ópera dos miseráveis", apresentada pela primeira vez, na capital inglêsa, a 2 de janeiro de 1728, fôra retomada em Londres em 1923. Brecht "descobriu-a" na versão de Elizabeth Hauptmann, e imediatamente resolveu adaptá-la para o "Deutsche Theater". Kurt Weill, seu amigo, compôs a música. Antes, porém, de ser aceita pelo "Schiffbauerdamm Theater", de Berlim, a peça foi rejeitada por vários teatros da cidade. E mesmo na noite do ensaio geral, ainda havia dúvidas sôbre a sua apresentação.

Contudo, apresentada, foi um sucesso sem igual. Durante a estação teatral de 1928-1929 foi representada centenas de vêzes. As cidades da província disputavam a honra de encená-la. Essa versão de Brecht é que o diretor cinematográfico G. W. Pabst verteu para o celulóide.

Sátira à Reação Hitlerista

Nesse meio tempo Hitler toma o poder na Alemanha. O nome de Brecht é dos primeiros nas listas de expurgos. Por isso mesmo, o famoso teatrólogo é obrigado a deixar o país. No exílio perambula de uma a outra nação. E vai produzindo. Publica, em Amsterdã, o romance "A ópera de três vinténs", também extraído da peça de John Gay, e que já lhe havia servido para o teatro.

Escreve poesias e publica panfletos e ensaios contra o nazismo, que faz difundir em tôda a Alemanha. E o nazismo lhe inspira, em 1934 uma peça cáustica "As cabeças redondas e as cabeças pontudas", editada em Moscou. Atualmente, os exemplares dessa edição são raríssimos.

A história gira em tôrno de um aventureiro sem fé nem lei, Iberin (na realidade Hitler), convidado pelo vice-rei Missena (Hindemburgo) a ocupar destacado pôsto no govêrno do país. O principal objetivo de Iberin é deter o avanço da revolução proletária que parecia dominar a nação. Para consolidar-se no poder, Iberin inventa uma teoria racista, que divide o povo em "cabeças redondas" e "cabeças pontudas", perseguindo uns, em nome dos outros, e procedendo da forma mais desumana que se possa imaginar.

"Terror e Miséria no 3.º Reich"

A guerra da Espanha, em 1937, fornece a Brecht inspiração para outra peça: "As armas da senhora Carrar". Em 1938, com a publicação de "Terror e Miséria no 3º Reich", o escritor alemão volta à plena atividade. Esta última peça, constituída de 24 quadros episódicos da vida cotidiana do povo alemão, sob o jugo do nazismo, foi escrita em 1938, e editada, primeiro, em New York, em 1945, e, em seguida, em Berlim, em 1948.

Encenada pela primeira vez nos Estados Unidos, durante a Segunda Grande Guerra, foi aplaudidíssima em todos os países da Europa, inclusive na própria Alemanha, Ocidental e Oriental. Trata-se de uma obra cruel, dura, amarga, que dá um testemunho franco e objetivo da maldade dos nazistas, da vergonha dos capituladores, constituindo lúcida e imparcial crítica às medidas policial, políticas e sociais do novo regime.

Os Últimos Anos

Depois de 1940, até os nossos dias, escreveu Brecht muitas outras excelentes peças, entre as quais "O Senhor Puntila e seu Servo", "Galileu Galilei" (interpretada por Charles Laughton, na Inglaterra), "O Bom Homem de Sezuan", "A Irresistível Ascensão do sr. Arturo Ui", "O interrogatório de Luculus" (primitivamente um rádio-drama, transformado pelo próprio autor em ópera, com música de Paul Dessau), "O círculo de giz caucasiano" e "Mãe Courage e seus filhos" (um dos maiores sucessos do Teatro Nacional Popular, dirigido por Jean Vilar). Uma das últimas peças de Brecht foi "Os dias da Comuna", inspirada nos dias da epopéia revolucionária de 1871.

Encontrava-se à frente de sua própria companhia, quando a morte o surpreendeu, a 15 de agôsto último. Morreu nos braços de sua fiel companheira, Helene Weigel, principal intérprete de suas peças e que em "Mãe Courage" tem uma criação que mereceu as mais entusiásticas referências da crítica européia.

Com Bertolt Brecht, perde a humanidade um de seus grandes filhos e o teatro, um mestre de indiscutível valor e grandeza.



Helene Weigel, como protagonista de "Mãe", versão teatral feita por Brecht do romance homônimo de Gorki.



Charles Laughton, no papel de Galileo Galilei, da peça do mesmo nome, de Brecht

JORNAL *O SEMANÁRIO*. Helene Weigel como *A Mãe* e notícia da morte de Brecht. Rio de Janeiro, Ano 1, n. 25, p. 11. Setembro de 1956. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=[cache]298590.8563654.DocLstX&pasta=ano%20195&pesq=Brecht>. Acesso em: 23 set. 2015.

B.4. *A Mãe*, no ciclo "Engenho Mostra um pouco do que gosta 3".

JORNAL DA USP
2 a 8 de julho de 2007 ano XXII no.801

TEATRO

Mostra Engenho Teatral



Mulher torna-se revolucionária em A Mãe

O ciclo "Engenho Mostra um pouco do que Gosta 3", do Engenho Teatral, oferece nove espetáculos teatrais gratuitos, durante nove semanas, reunindo diversas companhias de São Paulo. Nesta semana, a peça apresentada é A Mãe, do dramaturgo Bertolt Brecht, em montagem do Núcleo 2 do Teatro Fábrica. Dirigida por Sérgio Audi, a montagem narra a história de uma mãe operária, simples, comum, que se torna revolucionária na Rússia, antes da Revolução de 1917, ao acompanhar os passos de seu filho e participar de greves e organizar a militância operária. O teatrólogo alemão se inspirou na obra homônima do escritor russo Máximo Górki. Em cartaz apenas neste sábado e domingo, às 19h, no Engenho Teatral (r. Monte Serrat, 230, estação Carrão do Metrô). Entrada franca.

A MÃE. Núcleo 2 do Teatro Fábrica. 2007. Disponível em: <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2007/jusp801/teatro.htm>. Acesso em: 06 ago. 2014.

Documentos 2
A alma boa de Setsuan

Número da Pesquisa: 1624 / AC.

Sigla e número do material: DT 4194.

Folhas: 1 a 3.

Apresentação do material: Histórico do Teatro Maria Della Costa / Teatro Popular de Arte.

Destaque: Menção à montagem de 1958 de "A Alma Bôa de Se-Tsuan" [*sic*], pelo TMDC-Teatro Maria Della Costa / TPA-Teatro Popular de Arte, sendo a primeira encenação profissional de Brecht no Brasil.

Observação: Lembramos que a primeira montagem de Brecht no Brasil foi da peça "A exceção e a regra", realizada pela EAD-Escola de Arte Dramática da USP, em 1951, sob a direção de Alfredo Mesquita.

B.5. Histórico do Teatro Maria Della Costa / Teatro Popular de Arte.

ARQUIVO MULTIMEIOS DT 4194 ECA-USP

O Teatro Maria Della Costa/Teatro Popular de Arte 3 fls.

O Teatro Maria Della Costa foi inaugurado em 28 de Outubro de 1954, com O Canto da Cotovia, de Jean Anouilh, em tradução de Mário da Silva e Renato Alvim, com figurinos de Luciana Petruccelli . A direção e cenografia couberam a Gianni Ratto, encenador vindo da Itália, contratado por Sandro Polloni e Maria Della Costa, respectivamente, proprietário-empresário e primeira atriz da Companhia.

Sandro e Maria foram os primeiros artistas, em São Paulo, a terem um teatro próprio (o Teatro Brasileiro de Comédia teve o engenheiro Franco Zampari, como um verdadeiro mecenas, e foi amparado por uma Sociedade).

É bem verdade que, a grande maioria dos heróicos companheiros do Teatro Popular de Arte - assim se denominava a Companhia de Sandro Polloni e Maria Della Costa - já não estavam presentes no elenco que inaugurou o novo teatro. Seus novos contratados eram: Benjamin Cattan, Edmundo Lopes, Elísio de Albuquerque, Eugênio Kusnet, Fernanda Montenegro Fábio Sabag, Fernando Torres, José Tácito, Luiz Tito, Monah Delacy, Milton Moraes, Oswaldo Louzada, Sérgio Britto, Serafim Gonzales, Zé Luiz Pinho, Wanda Kosmo, além, está claro, da própria Maria e Sandro (que algumas vezes atuará como intérprete).

Uma casa de espetáculo fixa, é na verdade, uma possibilidade de realização de antigos sonhos. O empresário e a atriz tiveram e realizaram os seus. O repertório cuidado, sempre teve o seu significado (é necessário lembrar que foi o TMDC/TPA que montou, em 1958, A Alma Boa de Se-Tsuan, marcando a primeira encenação profissional desse autor no Brasil, bem como revelou também profissionalmente, o autor Jorge Andrade, apresentando, em 1956, A Moratória. A peça do autor paulista teve ainda um outro mérito: mostrar a São Paulo, a grande Fernanda Montenegro.)

Formaram o repertório da Companhia: Georges Feydeau (Com a pulga atrás da orelha, Tome conta da Amélia), Sérgio Tofano (A ilha dos papagaios), Carlo Goldoni (Mirandolina), Abílio Pereira de Almeida (Moral em concordata), Tennessee Williams (A rosa tatuada), Eugène Ionesco (A lição e A cantora careca), Federico Garcia Lorca (A casa de Bernarda Alba, Bodas de sangue), Gianfrancesco Guarnieri (Gimba), Arthur Miller (Depois da queda), Shakespeare (As alegres comadres de Windsor), Plínio Marcos (Homens de papel), Edward Albee (Tudo no jardim), Aldo Benedetti (Maria entre os leões), Graça Mello (Pindura saia), Marcos Rey (A próxima vítima), Antonio Bivar (Alice, que delícia, Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã), além dos já citados Bertolt Brecht, Jean Anouilh e Jorge Andrade.

DT 4194
f. a

Algumas vezes, em excursões, voltaram ao antigo repertório que, corajosamente, impuseram ao público, muito antes de terem seu local fixo de trabalho: Eugene O'Neill (Desejo), Nelson Rodrigues (O anjo negro), Jean-Paul Sartre (A prostituta respeitosa), Henrique Pongetti (Manequim).E o que chamamos de antigo repertório eram muitas outras peças que, no Rio ou em São Paulo, em seus primórdios, lançaram a Companhia e foram construindo aos poucos o moderno teatro brasileiro:Tobacco Road, de Jack Kirkland e Erskine Caldwell, Tereza Raquin, de Émile Zola (grande triunfo de Itália Fausta), Sonata a quatro mãos,de G.Cantini, Woyzeck, de Georg Büchner, A família Barret, de R. Bessier, A escola das cocotes, de Paul Armont e Gerbidon, Rebecca, de Daphne Du Maurier, O morro dos ventos uivantes, de Emilie Bronte, O anel mágico, peça infantil de Rabelo de Almeida, No fundo do poço, de Helena Silveira, em colaboração com o poeta Jamil Almansur Haddad (que inaugurou, como teatro de prosa, o belo teatro da Sociedade de Cultura Artística, em 1950).

Colaboraram com Sandro e Maria, já no Teatro Maria Della Costa,os diretores: Gianni Ratto, (a quem coube dar as diretrizes da nova casa),Flamínio Bollini Cerri, Ruggero Jacobbi, Flávio Rangel, Luiz de Lima, Graça Mello, Maurice Vaneau, Antunes Filho, Jairo Arco e Flexa, Benedito Corsi, Fauzi Arap, Odavlas Petti.

Falamos em Teatro Popular de Arte e é bom que se esclareça: TPA era o nome do elenco, organizado pelo casal de artistas, em 1948, seis anos antes, portanto da inauguração, do edifício, situado à rua Paim, nº 72. Na verdade como vimos, a nova casa de espetáculos era o prosseguimento desse árduo empreendimento anterior que contava com a participação da grande trágica Itália Fausta, Ziembinski,Sadi Cabral, Wanda Marchetti e de Olga Navarro(criadora de A... respeitosa, de Jean-Paul Sartre, assim anunciada, com reticências por imposição da Censura).

Mesmo com a sede já construida e funcionando a contento, nunca deixaram de viajar, não só por necessidades econômicas, mas também para continuarem fiéis ao programa anteriormente traçado de difusão de um teatro-arte, como costumavam dizer. Apresentaram-se em todo Brasil, no Uruguai, em Portugal e em 1960, em Paris, no Festival das Nações, com Gimba, de Guarnieri. De Paris, foram a Roma, obtendo também na Itália, imenso sucesso.

Por escândalo simplesmente, ou verdadeiro espírito de audácia, herdado sem dúvida, da garibaldina Itália Fausta, a "troupe" de Maria Della Costa envolveu-se, constantemente em terríveis contendas, com a polícia, com a censura, com poderes governamentais, sempre de olho nessa dramaturgia "estranha" que apresentavam aqui e em Portugal. Indignado, Sandro Polloni, sempre respondia a altura, não escondendo, porém,um certo orgulho

DT 4194
E3

de pioneiro.

O Teatro Maria Della Costa, oficialmente, passou para as mãos de Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais de São Paulo/APETESP, em 15 de dezembro de 1978.

OBSERVAÇÕES: Para melhores informações sobre o Teatro Maria Della Costa/ Teatro Popular de Arte, Sandro Polloni e Maria della Costa, consultar programas, fotos e notadamente o depoimento de Sandro Polloni em nosso Arquivo Multimeios. Pacote nº1423.

Histórico do Teatro Maria Della Costa / Teatro Popular de Arte. Arquivo Multimeios – Divisão de acervo, documentação e conservação do Centro Cultural São Paulo – Prefeitura de São Paulo. 1624/AC. DT 4194. Folhas: 1 a 3. S/d.

Número da Pesquisa: 1423 / AC

Sigla e número do material: PR 2335

Páginas: Capa, 04-07, 09-12, 14-18, 20-25.

Apresentação do material: Programa de *"A Alma Bôa de Se-Tsuan"* [*sic*], de Bertolt Brecht.

Destaque: Programa da *Alma...*; ficha técnica do espetáculo; textos de Sandro Polloni, Sábato Magaldi, Anatol Rosenfeld; observações de George Lukács, Jorge Amado, Gianni Ratto, Ruggero Jacobbi e Anibal Machado; letras das músicas de Paul Dessau; TPA-Teatro Popular de Arte em Portugal e no Uruguai.

Observação: Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1958.

B.6. Programa de *"A Alma Bôa de Se-Tsuan"* [*sic*], de Bertolt Brecht.

A ALMA BÔA DE SE-TSUAN

ARQUIVO MULTIMEIO
PR-2335
SMC - PMSP



BRECHT

PREFEITURA DO DISTRITO FEDERAL

TEATRO MUNICIPAL

DIREÇÃO DA COMISSÃO ARTÍSTICA E CULTURAL

Festival do Rio de Janeiro de 1958

TEATRO POPULAR DE ARTE

FUNDADO EM 1949

ELENCO:

Sras :
DIANA MORELL
ELZA RIAN
EUKARIS MORAIS
ILEMA DE CASTRO
JUREMA MAGALHAES
MARIA DELLA COSTA
SYDNÉA ROSSI
SUZY ARRUDA

★

Diretor Geral
SADRO
Diretor
FLAMINIO BOLLINI CERRI
Assistência Geral
BENJAMIN CATTAN
Assistência Jurídica
DR. GERALDO ULHÔA CINTRA

Snrs,:
ALDO DE MAIO
ANTONIO GANZAROLLI
BENJAMIN CATTAN
EUGENIO KUSNET
ISAAC VARGER
GERALDO FERRAZ
JOÃO PONTES
JOAQUIM GUIMARÃES
OSWALDO LOUZADA
PAULO CORRÊA
PAULO QUEIROZ
SADI CABRAL
SANDRO

DIRETORES QUE JÁ DIRIGIRAM NO T. A. P.

ITALIA FAUSTA — EUGENIO KUSNET — GIANNI RATTO
RUGGERO JACOBBI — FLAMINIO BOLLINI CERRI

CONSULTORES

DR. SABATO MAGALDI — SR. GALEZ SAFADY
DR. CLOVIS GARCIA — DR. HERMILO BORBA Fo.
DR. ANTONIO BULHÕES

FIGURINISTAS
Luciana Petrucelli
Darcy Penteado
Lili Junqueira
Malgary Costa
Maria Della Costa
Tulio Costa
Clara Heteny

MONTAGEM
José Pepe

CONTRA-REGRA
Amaral

CABELEIREIRO
S. Kravtchenko

CENOGRAFOS
Eduardo Suhr
Lazlo Meitner
Santa Rosa
Gianni Ratto
Tulio Costa
J. Maria dos Santos



PEÇAS DE TEATRO DE BERTOLT BRECHT

Ordem Cronológica

1918	BAAL
1919	TAMBORES DENTRO DA NOITE
1921/24	NA FLORESTA DAS CIDADES
1923	VIDA DE EDUARDO II DA INGLATERRA
1924/26	HOMEM POR HOMEM
1928	A OPERA DE DOIS CENTAVOS
1928/29	GRANDE E DECADÊNCIA DA CIDADE DE MAHAGONNY
1928/29	O VOO DE LINDBERGH
1929	PEÇAS DIDATICAS
1929/30	AQUELES QUE DIZEM SIM, AQUELES QUE DIZEM NAO
1929/30	SANTA JOANA DOS MATADOUROS
1930	EXCEÇAO E A REGRA
1930	A DECISAO
1932	OS TRES SOLDADOS
1932/35	CABEÇAS REDONDAS E PONTUDAS
1933/34	OS HORACIOS E CURIACIOS
1936/37	OS FUSIS DE MAE GARRAR
1937/38	GALILEO GALILEI (primeira versão)
1938	GRANDE MEDO E MISERIAS DO III REICH
1938	O INTERROGATORIO DE LUCULLUS
1938/40	A ALMA BOA DE SETSUAN
1939	MAE CORAGEM
1940	MESTRE PUNTILLA E SEU VALET MATTI
1941/42	ARTURO UI
1942/43	SCHWEIG NA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL
1944/45	AS VISÕES DE SIMONE MACHARD
1944/45	O CIRCULO DE GIS CAUCASIANO
1945/48	OS DIAS NA COMUNA
1950	O JULGAMENTO DE LUCULLUS
1951	O PRECEPTOR
1953	TURANDOT
	GALILEO GALILEI (Versão completa)



TECIDOS

MODAS

NOVIDADES

Carina

Copacabana 386


maria
della
costa

VÔE PELA

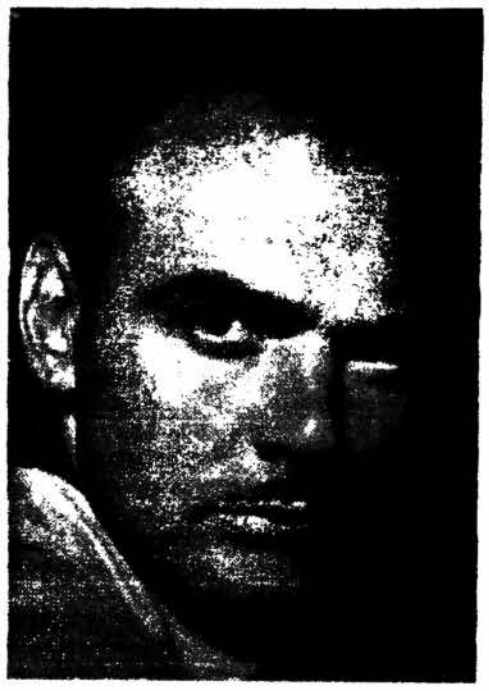
ALITA

NUM AMBIENTE
DE INESQUECÍVEL
CORTESIA

★

AV. RIO BRANCO, 50

Tels.: 43 9778 - 43-1630 - 43-0495



SANDRO

Com o desaparecimento de Bertolt Brecht em 1956, o mundo perdeu talvez um dos dramaturgos mais importantes de todos os tempos. Foi sem dúvida o único homem de teatro que soube tratar o seu público, como povo, como um todo que não tem necessidade de distrações ou divertimento, mas de uma imagem intensa, onde possa ver refletida sua imagem. Trouxe Brecht ao nosso mundo de hoje, o teatro de hoje, da mesma maneira como o autor grego criara suas obras para o seu povo. Veio trazer as platéias de hoje, o sentido humano, poético e realista que estava lhes sendo negado pelos autores modernos, preocupados apenas em reproduzir tematicamente, e num sentido dramático fluente e escorreito, os problemas de sua época, esquecidos porém, que essas mesmas platéias desejavam respostas a êsses mesmos problemas, indicações e soluções às suas dúvidas.

O nosso Teatro Popular de Arte, preocupou-se sempre com o problema de seleção de seu repertório. Fugindo sempre às peças chamadas totalmente "comerciais", procurámos encontrar as que contivessem invariàvelmente valores suscetíveis a atingir, interessar e empolgar a todas as classes sociais, apontando problemas e conflitos que concernem, ao homem e á sociedade de hoje. E assim, a escolha de uma obra de Bertolt Brecht vem sòmente reforçar e situar ainda mais nossa posição dentro do Teatro Brasileiro. Propuzémo-nos a um teatro de debate, de controvérsias, porque entendemos serem essas as raízes que fundamentam o mundo conturbado de hoje. Lutar, sempre foi o nosso lema. Assim, é com profunda honra e emoção, que lançamos "A alma bôa de Se-Tsuan", o primeiro original de Brecht profissionalmente realizado no Brasil, convictos de estarmos contribuindo de maneira concreta com êsse passo, a transpor o Teatro Brasileiro, á uma fase mais madura e ao mesmo tempo, reptando o público, a enfrentar (não cabe outro têrmo) o texto mais importante jamais apresentado no Brasil.

Não reverenciaremos postumamente a memória de Bertolt Brecht. Com a apresentação de "A alma bôa de Se-Tsuan", estamos abrindo o caminho para tornar presente no Teatro Brasileiro, tôda sua imensa obra. Essa, cremos, será a melhor maneira de homenagear o maior poeta popular dêste século, o dramaturgo que escreveu para o povo.

APÊLO

No ano de 1956, nossa companhia, o Teatro Popular de Arte, empreendeu uma viagem á Portugal, posteriormente estendendo, em carácter de estudos, à Espanha, França, Suiça e Itália. O resultado dessa viagem como demonstração do atual grau de adiantamento em que se encontra o moderno teatro brasileiro; no seu aspecto diplomático de bôas relações, sem contar ainda com as exposições de artes plásticas, de livros brasileiros; de música; de arte popular; ciclo de conferências e palestras, foi excepcional, merecendo nossa companhia por parte de tôda a imprensa estrangeira, o título de "embaixada cultural das mais representativas". Nossa permanência em terras da Europa foi de cerca de 10 mêses. Logo em seguida, abrindo novos campos para o teatro brasileiro, fomos ao Uruguai onde realizámos temporada no Teatro Solis, com mesmo extraordinário êxito.

Para empreender semelhantes viagens, empregamos tudo o que tinhamos, conseguindo viajar exclusivamente por conta própria. Todos os riscos correram por nossa conta, com o perigo de pôr um fim á existência da companhia, caso não obtivéssemos êxito. Felizmente vencemos, e aqui estamos hoje, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, para viver o espetáculo mais temerário jamais montado no Brasil: "A alma boa de Se-Tsuan".

Porém, é chegado o momento de fazermos um apêlo. Um apêlo às autoridades representativas do Brasil; ao Sr. Presidente: aos Senadores; aos deputados federais, às autoridades diretamente ligadas aos órgãos culturais que pretendem amparar o Teatro Brasileiro. A todos, informamos que o Teatro Brasileiro está exangue, sua agonia tem sido lenta, porém seu fim, pelo menos cultural, como meio de divulgação de cultura ao povo, está próximo. Sem a efetiva ajuda aficial do Govêrno, as companhias profissionais, não poderão levar a cabo a apresentação de um repertório numa base seletiva tal, que valha, não propriamente como "divertimento", mas como divulgação de cultura para o povo, principalmente em se tratando de um país, onde o "hábito de ir a teatro", é completamente inexistente. É muito mais fácil ir ao cinema. Não temos tradição teatral; o potencial público, é gigantesco, porém muito poucos terão ouvido ou visto, quando ainda garotos, qualquer coisa que se relacionasse com teatro, quando já na educação escolar, dever-se-ía incutir neles, o gosto pelo teatro. Schiller é leitura corrente nas escolas alemãs. Faz-se algo no Brasil? As festinhas de fim de ano quando muito, só servem para divertir os papais... Precisamos aumentar o público, oferecendo-lhes bons espetáculos a melhores preços, mas são necessárias subvenções antecipadamente planejadas, racionalizadas, continuas e não esporádicas, e maiores. Êsse apêlo, si atendido, virá em benefício em primeiro lugar, do público; em benefício dos atores que terão seus níveis elevados e das emprêsas, que terão a possibilidade de não fazer concessão comercial de qualquer espécie em seus espetáculos, apresentando ao povo, textos de maior envergadura.

Conclamamos daqui, tôda a classe teatral, desde os empresários, ao mais simples ajudante de contra regra, a se unirem, e juntos, concitar o Govêrno Federal, as autoridades representativas da Nação, a estudar em caráter definitivos, bases sólidas que possibilitem o Teatro Brasileiro sobreviver. Não queremos dinheiro para nosso usufruto, queremos dinheiro e apoio, para dar um melhor Teatro ao povo.

(ass.) **Sandro**









BERTOLT BRECHT

Biografia

Nascido em Augsburgo, Alemanha, em 1898, participou da primeira guerra mundial, quando ainda cursava na Universidade de Munique a cadeira de medicina, colaborando como enfermeiro nos campos de batalha. Dessa terrível experiência, saiu combalido e amargurado. Sua primeira peça, "BAAL", é o reflexo de seu desencanto, decepção e revolta, obra cínica e dura. Em seguida escreve "OS TAMBORES DENTRO DA NOITE", que recebe o prêmio KLEIST













Emerge no mundo fantástico e caótico em que se embrenhou a Alemanha de após guerra, travando amizade com Reinhardt, Piscator e Fritz Lang, com quem colaborará posteriormente em Hollywood. Sua produção não para, e já aos trinta anos, é célebre com uma bagagem invejável de obras teatrais, poesias, adaptações, peças didáticas. Em 1933, Hitler assoma o govêrno e Brecht, da mesma maneira que Einstein, Mann, Zweig, Becher e tantos outros se exila, e durante 8 anos, reside na Dinamarca, Suécia, Finlandia, Austria e finalmente, na América do Norte, não cessando nunca de produzir, produzir, Novas peças, ensaios teóricos, tornam ainda maior a posição dêsse homem excepcional. Enquanto isso, na Alemanha, sua pátria, os nazistas queimavam suas obras. Em 1947, ainda na América, Brecht vê o famoso ator Charles Laughton representar "GALILEO", regressando finalmente em 48 à Alemanha, após muitos entraves. Suas obras recomeçam a ser representadas, é o início de sua consagração mundial. Fora e dentro da Alemanha é reconhecido seu extraordinário valor, e é considerado com justiça, o maior dramaturgo dêste século. A República Democrática Alemã, dá a êle um teatro e meios para representar suas peças. Forma, com sua espôsa, a atriz Helene Weigel, o famoso "BERLINER ENSEMBLE", que em 1954, no Festival Internacional de Teatro, em Paris, deixou atonitos e assombrados os críticos de todo o mundo, com suas novas concepções teatrais abandonando a tradicional intenção de "interpretar" a ação e personagens para "contá-la", pura e simplesmente, servindo o ator de "mostrador" e não "personagem", de "veiculo indicativo", e não "herói".

Suas obras são representadas em todo o mundo, torna-se êle o autor mais discutido e suas teorias são ponto de discussão e discórdia, mas a verdade é que é unanime a opinião de que o Teatro agora se divide em dois períodos: Antes e Depois de Brecht. Bertolt Brecht, faleceu a 14 de Agosto de 1956.



FLAMINIO BOLLINI CERRI

Nasceu em Milão, Itália e aí cursou a Universidade. Fez depois a Academia Dramática de Roma, onde também por um ano, foi assistente de Luchino Visconti. Já então dirigia "Oreste" de Alfieri e apresentava Tenesse Williams. Sua atividade de Diretor levou-o à assistência de Streihller, em Milão, por mais de um ano. Ainda nessa cidade no "Picolo Teatro", dirigiu em 1949, a peça "A Guerra de Tróia, não se fará".

Um ano antes, em Florença, no "Giardino del Boboli" com Visconti, dirigia "Trólio e Créssida".

Em Veneza, apresentava Goldoni, quando em 1951, foi chamado pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) de São Paulo, onde se estreou, como Diretor da Peça "Ralé" de Máximo Golki em cujo elenco sobressaia Maria Della Costa, atriz convidada pelo TBC. Dirigiu para a Companhia "Vera Cruz" a película, "Senda do Crime", de cujo argumento foi também autor. Sua última direção, para o TBC de São Paulo foi "Mortos sem Sepultura" de Sartre. Em homenagem ao Congresso Eucaristico Internacional, reunido em Julho de 1955, no Rio de Janeiro, para os "Artistas Unidos", dirigiu a peça "Diálogo das Carmelitas".

Em 1956, convidado por Sandro e Maria Della Costa, veio dirigir a Companhia do Teatro Popular de Arte, onde é permanente diretor, tendo, já realizado "A Casa de Bernarda Alba" de Lorca, "Rosa Tatuada" de Tennesse Williams, e "Moral em Concordata" de Abílio Pereira de Almeida e agora a "A Alma Bôa de Se-Tsuan" de Brecha.

FÁBULA DA BONDADE IMPOSSIVEL

SÁBATO MAGALDI

Há, no teatro brasileiro, um grande acontecimento: a Companhia Maria Della Costa encena "A alma boa de Setsuan". O dramaturgo Bertolt Brecht morria em agôsto de 1956 e, sobretudo, nêstes dois anos, muito se tem escrito sôbre êle, no estrangeiro e entre nós. Mas é a primeira vez que um conjunto profissional se lança em nosso território, à arrojada tarefa de apresentar-lhe uma peça.

A escolha foi das mais felizes. "A alma boa de Setsuan" situa-se entre as quatro ou cinco obras-primas que o gênio de Brecht nos legou, e ilustra perfeitamente suas concepções, quer humanas, quer cênicas. O público paulista se encontra diante de um novo mundo.

A esta altura, já não deve ser segrêdo para boa parte dos interessados nas coisas do teatro a problemática brechtiana. Em linhas gerais, procura a obra do escritor alemão surpreender os problemas básicos da sociedade contemporânea, condenando-a pelo caráter desumano dado à vida. Nos dias de hoje, seria impraticável uma existência condigina, já que as fôrças superiores ao homem indefeso tendem a sufocá-lo. Essa premissa é exposta numa visão crítica, por meio do efeito de "afastamento", o que empresta à obra um cunho didático e ao espectador ou leitor o ponto de vista de quem observa com a inteligência, sem deixar perturbar-se pelos enleios emocionais.

"A alma boa de Setsuan" coloca uma das faces da atual sociedade, com um sabor de conto oriental que vai aos poucos se transformando em libelo cruel. Fábula da bondade impossível — eis o seu ponto de partida, logo generalizado para fábula da vida inviável neste mundo em que nos é dado viver.

O caminho percorrido pelo texto para chegar a essa conclusão é sólidamente cimentado, para que a "moral" fique bem clara, sem margem a dúvida. Brecht quiz compor a sua fábula com a certeza das teses irrefutáveis. Tudo é laboriosamente preparado e construído, com o objetivo de deixar patente a "lição". Depois de prender as personagens numa trama insolúvel, com os dados de que dispõem, dirige-se um ator ao público, concitando-o a procurar a saída. "Deve haver uma saída, deve haver, e tem de haver!" — são as palavras finais, num apêlo direto à capacidade de raciocínio dos espectadores,



sacudidos pela significação exemplar da história.

A palpável tentativa de defender uma tese poderia subordinar a obra brechtiana a valores extra-literários, capazes de prejudicar-lhe o caráter precipício. Se o autor não recua ante essa condenável deturpação da base estética da arte, êle não a pratica, nas melhores peças. Ou melhor, apesar da insofismável direção política da obra, os elementos propriamente literários acham-se tão bem servidos, que não há prejuízo de sua intangibilidade em favor de outras servidões. A política não é acréscimo, algo que justapõe aos valores literários. Mas a fusão alcançada entre estética e ética (tomando-se esta palavra no seu significado mais amplo) só encontra paralelo na tragédia grega, em que também se equilibram, feitos matéria artística, valores filosóficos, morais, políticos e humanos. Brecht procurou, no nosso século, o equivalente da obra de Esquilo, Sófocles e Eurípedes há dois mil anos, ou do teatro

religioso, na Idade Média. A origem estética deixou de ser fato de separação, de distanciamento de outras fôrças sociais, para integrar-se nelas, dentro da ampla missão educativa que Werner Jaeger reconheceu no teatro grego.

Onde o paralelismo dos méritos literário e político em "A alma boa de Setsuan"? A trama se insinua quase com ingenuidade, desenvolvendo-se sem aparente esfôrço do dramaturgo. Três deuses vêm à terra à procura de uma alma boa. Uma só alma boa justificaria sua missão, comprovando que nem tudo está perdido e a humanidade pode ser salva. Sem muita sutileza crítica, já se poderá ver nessa alegoria da tríade divina um parentesco com o mistério cristão da divindade, e na alma capaz de resgatar os homens pelo bem uma r;plica da imagem de Cristo. Só que o significado exemplar dos dois martírios é diverso: a paixão de Cristo, em si, purificaria a humanidade, redimindo-a das culpas. O martírio da prostituta Chen Tê provaria que a organização social contemporânea só estimula o egoismo (pois se deve ao menos salvar a pele), e assim é preciso modificá-la.

Os deuses encontram em Setsuan essa alma boa e dão-lhe os meios de praticar o bem. De prostituta, Chen Tè torna-se dona de uma tabacaria. E aí começam seus novos percalços. Aqueles que lhe venderam a loja caem na miséria, e querem aboletar-se no antigo abrigo. Outros mais invadem a casa, e Chen Tê sente que logo estaria arruinada. Forja, porisso, um "duplo", a figura do primo Chui Tá, que põe têrmo aos desmandos e endireita o negócio. Chi Tá acaba "rei do fumo de Setsuan" e a ambiguidade poderia prolongar-se se não houvesse protestos contra a nova ordem. Levado ao tribunal, Chui Tá faz-se reconhecer como Chen Tê (reconhecimento — fórma a da poética aristotélica), e os deuses, ao invés de trazerem a solução, como no "deus-ex-machina" de muitas tragédias, evolam-se silenciosos, numa novem côr-de-rosa, para os céus. Aos homens cabe encontrar solução para os seus problemas. Aos espectadores a última palavra nesse desfêcho que leva o autor, no epílogo, às seguintes palavras: "reconhecemos que êsse não serve como final".

São numerosos os ensinamentos e as conclusões parciais, até que baixe o pano. Alguns, óbvios: ninguém, que tenha vagos princípios de justiça social, pode estar satisfeito hoje em dia. Os deuses estão esfalfados e rotos na camnhada inglória de procurar uma alma boa na terra. E os homens, cansados de tanta miséria, nem os reconhecem, quando surgem em busca de abri-

Galeria Nagasawa

Quadros - Gravuras - Molduras

molduras modernas para lares modernos

Rua Constante Ramos, 43-A

TEL.: 57-9572 — 57-9575 — 57-9556

COPACABANA



LOJAS KIRSCH
AV COPACABANA, 445-A
TEL 57-2618

Portella
linha completa de móveis conversíveis
e colchões de mola de luxo
a nova linha


Alberto Portella soc. ltda.
Centro:
Rua 7 de Setembro, 66 — Tel.: 22 2477
Copacabana:
Av. Copacabana, 1334 — Tel.: 47-2127

A ALMA BÓA DE SE-TSUAN
(Der gute mensch von Setzuan)
BERTOLT BRECHT
TRADUÇÃO DE JAIR CAMPOS E ANTONIO BULHÕES
MUSICA: PAUL DESSAU
DIREÇÃO DE FLAMINIO BOLLINI CERRI
PRODUÇÃO SANDRO
ASSIST. DE DIREÇÃO: BENJAMIN CATTAN
Direção Musical: JORGE KASZAS
CENARIOS: TULIO COSTA
Figurinos: CLARA HETENY — Contra Regra: ZEZINHO
Montagem: PUPE e PAULO
2 ATOS, 10 QUADROS E 3 INTERLUDIOS

Wang, o aguadeiro	OSWALDO LOUZADA
Primeiro Deus	EUGENIO KUSNET
Segundo Deus	JOAQUIM GUIMARAES
Terceiro Deus	BENJAMIN CATTAN
Shen-Tê	MARIA DELLA COSTA
Senhora Yang	DIANA MORRIL
A mulher	ILEMA DE CASTRO
O marido	GERALDO FERRAZ
O sobrinho	PAULO QUEIROS
O esfarrapado	MOYSES
O Marcineiro Lin-Tu	ALDO DE MAIO
A cunhada	SYDNEA ROSSI
Senhora Mi Tsu	SUZY ARRUDA
Menino	N. N.
Avô	TONIO
A sobrinha	ELZA BIAN
A Tia mattona	N. N.
Chui-Ta	MARIA DELLA COSTA
O policial	PAULO CORREA
Moços dos tapetes	EUKARIS MORAES
Iang-Sun	ANTONIO GANZAROLLI
Chu-Fu	SADI CABRAL
Homem dos tapetes	MOISES TAMAROZZI
Senhora Iang	JUREMA MAGALHAES
O Bonzo	JOÃO PONTES
O Garção	ALDO DE MAIO

Meninos — Operários — Escriturários — Passantes — Fregues



UM NOME A SERVIÇO
DE SUA ELEGANCIA
Agacê
W. N. S. Copacabana, 921
— de Bolivar
(Em frente ao "Rex")
Aberto diàriamente até às
22 horas
TELEFONES:
47-4013



go. Brecht, porém, não se deixa embair pela demagogia fácil da oposição de ricos e pobres, classe dominante a explorados. Tôdas as personagens de primeira plana da peça poderiam inscrever-se nessa ampla categoria dos explorados, e nem poriso são melhores do que os ricos. Os pobres se entredevoram, são implacáveis com Chen Tê como qualquer baluarte do regime. Exploram-na, chegariam a arruina-la se o duro primo Chui Tá não interviesse. E nem há lugar para o amor num mundo de miséria. O aviador, que revela mais tarde na peça ternura sincera por Chen Tê, por pouco lhe tirava todos os meios, no início, a fim de comprar um emprêgo. O emprêgo lhe seria dado por subôrno, com a demissão de um aviador zeloso e responsável por numerosa familia. No processo mental de nossa sociedade, os papeis se modificam, também, dependendo das circunstâncias. O aviador, desempregado, ao tornar-se gerente dos negócios de Chui Tá, já acha que o depósito é bom para os trabalhadores, embora úmido para o fumo. Não há sentimentalismo piegas, na peça. Bhecht não cai no romantismo de concluir que a condição social determina a natureza dos individuos: pobres, bons; ricos, maus. A atual organização impede a bondade de quem quer que seja. Veja-se a figura do rico barbeiro Chu Fu. Num certo sentido, está êle mais próximo de um conceito convencional de bondade. A riqueza lhe permite ser generoso com o amor... Gostando de Chen Tê, dá-lhe um cheque em branco e lhe cede os prédios, para que abrigue os pobres. A filantropia é depois satirizada na sessão do tribunal.

A obsessão de Brecht pela crítica do sistema jurídico, um dos alicerces da sociedade, não fica estranha a "A alma boa de Setsuan". O policial, instrumento da ordem, está presente em tôdas as querelas. Resolve-as de acôrdo com o bom senso dominante. Sabe o valor dos atos legais, numa organização que tudo faz para preservar sua estrutura. Vendo Chen Tê em dificuldade para resolver o problema do aluguel, aconselha o casamento, pois, além do dinheiro, lhe daria respeitabilidade. O testemunho independe da verdade e é válido de acôrdo com a fé merecida pelo depoente. Não importa que o barbeiro tenha inutilizado a mão de uma personagem: só testemunhariam a favor dela individuos com antecedentes policiais, e assim é melhor abandonar a queixa, para que ela não se volta contra o queixoso. Quando se instala o tribunal, o juiz titular já estava pre-

A CORTESIA



COMPLETA O

ENCANTO DE VOAR

★

AV. RIO BRANCO, 50

parado para dar ganho de causa a Chui Tá, e a sessão só toma outro rumo porque êle é substituido pelos deuses.

Aos poucos faz-se nítida a mensagem final de Brecha. A forma épica lhe permite alcançar o objetivo, por meio dos quadros sucessivos, em que as personagens surgem de acôrdo com a necessidade do entrecho e a ação direta é muitas vêzes substituídas pela narrativa. Quebra-se propositadamente a ilusão, com frequência, para que o ator se dirija ao publico, e cria-se um "flash-back" dentro da trama que progride em natural crescendo. O efeito de distanciamento é favorecido pela situação da história na Asia, na longinqua capital de Setsuan.

A transformação que sofre Chen Tê no primo Chui Tá não significa a mudança psicológica do indivíduo, quando passa de explorado a explorador: é sobretudo defesa. Diz Chui Tá que a miséria é grande demais para uma só pessoa acabar com ela. Os deuses queriam que Chen Tê fôsse boa também para si, e isso lhe parecia impossível. Nesse ponto, Brecht parece estar próximo de um dos princípios cristãos, segundo o qual a caridade deve começar consigo mesmo. "...ser boa para os outros e para mim, a um tempo, eu não podia". O que lhe dá fôrças para a dura decisão' Ao ver uma criança faminta, procurando alimento na lata de lixo, Chen Tê quer evitar para o filho, ainda no ventre, o mesmo destino. E' a preservação do ser que a continuará que lhe determina a conduta. Brecht fala à humanidade em nome da incógnita de amanhã.

(Transcrito do Suplemento Literário de "O Estado de S. Paulo" de 16-8-58).



Regente da Orquestra
M.º JORGE KASZAS

GRÜNFELD
QUALIDADE

DIRETAMENTE DA FÁBRICA:

TELEVISÕES

CAIXAS ACÚSTICAS DE TODOS OS TIPOS

APARELHOS DE ALTA FIDELIDADE HI-FI

RÁDIO ELETROLAS

RÁDIOS DE MESA DE CABECEIRA

BARES REFRIGERADOS, INOVAÇÃO RECENTE

DISCOTECAS

GABINETES PARA RÁDIO E TELEVISÃO

MESAS DE TELEVISÃO.

AVENIDA NOSSA SENHORA COPACABANA, 581 — S/Loja 208

AVENIDA SUBURBANA, 5385/5405 — FÁBRICA

TEL.: 29-4791 — RIO

PAUL DESSAU

MÚSICA

CANÇÃO DA FUMAÇA

O AVÔ:

Antes dêste meu cabelo embranquecer
Sonhei vencer nesta vida pela razão;
hoje, vejo que a razão não dá prá encher
a barriga de um simples cidadão.
Hoje eu digo: "Deixa,
olha a fumaça
Vai sumindo fria, fria,
como a tua vida passa!"

O HOMEM:

Antes vendo os bons e honestos
explorados,
tentei ir pelo caminho mais brando;
Hoje, eu prá baixo vou me
encaminhando.
Tudo leva para o fundo os desgraçados.
Hoje eu digo: "Deixa,
olha a fumaça
vai sumindo fria, fria,
como a tua vida passa!"

A SOBRINHA:
Dizem: nada resta aos velhos, só a idade,
tudo neles é a vida ultrapassada.
Dizem: tôda porta se abre à mocidade,
Claro: essa porta se abre para o nada.
Hoje eu digo: "Deixa,
olha a fumaça
vai subindo fria, fria,
como a tua vida passa!"

CANÇÃO DO DIA DE SÃO NUNCA

Haverá
algum dia que a gente humilde conhece
de ouvir falar
em que o pobre num trono de ouro
estará:
e êsse dia o São Nunca será.

Nêsse dia,
de S. Nunca, S. Nunca, S. Nunca,
êle num trono há de estar.

Nêsse dia
a Bondade terá recompensa e será
castigado o Mal,
e o proveito será de quem tenha direito
à fartura do pão e do sal.

Nêsse dia,
de S. Nunca, S. Nunca, S. Nunca,
há de sobrar pão e sal.

Nêsse dia,
aviador eu serei afinal, nêsse dia
serás general:
trabalho hás de ter e a tua mulher
poderá sossegada viver.

Nêsse dia,
de S. Nunca, S. Nunca, S. Nunca,
ela em paz vai viver.

Êsse dia
pelo qual nós também não podemos
prá sempre esperando ficar
há de vir, não as oito nem nove da noite
mas logo que o galo cantar.

Nêsse dia,
de S. Nunca, S. Nunca, S. Nunca,
logo que o galo cantar.

TRIADE DOS DEUSES

Pena não ficarmos mais
Só um momento fugaz
Muito civo e examinado
Perde o encanto o belo achado
Vossos corpos jogam sombras
Sôbre esta luz dourada
E agora deveis deixar
Que voltemos ao nosso nada

Chen-tê: Socorro! Socorro!

Deixai-nos a busca encerrada
Partir como novo afã
Louvada seja, louvada seja
A alma boa de setsuan!

CANÇÃO DOS DEUSES — 1

Porque não têem os deuses canhões e
navios
Minas e aviões de bombardeio e tanques
Para atacar os vilões
Para ajudar e defender os bons
Seria bem melhor para êles e para nós

Porque não vêem os deuses aos nossos
mercados
Para dar a todos comida com fartura e
sorrirem
Contentes de ver as criaturas
Bebendo vinho comendo pão
Juntas vivendo na mais perfeita paz

Porque os deuses não gritam da sua
mansão
Que uma vez ao menos o mundo há de
ser dos bons
Porque os deuses não trazem tangues e
canhões e
Dão logo ordem de atirar
Para não mais penas...

CANÇÃO DO OITAVO ELEFANTE

Sete elefantes tinha o "seu" Chim
e tinha também um oitavo a mais.
Sete eram bravios, o outro domado.
era o oitavo, que bancava o capataz.

Depressa, trotando!
"Seu" Chim tem um pomar
para hoje mesmo derrubar,
e a noite vai chagar!

Sete elefantes se esforçando assim
e o oitavo só prá "seu" Chim montar;
êsse oitavo era vadio e bajulador
espiando os sete, sempre a vigiar.

Depressa, cavando!
"Seu" Chim tem um pomar
para hoje mesmo derrubar,
e a noite vai chegar!

Sete elefantes, fartos por fim,
não queriam mais o pomar tombar;
"seu" Chim se zangou e os sete maltratou
e um montão de arroz ao outro mandou
[dar.

Que é isso, que é isso?
"Seu" Chim tem um pomar
para hoje mesmo derrubar,
e a noite vai chegando!

Sete elefantes, já sem marfim,
só o oitavo tinha dentes a mostrar;
nos sete batia, batia a não mais poder
o "seu" Chim se rindo, rindo sem parar.

Depressa, cavando!
"Seu" Chim tem um pomar
para hoje mesmo derrubar,
e a noite vai chegar!

CANÇÃO DOS DEUSES — 2

Ó tão debil criatura de bom coração
Acha que onde há miséria o bem não
Acha que onde há perigo a audácia
[não irá

Ó pressa de julgar
Ó frívolo desesperar !

A ALMA BOA DE SE-TSUAN
ANATOL ROSENFELD

Graças à iniciativa do Teatro Maria Della Costa, levando à cena "A alma bôa de Se-tsuan", o público brasileiro terá oportunidade de conhecer pela primeira vez, numa encenação "brechtiana", um dos grandes dramaturgos de nosso tempo. Ao que nos consta, nenhum "ensemble" profissional brasileiro apresentou até agora uma peça de Bertolt Brecht (1898-1956), fôrça das mais vivas da cena contemporânea. O teatro dêsse dramaturgo alemão está na origem de certas tendências modernas que evitando produzir um público hipnotisado pla ilusão cênica, procuram elevar a emoção ao raciocinio e reflexão. O público que Brecht deseja é crítico, ativo, vigilante. Como demonstra "A alma bôa de Se-tsuan", um dos melhores exemplos do seu teatro épico e didático, o autor tudo faz para que a platéia seja ativada, quer pelo choque contraditório das cenas, quer pelo desempenho peculiar dos atôres ou pelos "songs", quer ainda pela maneira agressiva pela qual o público é interpelado e levado a definir-se em face das situações.

Se o socialista Brecht deseja ensinar e esclarecer, o homem de teatro Brecht empenha-se em divertir seu público e mantê-lo sempre interessado. Não admite um teatro que seja enfadonho devido às suas implicas. Quando um crítico disse que Brecht desejava dar ao público pão, exigindo ao mesmo tempo que o saboreasse como doces, Brecht respondeu: "Forneço doces e espero que êstes alimentem o público como pão".

De onde vem a alegria nas peças de Brecht? Ela vem do fato de que no seu mundo o mal não é definitivo. Mesmo os personagens perversos não o são na sua essência, como que por designios

PRESENTES
ORIGINAES
*PRESENTES
DE QUALIDADE
*MÓVEIS
DE ESTYLO E
MODERNOS



metafísicos. O mal resulta das condições sociais e essas podem ser modificadas. Não há maior volúpia do que fazer o bem; é por vêzes a nossa posição na sociedade que nos corrompe ou é a pressão das circunstâncias que nos impõe atos contrários aos nossos mais profundos desejos. Alguns talvez se inclinem a considerar ingênuo o otimismo, embora limitado de Brecht. No fundo, o que visa é mostrar que os dez mandamentos podem ser cumpridos, uma vez criadas as condições necessárias para cumpri-los.

Por isso, Chen-Tê e Chui-Tá, tão contrários, são contudo uma única figura. Êles constituem uma unidade contraditória ou, nos termos de Brecht, uma unidade dialética. Pode haver sátira mais contundente do que a de mostrar como uma pessôa, por ser bôa, tem de se tornar maldosa e só sendo ruim é capaz de fazer o bem de ter veleidades filantrópicas? Há nisso algo de tremendamente hilariante. Vê-se que o otimismo de Brecht é bem limitado. De qualquer modo, Chui-Tá não é nenhum demônio. Apenas se "defende" nas circunstâncias pouco auspiciosas da sua terra ou melhor, apenas defende a sua ingênua prima Chen-Tê. Não se trata de duas entidades rigidamente opostas, não há nenhum "espírito maligno" travando a eterna luta contra o "espírito benfazejo". Longe disso, Chui-Tá nasce da resolução de Chen-Tê, forçada pelas condições a alienar-se de si mesma; a maldade cresce na própria alma da bôa Chen-Tê; mas o duro e inflexível Chui-Tá por sua vez, não deseja nada com mais ardor do que voltar a ser a bondosa Chen-Tê.

Tudo isso não tem nada que ver com psicologia. Brecht não está interessado na psicologia como fim de si mesmo; a psicologia lhe interessa apenas na medida em que ela contribui para nuançar os personagens que ilustram a dialética das suas fábulas. Por isso é duplamente difícil a tarefa que impõe aos atores.

Pois estes, enquanto tem de identificar-se nos mínimos detalhes com as características psicológicas exigidas pelos papeis, devem ao mesmo tempo permanecer suficientemente distanciados de seus papeis para mostrar ao público que o que importa não é a psicologia ou a "eterna" essência do ser humano, mas sim as condições sociais que podem ser modificadas. Cabe-lhes demonstrar ao público que os personagens não agem fatalmente assim como agem, que poderiam agir de forma diversa em circunstâncias diversas.



A grande acusada é a sociedade. Seus valores mais altos se manifestam nos deuses que só encontram abrigo nos corações dos ingênuos e puros, forçados a se prostituirem. Mas de juizes e acusadores os deuses se transformam em acusados, porque se não podem renunciar aos seus mandamentos, tampouco admitem que o mundo seja modificado para que os mandamentos possam ser cumpridos. Acham que tudo está em ordem. A paródia dêsse tribunal alcança toques grotescos quando as divindades, figuras deliciosamente impotentes se despedem na sua nuvem côr de rosa, cantando o terceto dos "deuses que desaparecem". Os clássicos versos do idealismo alemão, troqueus primorosamente compostos, criam no contexto um "pathos" sumamente cômico. O realismo poético de Brecht, que se manifesta em "A alma bôa de Se-tsuan" em tôda a sua graça e fôrça, certamente não deixará de exercer influência no teatro brasileiro, a partir desta apresentação pioneira. Essa encenação de uma das melhores obras de Brecht talvez represente também uma espécie de quebra-gêlo, abrindo aos palcos brasileiros o manancial das pesquisas teatrais alemãs, das mais importantes e audaciosas neste século, mas ainda pouco conhecidas das platéias brasileiras, a não ser nos efeitos indirétos. Através de Brecht difundir-se-á, na sua própria fonte, uma das correntes mais fecundas do teatro moderno, corrente com que o público brasileiro geralmente se familiarizou por intermédio de discípulos de Brecht, dos quais poucos alcançaram o vigor do mestre. Se Brooks Atkinson, por ocasião da estréia da "A alma bôa de Se-tsuan", na Broadway, disse que pouco de novo havia nesta maneira de escrever peças — já que se tratava apenas da renovação das velhas "moralities" medievais, o próprio Brecht concordaria, pelo menos em parte. No entanto, essa renovação visa a fins bem atuais e se serve de recursos originalíssimos.

Apesar da possível liberdade na concepção geral, admitida pelo próprio Brecht, a encenação do Teatro Maria Della Costa segue de perto os processos propostos pelo autor e concretizados no "Ensemble de Berlim" — teatro dirigido por Helena Weigel, viúva de Brecht. Assim, o público brasileiro terá privilégio de assistir a uma autêntica versão brechtiana, também no que se refere à partitura musical de Paul Dessau, elaborada em estreita contato com o autor; versão que, temos certeza, nos "decórs", na marcação e na técnica peculiar do desempenho dos atôres, se mantem fiel ao espírito do grande dramaturgo.

★

CONSIDERAÇÕES SOBRE BRECHT

Brecht é um verdadeiro dramaturgo. Sua maior força, é a de transformar as massas, os espectadores de suas peças. Quando êles deixam o teatro, não deve apenas estar emocionados, mas transformados; orientados praticamente para o bem; na lucidês consciente, na ação no progresso. O efeito estético tem por função, produzir uma conversão moral, social. Elevar a emoção para facilitar a ação moral, era a última definição significativa da "catharsis" aristotelana, como Lenin a interpretava, era o objetivo de Brecht. Depois de Ibsen, Tchekov e Shaw, é Brecht que em nossa época expõe o problema eterno, dando-nos conteúdos atuais e uma forma nascida desses conteúdos. Donde sua ação extraordinária transborda as fronteiras de um Partido ou de um Partido ou de um Estado.

GEORGES LUKACS



HELENE WEIGEL, em "MAE CORAGEM", de BRECHT

BERTOLT BRECHT nos legou a herança de uma obra de pensamento profundo e ao mesmo tempo, de audaciosa originalidade de forma. Creio que em suas obras, podemos antever o que será em verdade, a arte dos dias de amanhã. Negação total do esquematismo nas obras de arte, antidogmatismo por excelência, Brecht procurou e encontrou em sua busca terrível e sem concessões, novas formas artísticas para um novo conteúdo que se impõe à nossa época, em que se forja uma vida nova e que se transforma numa visão da humanidade.

Êle nos mostra, por exemplo de seu trabalho, como uma obra que se destina ao povo, pode ser arma do povo, sem necessidades de limitação de se reduzir à formulas ou esquemas, de se mediocrizar par atingir os homens, para influenciar os outros. Êle nos mostra como aliar, em perfeita unidade, o conteudo mais popular à forma mais original, êle prova que o "popular" e o "intelectual" não são parcelas opostas; êle nos ensina como pode um escritor do povo, conservar o mais alto nível intelectual.

JORGE AMADO

B. B. um dos expoentes mais altos, senão o maior de um teatro que embora pioneiro no emprêgo dos meios de expressão técnicos, vive dos temas ligados ao seu próprio tempo e transforma em grito épico, em tragédia universal, uma intuição crônica — teatro antiburgueses, sob forma burguesa.

GIANNI RATTO

Como autor, B. B. inflinge o primeiro e o mais rude golpe á noção idealista de autonomia da arte: o adjetivo "épico" está ali para desmoralizar uma estética tôda baseada em valores "líricos". Como mestre de arte dramática, B. B. derrota para sempre os tabus da psicologia, o delírio dos atores "possuidos" misticamente pelas personagens. Com êle, o teatro realmente recomeça a existir, pois contra os mitos e as fabulas de uma literatura desvairada — admite e provoca o escândalo da Razão. Não é dêste tempo: é antigo e futuro.

RUGGERO JACOBRI

A obra de B. B. inscreve-se na vanguarda da dramaturgia universal. Legou êle uma mensagem de paz, poesia e incitamento à fraternidade humana.

ANIBAL MACHADO



JUREMA MAGALHAES



OSWALDO LOUZADA



ILEMA CASTRO

O TEATRO POPULAR DE ARTE DO BRASIL EM PORTUGAL

Foi em novembro de 1956, que Sandro, com seu "Teatro Popular de Arte do Brasil" partiu pelo "Vera Cruz" para Portugal. Já se passaram cêrca de um ano e meio, e hoje calmamente podemos meditar o que foi o que significou e os proveitos que se poderão extrair para o futuro intercâmbio cultural de ambos os países. Na verdade ,sempre ouvira falar a respeito de tratados, acôrdos, e outras coisas mais que deveriam naturalmente beneficiar Portugal e Brasil. Entretanto, na prática o que se via? Uma esporádica visita dos estudantes de Coimbra, e á ida à Portugal, de algumas companhias teatrais brasileiras, que, sem entrar no mérito de suas qualidades artísticas, não representavam o verdadeiro teatro moderno brasileiro, surgido através do movimento renovador iniciado por Dulcina, pelos "Comediantes" e pelo Teatro do Estudante do Rio, e em São Paulo, pelos grupos amadores liderados por Alfredo Mesquita e Décio de Almeida Prado, e colocado em verdadeiros têrmos profissionais, pelos diretores estrangeiros que em boa hora, foram importados da Alemanha, Itália, Polônia, Bélgica e outros países.

Essa renovação teatral; a influência e as consequências que advieram com a chegada de diretores estrangeiros; as novas concepções de cenografia; de iluminação e do som foram apresentadas em seu todo ao grande público Português, sempre ávido, por bom teatro, redundando em extraordinário êxito. E o público português, prestigiou com sua presença as apresentações do Teatro Popular de Arte, que obteve em Portugal, um êxito jamais superado por outra companhia estrangeira prolongando-se a temporada prevista para dois a três meses, para oito meses consecutivos de representação.

O QUE A CRITICA PORTUGUESA DISSE SOBRE O T. P. A.

Trecho de crítica da imprensa portuguesa, acerca da temporada do Teatro Popular de Arte do Brasil:

"O espetáculo é invulgar. É teatro de hoje, vivo. Pintura exata dos ambientes o desempenho, um regalo constante. Trabalho de equipe, a fé e o entusiasmo da gente nova. Representando sem ponto, com naturalidade, e à vontade surpreendente, o elenco conquistou o público".

sôbre "Moral em Concordata" — "Diário de Notícias" de Lisboa.

FACHADO DO TEATRO APOLO — LISBOA



"Maria Della Costa, graças ao seu esfôrço e disciplina, vence a distância de sua personalidade a do personagem teatral. E' uma realização notável, que a coloca entre as maiores atrizes atuais".

sôbre 'Rosa Tatuada" — Jornal do Comércio — de Lisboa.

"De Sarah Bernhardt a Ingrid Bergman, até à nossa Eunice Munhoz, uma notável galeria de atrizes, viveu já essa personagem. Pois diga-se afoitamente, que Maria Della Costa enfileira, sem modéstia entre elas. O seu trabalho é realmente notável, vivendo a personagem e fazendo sentir à assistência o que vive e o que diz. E' uma camponesa humilde e de uma inocência bela e tocante; é uma guerreira austura e confiante, é ainda uma santa abnegada e incompreendida. Em todos êsses estados, empolga e contagia com seu poder de vibração artística.

sôbre "O Canto da Cotovia" — Jornal de Notícias — Porto.

O Teatro Popular de Arte do Brasil, cumpriu em Portugal uma temporada "record" de duração: cerca de 8 meses consecutivos, sendo que permaneceu no tradicional Teatro Apolo (hoje demolido) 7 meses e no Teatro Sá da Bandeira, na cidade do Porto, um mês.

EXPOSIÇÕES REALIZADAS PELO T. P. A. EM LISBOA

O Departamento Cultural do Teatro Popular de Arte do Brasil, dirigido pelo ator Benjamin Cattan. organizou e apresentou no saguão do Teatro Apolo d eLisbôa, um panorama flagrante do Brasil atual: uma exposição de artes plásticas brasileiras, assinada pelos nomes mais representativos, como os de Mário Cravo, Portinari, Brecheret, Clovis Graciano, Aldo Bonadei, Darcy Penteado, Paulo Becker. Carmelio, Jener Augusto, Renina Katz, Hanssen, Marcello Gasmann, Livio Abramo e outros; exposição de arte popular e folclórica brasileira, incluindo trabalhos de artesanato em tecidos, palha, cerâmica, desde o Nordeste ao sul do país, às regiões selvícolas, exposição do Livro Brasileiro, com obras representativas desde os historiadores aos ficcionistas; exposição do disco e partituras musicais brasileiras; projeção de "slides" coloridos sôbre o Brasil; conferências e palestras redigidas especialmente por intelectuais brasileiros; recitais por côro à onze vozes, misto, de poesia moderna brasileira.

Quando ainda em Portugal, o Teatro Popular de Arte do Brasil, recebeu honroso convite para participar do Festival Internacional de Teatro, que se realizava em Paris. não tendo podido aceitar, exclusivamente por coincidir a data de 28 de Abril de 1957, estipulada por aquêle Festival e intranferível, com a temporada já programada e estabelecida para a cidade do Porto.

—(o)—

ARTISTAS PORTUGUESE QUE NOS BRINDARAM COM SUA AMIZADE E SUA ARTE

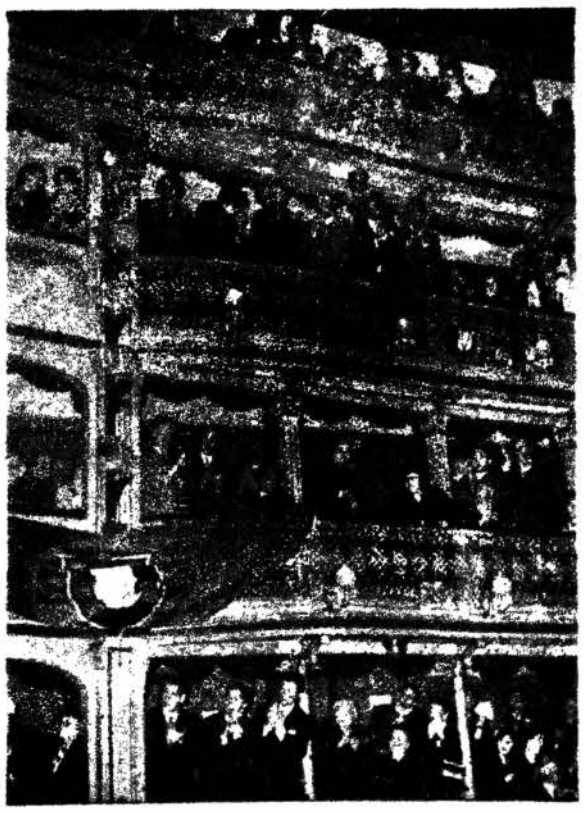
A veneranda D. Palmyra Bastos, D. Amelia Rey Collaço, Dr. Robles Monteiro, Mariana Robles Monteiro, Maria Lallande, Rogerio Paulo, Augusto Figueiredo, Raul de Carvalho, Alma Flora, Lucilia Simões, Laura Abranches, Samwel Diniz, Ribeirinho, Eunice Munhoz, Carmen Dolores, Raul Solnado, Irene Izidro, Vasco Santana. Eugenio Salvador, Beatriz Costa, Madalena Souto, João Villaret, José Gamboa, Carlos Leal, Jacinto Ramos, Antonio Silva, Josefina Silva, Brunhilde Judice, Antonio Pedro, que com seu Teatro Experimental do Porto está realizado notável trabalho, Érico Braga, Igrejas Caieiro, Milú, Arthur Duarte, Hermínia Silva, e tantos, tantos outros, que seria impossível enumerar...

INTELECTUAIS QUE NOS PRESTIGIARAM COM SEU BRILHO E INTELIGÊNCIA

Eduardo Brazão — Antonio Certima — Ferreira de Castro — Azinhal Abelho — Mario de Oliveira — José Osório de Oliveira — Cunha Leão, — Augusto Fraga — Leitão de Barros — Luis Francisco Rabello — Pedro Bom — Redondo Jr. — Armando Ferreira — Comodoro Eduardo Scarlatti — Fernando Fragoso — Norberto Lopes — Escultor Vizeu — Martins Correa — Natarcia Freire — Etelvina Lopes de Almeida — Gino Saviotti — João Apolinario — Ramos de Almeida — Laura Chaves — Odette Saint-Maurice — Carlos Selvagem, e tantos outros, que tornariam essa lista mais extensa.



BENJAMIN CATTAN



OUTRO ANGULO DO TEATRO APOLO COM SUA LOTAÇÃO ESGOTADA

O TEATRO POPULAR DE ARTE DO BRASIL NO URUGUAI

Regressando de sua excursão à Europa. O Teatro Popular de Arte do Brasil, em Pôrto Alegre, recebeu honroso convite para se apresentar num dos mais tradicionais teatros da América do Sul, o Teatro Solis de Montevidéo. Seria mais uma experiência que o TPA enfrentaria no Exterior. Agora iria se apresentar no Uruguai, país onde a língua difere da nossa. Prestigiados pelo Ministério das Relações Culturais daquele país e pelo eficiente Instituto Brasileiro-Uruguaia, apresentamo-nos naquele teatro, onde a Comédia Nacional, representava "Volpone" tendo suspenso suas atuações para que pudéssemos trabalhar no Solis. Deferência rara, e que só demonstrou o grau da repercussão havida com a temporada do conjunto brasileiro em terras da Europa. Tôda a imprensa uruguai, sobejamente conhecida pela sua tradicional severidade diante os conjuntos estrangeiros, foi unânime em proclamar sua surprêsa diante à categoria e homogeneidade do TPA, seu espanto por verem em cena, como se fôsse uma única unidade, todos os ensinamentos modernos que conduzem um teatro moderno de equipe ao sucesso. Não foi mais uma vitória do Teatro Popular de Arte do Brasil, mas sim, do moderno teatro brasileiro.

O QUE A CRÍTICA URUGUAIA DISSE SÔBRE O T. P. A.:

Trecho de criticas da imprensa Uruguaia, acerca da temporada do Teatro Popular de Arte do Brasil.

"Maria Della Costa impressiona de modo inmejorable sua "meterse" en el personaje, sua gracia y su humanisima naturalidad, el manejo de la voz, los notices en la diccion, senalan Maria Della Costa a uma actriz de primeira linea; una de las mejores figuras que este ano han pisado nuestros escenarios".

sôbre "O Canto da Cotovia" — El Diário" de Montevidéo.

"La representacion constituye un verdadero "capo lavoro" que muestra em primer término, la ductilidad de los integrantes de este elenco, da capacidad interpretativa, ese "hacer" a los personajes de la obra. Extraordinario!"

sôbre "Moral em Concordata" — "La manana" de Montevidéo.

"Maria Della Costa nos brindó con rara levedad y fruición capaz de rendir no sólo al esquivo caballero de la Comedia sino adquinqueira que se lo propusiera y asimismo una muestra más de la capacidad interpretativa de todo el conjunto, de su invariable disciplina, levantando el velo sobre ese teatro que se pratica en tierra nortena y sobre el cual tanto en lo que respecta a la perfecta organizacion como en lo que se refiere a los valores individuales, estabamos poco y mal informados. Ha sido pués, una sorpresa gratisima, y? porque no decirlo? una interessante lección".

sôbre "Mirandolina" — "La Plata" de Montevidéo".

★

TEATRO POPULAR DE ARTE

Repertório para 1958-59

"A ALMA BOA DE SET-SUAN"
de Bertolt Brecht

"FRIO E QUENTE"
de Crommelyck

"NÃO É UMA COISA SÉRIA"
de Pirandello

"A MEGERA DOMADA"
de Shakespeare

"UMA MULHER LIVRE"
de Salacrou

"YERMA"
de Garcia Lorca

"CLAUDIA"
e as vozes do mar
de Thomás Ribas
(autor português)

"OXUM — ABALÔ"
de Zora Braga

MUSICAL PEDRO MICO
Antonio Calado
Música de Ari Barroso

★

EDITORA MUNICIPAL LTDA.
Caixa Postal, 3091 — Rio
VOL. I — ANO I

Programa de "A Alma Bôa de Se-Tsuan" [*sic*], de Bertolt Brecht. Arquivo Multimeios – Divisão de acervo, documentação e conservação do Centro Cultural São Paulo – Prefeitura de São Paulo. 1423/AC. PR 2335. P. Capa, 04-07, 09-12, 14-18, 20-25. 1958.

Número da Pesquisa: 1423 / AC

Sigla e número do material: 2344

Páginas: Capa, 16.

Apresentação do material: Programa de *"Armadilha de um homem só"*, de Robert Thomas.

Destaque: Foto de Maria Della Costa na peça *"Alma Bôa de Se-Tsuan"* [*sic*].

Observação: Março, 1963.

B.7. Programa de *"Armadilha de um homem só"*, de Robert Thomas.

ARQUIVO MULTIMEIOS
PR-2344
PUC - PMSP

TMDC

TEATRO
POPULAR
DE ARTE

apresenta

ARMADILHA PARA UM HOMEM SÓ

De **Robert Thomas**

Tradução de **Luis de Lima**

★

DISTRIBUIÇÃO GRATIS ★ MARÇO. 1963 (1)

Hedvig

DECORAÇÕES EM GERAL

★ móveis avulsos
★ bares tipo apartamentos
★ presentes
★ objetos de adorno
★ novidades

RUA AURORA, 886 — FONE: 35-8681

OS GRANDES SUCESSOS DE MARIA DELLA COSTA



Gimba



Alma Bôa de Se-Tsuan

Programa de *"Armadilha de um homem só"*, de Robert Thomas. Foto de Maria Della Costa na peça *"Alma Bôa de Se-Tsuan"* [*sic*]. Arquivo Multimeios – Divisão de acervo, documentação e conservação do Centro Cultural São Paulo – Prefeitura de São Paulo. 1423/AC. 2344. P. Capa, 16. 1963.

Número da Pesquisa: Avulso

Sigla e número do material: Nossa Voz [Periódico]. Pesquisa por período: 1947 a 1962. PR_SOR_00557_120987. Ed. 00753 (2); Ed. 00754 (2); Ed. 00755a (2); Ed. 00755b (2);

Páginas: 10 (04 set. 1958); 21 (15 set. 1958); 09 (23 set. 1958); 10 (23 set. 1958).

Apresentação do material: Nossa Voz [Periódico- São Paulo].

Críticas à estreia de *"A Alma Bôa de Se-Tsuan"* [*sic*], encenada pelo TMDC / TPA – Teatro Maria Della Costa / Teatro Popular de Arte.

Destaques: Reação do público e esclarecimentos sobre a diferença do teatro que se praticava até então e o proposto por Brecht; foto de Maria Della Costa com a máscara de Chui Ta; cenário com a ascensão dos deuses e estatísticas comparativas entre custo dos alimentos e o nível do salário mínimo, demonstrando o baixo poder aquisitivo das classes populares.

Observação: Setembro, 1958.

B.8. Críticas à estreia de *"A Alma Bôa de Se-Tsuan"* [*sic*], encenada pelo TMDC / TPA – Teatro Maria Della Costa / Teatro Popular de Arte.

NOSSA VOZ Quinta-feira, 4 de Setembro de 1958 — 10 —

LITERATURA — ART

Cronica Teatral

Bertold Brecht, antes do espetáculo

Não poucos espectadores reagirão violentamente diante desta primeira peça de Bertold Brecht encenada em palcos brasileiros. Se a violência da reação inicial não atingir formas mais ousadas será em respeito pelo nome universal do autor e reconhecida competência do encenador italiano e dos interpretes brasileiros. Mas é indubitavel que "A Boa Alma de Se Tsuan" desnorteará parte do público que, ficará, ao menos no primeiro ato, perplexo diante do espetáculo.

E' que Brecht é diferente de tudo que ordinariamente se tem assistido em nossos palcos nos últimos dez anos, isto é, já no periodo de renovação e evidente progresso cênicos. Ainda assim trata-se de uma quebra e de algo novo. Não poucos identificam o teatro moderno como se significasse encenação luxuosa; outros acreditam que sua caracteristica é a psicologismo profundo o terceiros ainda crêem estar seu caráter distintivo na ventilação de altas idéias através de complexa trama. E no entanto o mais renomado dos autores teatrais modernos apresenta aos nossos olhos uma peça que à primeira vista é elementar pela trama e ingênua pelo desenvolvimento. A ação é continuamente interrompida pela narração direta dos artistas para com o público e certas passagens são sublinhadas com partitura musical, exatamente como no circo suburbano quando o trapezista vai realizar seu salto mortal... E no entanto poucos trabalhos de Anouilh têm tantas implicações filosóficas, politicas e estéticas como este e demais do dramaturgo alemão.

Em suas grandes linhas o teatro moderno divide-se em duas correntes quanto à encenação do trabalho litero-teatral. Os que advogam a completa identificação do ator com o personagem e do público com o espetáculo de modo que, à certa altura, a unidade quase que se realiza, principalmente às vesperas do grande desfecho — cômico ou dramático, e outros, para os quaes o ator deve representar teatralmente o personagem e não só-lo inteiramente, de modo que o público esteja permanentemente percebendo tratar-se de uma encenação, com a qual deve guardar distância emocional relativa e liberdade de critica. Desta última corrente Brecht é o mais extremado representante e o atual cartaz do Teatro Maria Della Costa o melhor exemplo.

Brecht não pretende jamais embair o espectador com sua história, ganhá-lo emocional e intelectualmente porque duas horas, como uma pequena hipnose. Possivelmente porque o autor alemão sabe que depois da hipnose vem a realidade e o espectador volta ao seu mundo de idéias e sensibilidades. Brecht prefere pois raciocinar com o público; argumentar com êle por todos os ângulos e facetas; dar-lhe tempo e oportunidade para refletir por conta própria enquanto o espetáculo se desenvolve; indicar-lhe soluções morais e atitudes éticas que não precisam ser aceitas porque o herói literário assim o pede mas porque Brecht mostra, com lógica dialética concludente e inexaurivel, que não há outra solução ou caminho.

E por isto não se utiliza dos ingredientes habituais do teatro moderno. Êle prefere a fábula, onde há maior liberdade de criação e menos cuidado com a verosimil; o contacto direto do ator com o público, dirigindo-lhe falas, às vêzes extensas, como num permanente diálogo espetáculo-público; com a iluminação de "slides", para cortar o marasmo intelectual do espectador, à esta altura já preso à lógica do autor; a partitura musical, para lembrá-lo sempre que êle está num teatro e não assistindo a uma cena de rua.

E a aparente elementaridade do trabalho teatral? Não parece mais um espetáculo suburbano do que encenação do moderno teatro de "avant-garde"? Afinal de contas, desde Sofocles a Schakespeare, de Plauto a Molière, todos êles apresentaram trabalhos simples e histórias triviais. Se bem que efetivamente Brecht não dê aos seus personagens os diálogos e monologos filosoficamente profundos das criações schakespearcanas, não é menos certo que as figuras de Brecht, pela sua ação e força lógica não têm menos profundidade e conteúdo, quer psicológico, quer filosófico. O que pode haver mais rico do que o dualismo da boa Chen Té e o implacavel Chui Tá, na verdade, como na vida, uma só personagem? E o aviador Iang-Sun que ama e prostitue o objeto amado; que luta pela vida pisando sobre o cadaver de seus semelhantes; que, operário da tabacaria pensa no seu mísero salário e dificeis condições de trabalho e quando feitor lembra-se apenas que o local não se presta muito para depósito de fumo... E a pobreza, que longe de ser idílica e bondosa como muitos moralistas bem nutridos pensam, é, na verdade, dura, mesquinha e exploradora, por força mesma das contingências em que vive.

Considera-se que Brecht abandonou os cânones do teatro ocidental em favor dos preceitos do teátro oriental chinês.

Ciência Popular

O Encurtamento

Wladimir

CONHEÇA A RELATIVIDADE

(22.ª de uma série)

Como temos repetido e ainda demonstrado, o Espaço e o Tempo são relativos. Não existe um Tempo para todo o Universo, fluindo inexoràvelmente. O Tempo é uma função do Espaço, pertence a um Espaço local. Uma quantidade de matéria em movimento, um sistema móvel, traz consigo um Tempo T' que é diferente do Tempo T de um outro sistema. O Tempo de dois sistemas (dois sistemas são, por exemplo, dois trens em movimento) só serão iguais se os mesmos estiverem possuidos da mesma velocidade e infinitamente próximos um ao outro.

As leis válidas para um sistema só são válidas para um outro sistema desde que êsse outro sistema se mova nas mesmas condições que o primeiro. Se considerarmos dois sistemas, um em movimento relativo ao outro, possuirão dois tempos diferentes; não haverá simultaneidade entre os dois. Um observador não poderá aplicar suas leis físicas a fenômenos do sistema observado sem que encontre resultados que lhes parecerão absurdos.

LORENTZ

Suponhamos uma vara comprida V, em repouso, sôbre um sistema S e suponhamos um sistema S', no qual um observador mede o comprimento da vara V, partindo do conhecimento de duas posições simultâneas dos dois extremos A e B da vara V. Acontece que as duas posições AB são simultâneas dentro do sistema S mas não o serão no sistema S'. O tamanho medido pelo observador no sistema S', será V' menor que V e dado por uma fórmula em que se considera principalmente a velocidade dos dois sistemas considerados. E' claro que êsse fenômeno só se dará se a velocidade do sistema em movimento S fôr bem grande. Um sistema com uma velocidade de 3.000 km/seg. apresentará um encurtamento de 1/20.000. Com essa velocidade, que é de 1% à da Luz, uma vara de 100 km de comprimento ficará reduzida a 99.995 metros. A medida que a velocidade se aproxima à da Luz êsse encurtamento aumenta extraordinàriamente a ponto de, se essa vara se mover com velocidade de 90% da Luz, terá 50 km de comprimento!

ENCURTAMENTO

Devemos acentuar que êsse encurtamento só se processa na direção (sentido) do movimento. Não existe encurtamento noutra dimensão que não a do comprimento. E êsse encurtamento nada tem a ver com a constituição do material. O leitor deve ter sempre em mente as condições em que se dão êsses encurtamentos. Um observador situado junto ao sistema não notaria êsse encurtamento porque êle caminha junto com o sistema e são válidas para êsse sistema as mesmas leis que são válidas para um sistema móvel. Se êle tirar do bolso uma régua para medir a vara, que se encurtou, nada constatará porque também a sua régua encurtou. Aliás, êle nem fará isso porque os seus olhos, também encurtados na direção do movimento, não perceberão o encurtamento do sistema.

ANALOGIA

Suponha o leitor que durante uma noite um mágico o tenha visitado e o tenha diminuido a 10 cm. de altura e que tenha deixado a sua largura natural de 40 cm. Mas, suponha também que dentro do seu quarto todos os objetos e o próprio quarto esteja modificado pelo mágico a ponto de tudo ter sido diminuido na mesma proporção que o leitor o foi. Poderá o leitor nessas condições saber o que aconteceu? Não, não terá a mínima idéia e nem pensará nisso; só notará alguma coisa se fôr para um outro compartimento não alterado nas suas reais dimensões.

VELOCIDADE DA LUZ

Esse comportamento singular, o do encurtamento linear e o do atraso do Tempo que veremos brevemente, explicam perfeitamente a constância da velocidade da Luz. Explicam porque os observadores situados em quaisquer sistemas de referência sempre perceberão que, independentemente de seu estado de movimento, um raio de luz chega aos seus olhos e dêles parte, com velocidade sempre constante.

Isso porque à medida que a velocidade dos sistemas em que estão os observadores se aproxima à da Luz, os seus relógios se atrasam e suas réguas encurtam. As transformações de Lorentz, raciocínios matemáticos além do nível de divulgação, dão conta que maior sendo a velocidade, maior será o encurtamento.

Fóra de dúvida que boas e uteis experiências devem ser tomadas de qualquer parte da terra e de outros planetas — quando forem conhecidos. Mas é preciso guardar sempre o respeito por certas tradições, não porque o sejam, mas para facilitar a divulgação e a aceitação. Não me parece facil equiparar o gran médio intelectual do espectador oriental — onde, ao que tudo indica, camponeses e artesãos, professores e desocupados, todos frequêntam teátro — com o público ocidental, limitado a um determinado grupo social e nível mental. Ademais, os chineses têm (ou tinham) dias inteiros para assistir espetáculos teatrais e nós não estamos acostumados com mais de duas horas e meia de função, inclusive intervalo para o bar e exibição de "toilettes". São diferenças minúsculas, mas que pesam no resultado global do espectador.

Brecht, porém, não escreveu somente para os ocidentais. E embora não perseguisse a imortalidade, como todos os grandes criadores, abriu-lhe o caminho com seu trabalho.

(CONTINUA)

IFE

LITERATURA — ARTE

Crônica Teatral

BERTOLD BRECHT DURANTE O ESPETÁCULO DE «A ALMA BOA DE SE-TSUAN»

"A Alma Boa de Se-Tsuan" é a fábula da bondade impossível. Não porque a natureza íntima dos homens a impedisse, nem mesmo porque não a quisessem; mas porque em nossa sociedade tal seria impossível. Tentá-lo seria procurar-se a si mesmo sem ajudar afinal grande coisa, os deuses. Chen Tê, em agradecimento pelo dinheiro recebido dos deuses, (porque lhes dera pousada numa cidade onde ninguém mais o quisera fazer), resolve praticar a bondade com seus semelhantes. Em pouco tempo encontra-se à beira da ruína e ainda metida em complicações. E' que também conhecera um simpático jovem aviador que, para obter um emprego, precisaria subornar por 400 dólares um chefe de pessoal a fim de que fosse despedido um velho piloto e lhe tomasse o lugar. Para conseguir esta soma a boa Chen-Tê recorre a um empréstimo de vizinhos. O jovem aviador, todavia, pensa mais nele e seu emprego do que na amavel Chen-Tê. De modo que a ruína é iminente e a generosa Chen-Tê não vê outra alternativa do que recorrer a um expediente, fazer-se desaparecer momentaneamente e reaparecer como seu primo, Chui-Tá — empreendedor, enérgico e implacável. A boa Chen-Tê dava esmolas, e com isso facilitava o ócio; o implacavel Chui-Tá só dá comida em troca do trabalho — e com isso cria e desenvolve-se a economia — e principalmente lucros para êle mesmo. Os vizinhos pobres de Chen-Tê aproveitam-se de sua generosidade e a exploram a não mais poder, preferindo a mendicância e a vadiagem ao trabalho. Mas quando as bôas ações de Chen-Tê desaparecem não lhes resta outra alternativa do que trabalhar na tabacaria de Chui-Tá. E eis que os mendigos já não são mais esmoleres, mas sim operários — oprimidos, explorados, mas jamais mendigos. Iang Sun, o aviador, quando operário da tabacaria, queixa-se das condições de trabalho e salário miseravel; apenas elevado à condição de feitor já se preocupa com a armazenagem do fumo, lamentando que o local seja um tanto úmido, sem ter em conta a situação dos trabalhadores.

E os deuses...? Estes são verdadeiramente uma lástima. Procuram na terra um homem bom... E quem lhes poderia ajudar nesta faina...? Felizmente a prostituta Chen-Tê mora em Se Tsuan, se não, nem isto êles conseguiriam... Os seus métodos, são os mesmos dos homens e das entidades filantrópicas — ajudam excepcionalmente em dinheiro, embora finjam ignorar o que se faz com êste dinheiro. Nada podem e nada conseguem. Depois de sua penosa e efetivamente inutil peregrinação sobre a Terra voltam ao céu enganados (por êles mesmos) de que de fato teriam encontrado uma boa alma. Pois sim... A sua atitude hierática, simbólica, mais de estátuas do que seres operantes e vivos, indica a sua inutilidade.

A justiça é cega, principalmente para ver as ofensas feitas aos pobres. Embora o aguadeiro tenha sido de fato espancado pelo rico Chu-Fu êle teria que recorrer ao testemunho falso de Chen-Tê para advogar sua causa — e mesmo isso êle não consegue. Mesmo o julgamento de Chui-Tá iria ser uma farsa porque o juiz já fôra préviamente amaciado com presentes, além de contar com o testemunho dos notáveis da cidade. Apenas o seu repentino adoecimento impede a presença do juiz amigo, mas ainda assim a sessão é presidida pelos Deuses — o que dá na mesma...

A Ordem, na pessoa de seu humilde guarda-civil, sabe muito bem distinguir as "pessoas de qualidade" do populacho. Êle não favorece escandalosamente os ricos em detrimento dos pobres. Deus que o livre disto... A polícia, afinal, é para todos. Mas êle sabe que deve desencorajar o aguaceiro a interpor demanda contra o rico Chu-Fu; êle arruma as coisas para o julgamento benévolo de Chui-Tá, servindo mesmo de intermediário e portador dos presentes; apresenta as testemunhas, declinando sua situação de notáveis da terra ao mesmo tempo que repele o populacho. Enfim, êle conhece o seu ofício...

Se os vizinhos pobres de Chen-Tê não são pintados com côres românticas de anjos injustiçados, o rico Chui-Fu não é expresso como um malvado explorador sem entranhas. Ao contrário, a miseria e a degradação de muitos, a exploração dos demais, dá-lhe oportunidade de ser bom e generoso para com os que lhe são simpáticos. E se êle ama a meiga Chen-Tê porque então não lhe dar um cheque em branco se, afinal, é para isso que êle faz poupanças e a boa menina nem saberia o que fazer com tanto dinheiro... Nem todos os pobres são bons nem os ricos são obrigatoriamente maus; ruim é a pobreza e é a riqueza.

Porque a figura bondosa de Chen-Tê reveste-se da forma de mulher e o implacavel primo Chui-Tá é homem? Não acreditamos que seja mais do que simples necessidade de carpintaria teatral, porque mesquinhas são as vizinhas pobres de Chen-Tê, exploradora é a mãe do jovem Iang-Sun, etc.

O único aspecto bom e figuras enternecedoras em toda a peça são a mulher e o homem dos tapetes. Solidários nas ocasiões difíceis, generosos sem preconceitos ou segundas intenções. Como explicá-los? Afinal, também isto existe no mundo!

Brecht criou um mundo em "A Alma Bôa do Se-Tsuan", efetivamente à sua imagem e semelhança; mas um mundo explicado e interpretado, pronto para a transformação, dado que compreender é o primeiro passo para resolver.

IFE

Ciência Popular

O Atrazo do

Wladi

CONHEÇA A RELATIVIDADE

(23.ª de uma série)

Vimos que a fórmula de Lorentz aplicada por Einstein no seu estudo sôbre os efeitos físicos da velocidade da Luz, dava-nos que as velocidades altíssimas produziam o encurtamento linear dos móveis na direção do movimento, em virtude da separação existente entre os Espaços e Tempos dos sistemas em movimento e do sistema de onde se os observa. Hoje, veremos o efeito da velocidade da Luz sôbre o Tempo. Lembramos que a gravitação também exerce influência sôbre o Tempo, atrasando-o, mas êste é um outro aspecto que a Relatividade descobriu e que será tratado no capítulo da gravidade einsteniana.

O MOVIMENTO

Em consequência do movimento "um relógio em movimento de translação trabalha mais devagar que em repouso" afirmar nos a prova de Einstein. Mas, o que quer dizer que um relógio quando possuído de altas velocidades se atrasa? Quer dizer que o mecanismo sofre a ação da velocidade e por essa razão deixa de funcionar regularmente? Não! Os melhores relógios do mundo acompanhados dos melhores relojoeiros, sofreriam o atraso previsto pela Relativi-

Carlos Frydman

Tela Viva

Na tela vivz do terra e firmamento,
Vejo a clareira do sol se abrasando,
Vejo a penumbra de luz reclinando,
Vejo a neblina tanta se deitando.

Longe, o verdume suave, sonolento,
Dando-se óra às brisas, óra aos ventos,
Junto da terra fertil ao incremento,
De alegrias, sementes e lamentos.

Vejo o envolvente véu tantejoulado,
Tecido de lágrimas e de orvalho,
Cobrindo as ruas, o chão e os telhados,
Em aparente ternura dos templos.

Tomo a moldura da janela minha,
Em equilibrio talhada com senso,
Mostrando a vida e o que a vida tinha,
Naturalmente findo em fluído ascenso.

Nesta moldura da janela aberta,
Move-se quieto um quadro inquietante,
Acalorando meu peito em contenda,
De olhar, ou estar na tela berrante.

Neste frondoso palco de mil cênas,
Passa alegria secundada em lutos,
Se bruto é o sol, as tardes são amenas,
Se amone o dia, a noite tem seus frutos.

Compartilhando dos temas da vida,
Não me acomodo junto da moldura,
Não me acovardo crendo em triste sina,
Vivo em força atuante que perdura.

Odeio o espectro de alma que finta,
Fugindo às cenas afogando a essência,
Nos bastidores infectos que procura,
Tragar, colher, bitolar a existência.

A vida, sendo uma peça continua,
Estrelas, astros, flores compartilham,
Sêres, amôres, de vida nua e crua,
Passam no palco em temas q'efetuam

A peça, tem um domínio continuo.
O meu papel é ajudar renová-lo
Se estou cansado do denso convivio,
Durmo com a tela no peito e revivo.

LITERATURA — ARTE

Crônica Teatral

O Espetáculo «A Alma Boa de Sé-Tsuan»

Preliminarmente deve-se louvar o arrojo da iniciativa de Sandro e Maria Della Costa encenando Brecht, que, afinal de contas, sob o ponto de vista da bilheteria, é uma incógnita. Com o atual espetáculo ambos confirmam suas intenções sérias, seu profundo amor ao teatro, e respeito e coerência nos ideais democráticos.

A direção de Flaminio Bollini Cerri foi exatamente conforme o espírito da peça e intenções do autor. A êste propósito, aliás, Brecht deixou anotações e roteiros e o que é mais importante, montou seus próprios espetáculos, dando, assim uma segura indicação dos propósitos e intenções do autor.

Um grande espetáculo teatral impõe-se sempre pelo conjunto e o espectador não sem dificuldades pode separar, discernir o que durante o desenvolver da ação se apresentou unido e conjuntamente. E sob este ângulo "A Alma Boa de Se-Tsuan" é um trabalho completo e acabado, pois não há contrastes entre boa e interpretação sofrível. Aparecem, porém bastante sutilmente, diferenças de estilo interpretativo, mas que não chegam à proporções de notas distoantes.

Como em "O Canto da Cotovia", Maria Della Costa realiza um inesquecível desempenho. Tanto como Shen-Tê, como Shui-Tá, a atriz é ao mesmo tempo a bondade terna do ser humano e a ferocidade implacável do nosso procedimento diário. A cena em que Maria Della Costa pensa no seu filhinho que irá nascer e como o criará e educará neste mundo sujo e difícil, é um dos altos momentos da interpretação da peça e certamente inesquecível passagem na carreira artística de Della Costa, quer pela sua poesia, quer pelo seu significado.

E' interessante notar como todos os artistas de teatro de revista que participam do espetáculo, ainda assim não destoam de seus companheiros com experiência em comédia e drama, e isto por causa do tom narrativo e direto do espetáculo. Neste caso está, em primeiro lugar, Oswaldo Louzada, que é o aguadeiro Wang. Em seguida vem Paulo Corrêa no papel de policial, excelente mantenedor da ordem e compreensivo sobre o significado intrínseco e profundo de "ordem".

Os três deuses realizam um ótimo conjunto. Nem se nota mesmo o sotaque de Eugênio Kusnet, visto que Deus certamente é estrangeiro (salvo se baiano, como dizem alguns). Benjamin Cattan é o segundo Deus e Joaquim Guimarães compõe muito bem a imagem estática e marmórea do terceiro Deus, dando muito bem a idéia de que os Deuses, segundo Brecht, não são outra coisa do que ícones de altar. Sadi Cabral é o rico Shu-Fu e todos os seus tiques de dicção e tregeitos transformam-se em qualidades num espetáculo onde o artista faz questão do público pressentir que êle está representando. Antonio Ghizarolli é o aviador Iang Sun, que interpreta com bastante discreção e Jurema Magalhães é sua mãe, com uma voz irritante. Suzy Arruda é a rica senhora Mi-Tsu, para o que tem porte e presença. O grupo de vizinhos impertinentes está muito bem composto, sobressaindo-se Ilema de Castro no papel da tagarela e bisbilhoteira.

Os cenários de Túlio Costa são apenasmente bons, se bem que não tivessem aproveitado todas as possibilidades. Brecht não permitiria, evidentemente um cenário à la "avant-garde", mas queira, certamente, algo mais criador e expressivo por si. A direção musical de Jorge Kazás ressente-se da pobreza quantitativa da orquestra e o coral, e parte cantada, ao menos nos primeiros espetáculos, ainda estavam aquém do desejável e quase inaudíveis.

"QUARTO DE EMPREGADA" — SEM CENSURA

A censura acabou de proibir a representação pela Escola de Arte Dramática da peça em um ato "Quarto de Empregada", de Roberto Freire, aluno da EAD.

Para expressar seu protesto contra a medida incompetente e esclarecer a crítica e homens de teatro, a EAD

IFE

Magnifica Representação de «A Boa Alma de Sse Tsuan»

PATROCINIO DA ESCOLA SCHOLEM ALEICHEM DE SÃO PAULO

Era uma quarta-feira; Sandro e Nino Poloni (os dois empresários do Teátro Maria Della Costa) estavam descrentes do êxito do espetáculo. A peça de Brecht não estava alcançando o sucesso esperado. E desde a estréia, ainda não haviam tido um só dia de "casa cheia".

Entretanto, o espetáculo daquela noite havia sido vendido, mas... Conseguiriam hoje, levar a mensagem de Brecht a um número significativo de pessôas? Teria o público um bom nivel para assimilar a difícil peça? Duvidosos âmbos aguardavam. Nem mesmo o relógio havia acabado de bater a oitava badalada, eis que começam a surgir os primeiros assistentes. E a porteira não parou de rasgar ingressos até bem depois do início da apresentação.

O fato inédito despertou a curiosidade dos próprios atores. Quem estava patrocinando o espetáculo daquela noite? Foi quando foram informados de que ara a Escola Israelita-Brasileira "Scholem Aleichem".

— Uma organização judáica? perguntou Della Costa? E só agora que você nos avisa? Estou amedrontada! O pblico israelita é tão exigente...

(Foi o que a nossa reportagem ouviu da conhecida interprete).

O terceiro sinal toca e o pano se abria. Surge Sandro que, em rápidas palavras, exalta o trabalho cultural desenvolvido pelas instituições israelitas, principalmente o I. C. I. B. e faz um apanhado ligeiro sobre a obra e a vida do maior dramaturgo do século, Bertold Brecht.

A seguir começa o espetáculo. As cenas desenvolvem-se, mostrando toda a beleza e a profundidade filosófica de Brecht. Flaminio Bollini Cerri soube compreender muito bem toda a grandiosidade de "A boa alma de Se Tsuan", dando-lhe uma direção correta, muito bem completada pelos excelentes cenários de Túlio Costa e pela música de Paul Dessau.

Após o intervalo, a Sra. Hugueta Sendacz, um nome do Conselho de Pais da Escola Scholem Aleichem, proferiu um discurso, onde inicialmente falou da obra brechtoniana, alegando ser a sua grande importância a razão pela qual a Escola resolveu patrocinar esta encenação; agradeceu à Companhia a sua gentileza, terminando a sua oração com um pedido ao público para que prestigie todas as realizações da Escola, sendo que uma das suas finalidades é angariar a verba suficiente para melhorar ainda mais, as condições materiais deste modelar educandário.

Ao fim do segundo ato o público irrompeu em entusiasticos aplausos, agradecendo, assim, ao Teátro Popular de Arte a excelente montagem presenciada.

A Escola também estendemos os nossos aplausos, desejando que continue a nos proporcionar programas dêste nivel, à altura de todo o trabalho desenvolvido no dia-a-dia junto aos seus alunos.

E aquele que não compareceu ao Teátro Maria Della Costa, que não deixe de assistir a uma das mais belas e corajosas realizações teatrais dos últimos tempos. Finalizo repetindo a frase de Sábato Magaldi, que tão bem expressa o sentido da peça: "A alma boa de Se Tsuan" coloca uma das faces da atual sociedade, com um sabor de conto oriental, que vai aos poucos se transformando em libelo cruel. Fábula da bondade impossivel — eis o seu ponto de partida, logo generalizado para fábula da vida inviável, neste mundo em que nos é dado viver".

Fanny



Maria Della Costa, no papel de Chui-Tá e o conjunto que realizou o espectaculo

JORNAL *NOSSA VOZ*. Críticas à estreia de *"A Alma bôa de Se-Tsuan"* [*sic*]. São Paulo, n. 00753 (04 set. 1958); 00754 (15 set. 1958); 00755a (23 set. 1958); 00755b (23 set. 1958). Setembro de 1958. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120987&pesq=&pasta=ano%20195>. Acesso em: 23 set. 2015.

Número da Pesquisa: 1423/AC

Sigla e número do material: DT 3886

Páginas: 24, 25, 27, 31 e 32 (Excertos).

Apresentação do material: Entrevista de Sandro Polloni e Maria Della Costa concedida a Mariangela Alves de Lima.

Destaque 1: Sandro Polloni fala da direção de Flaminio Bolini Cerri; do fato deste ter feito um curso no *Berliner Ensemble*, com Helene Weigel; a itinerância da Cia. TMDC pelos bairros; dos elogios recebidos na França pela montagem de Joana d'Arc, de Jean Anouilh; das tentativas para vencer a censura em Portugal para apresentar "A alma boa de Se-Tsuan".

Maria Della Costa salienta que trabalharam ininterruptamente por 30 anos; conta ter adorado apresentar em diversos bairros; algumas vezes corrige informações dadas por Sandro; que a Cia. deles foi a primeira a encenar Brecht profissionalmente no Brasil e que conjugava apresentações de peças comerciais para pagar as artísticas.

Observação 1: Rico material com muitos detalhes da trajetória do TMDC, segundo seus dirigentes.

Observação 2: Entrevista realizada na Rua dos Franceses, 174, às 16h.

Produção: CENACEM.

Entrevistadora: Mariangela Alves de Lima.

Datilografia: Rosana Dal Forno Braga.

14/12/1987, folhas 01-36;

16/12/1987, folhas 37-53.

B.9. Entrevista de Sandro Polloni e Maria Della Costa concedida a Mariangela Alves de Lima

DT-398 24

SP. - Era um sucesso, estourava todo dia. Era uma semana. No Rio eles faziam questão que nós fossemos, porque o TBC-Teatro Brasileiro de Comédia, não fazia isso. Eu levava a Curitiba, a Porto Alegre, a Belo Horizonte, voltava para o meu teatro. Era prático porque eu tinha um teatro. Hoje você não pode fazer isso porque você aluga um teatro e se você deixa de dar uma semana de espetáculo o pessoal te mata. São essas jogadas que nós fazíamos e que hoje você não consegue seguir cronologicamente, acompanhar as datas. Nos buracos a companhia não estava parada, estava viajando.

MDC.- Nós trabalhamos 30 anos sem parar.

SP. - Sempre viajando. Paravamos às vezes 15 dias, um mês, para umas feriazinhas. Mas sempre viajando. Em 1956 fizemos Moral em Concordata, que foi um grande estouro financeiro para a companhia, foi arrasante até para o Abílio Pereira de Almeida. Era uma peça que o Teatro Brasileiro de Comédia-TBC, tinha recusado, não quis fazer. Então nós montamos com o Flamínio Bollini, que logo depois foi embora para a Itália. Ele foi nos ver em Portugal, foi nos visitar quando levamos Moral em Concordata e ficamos lá 1957 todo. Em 1957 nós praticamente não trabalhamos no Brasil. Ficamos só em Portugal. É mais uma viagem de recreação que nós fizemos. Trabalhamos nove meses e ficamos dois meses de passeio. Para abrir...vê em 1958 o que aconteceu...
(interrupção)

SP. - São datas que eu não esqueço devido ao significado da viagem, de Paris, tudo isso.

MDC.- Em 1959 foi A Alma Boa. (?)

SP. - Em 1958 nós voltamos, fizemos uma entrada no Rio de Janeiro, no Teatro Popular, fizemos todas essas peças. O Flamínio Bollini chegou e fez teste no Rio de Janeiro para atores em A Alma Boa de Se Tsuan. Até o Oswaldo Loureiro foi convidado lá para fazer teste, eu me lembro disto. E nós ficamos mais de seis meses no Teatro Carlos Gomes, levando peças a preços populares e repassando todo esse repertório. Ia muito bem.

MDC.- Eu adorava levar essas peças pelos bairros.

SP. - Aqui também eu fazia demais isso. Eu saia do Teatro Maria Della Costa (sempre que podia)

rdf.

Eu fui a companhia que mais andou pelos bairros. Todo esse trabalho ninguém reconhece, mas nós sempre fizemos. Nós fizemos inclusive bairros onde nunca ninguém tinha ido. Dentro de uma escola no alto de Santana, e na Lapa, numa escola, onde não tem teatro até hoje. Mas nós trabalhamos lá.
Era mais fácil do que hoje. Hoje os donos do teatro onde você faz uma temporada não aceitam que você pare para ir ali e voltar. Eles acham absurdo. Ou então você tem que pagar. Eu podia porque o teatro era meu, a despesa era mínima, eu fechava o teatro ou então botava um grupo qualquer fazendo. Então 1958; uma parte foi Rio de Janeiro e começamos...fizemos reprises Desejo, A Respeitosa, aqui no meu teatro...

MDC.- Isso não interessa. O que interessa é A Alma Boa de Se -Tuan...

SP. - Eu sei que 1959 nós fizemos A Alma Boa de Se -Tuan, que foi um grande sucesso.

MDC.- Fomos os primeiros a lançar Brecht no Brasil!(16)

SP. - E em seguida fizemos Gimba, uma em cima da outra, sendo que Gimba foi o lançamento de Flávio Rangel como diretor. O Flamínio Bollini fez A Alma Boa de Se -Tuan, e a peça ficou quatro meses em cartaz. Em 1959 (?)...Gimba veio depois de A Alma Boa de Se -Tuan e nós fomos com Gimba para a Europa em 60 ou 61. Nós estreamos em Portugal em outubro de 60 com Gimba.

MDC.- Você está cansado, devia parar.

SP. - É que as coisas vão pra frente e pra frente e pra trás porque a gente tem que procurar na cabeça, não é fácil. Para resumir: 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 Flamínio Bollini, porque o Flamínio Bollini 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. Foi um espetáculo memorável e você, lendo as críticas, verá a veracidade da minha afirmação, porque a crítica retrata uma grande parte da verdade da coisa. Foi aquele sucesso. Em cima disso um grande autor brasileiro que estava fazendo sucesso no Teatro de Arena com Eles Não Usam Black-Tie, Gianfrancesco

MDC.- ...para a peça comercial poder sustentar a peça artística. Então ele alternava, ele fazia isso. E com isso a gente conseguia manter a companhia de pé.

SP.- Era uma boa medida, esta gangorra: fazer um texto importante, de Bertolt Brecht, que não tinha aquela avelanche de público fácil, mas que foi bem pelo posicionamento da situação - foi um entusiasmo grande, para a época foi fóra de série - e, em cima de uma peça popular, altamente popular, que foi Gimba. Gimba é altamente popular, para pegar todas as chaves e de um assunto importantíssimo que era a favela, o malandro, o polícia safado, canalha, aqueles maquiávelismo da polícia sem-vergonha.E a continuidade do banditismo, porque não adianta você resolver um problema social assim,mata o cabeça e acabou. Não, continúa. A herança passou para um que era quase filho dele, tem toda aquela cena, ele pega a arma e termina a peça como quem diz: "Eu vou continuar a obra do meu pai - Vou me vingar".Então esse sucesso repercutiu aonde? Na França! No "Festival das Nações", feito pelo Departamento da Cultura, que viu o espetáculo, que frequentaram o espetáculo. Quando eles foram ver o Jean Anouilh, a Joana D'Arc, eles disseram assim: "Meus parabéns, porque a encenação de vocês está 200 mil vezes melhor que a parisiense. Não se compara" E quando ele foi ver Gimba, ele ficou doído. E escreveu para lá. E aí então começaram as cartas. "Vamos!" Fui à embaixada, ao Itamaraty, e eles me disseram assim: "Vai lavar roupa suja da nossa casa na França?" Respondi: "De jeito nenhum!" Porque Gimba era mesmo uma roupa suja tremenda, da polícia, da nossa classe social, da nossa miséria, tudo isso. E não quiseram dar nada. Eu falei pra Maria Della Costa: "Vou na raça e no peito".Como fui. Sózinho. Sabe o que é levar quarenta e cinco pessoas? E todo aquele cenário. Passei pelo Municipal do Rio com a peça, e foi aquele estouro, uma ovação.

MDC.- Eu acho que você deve parar aqui hoje e depois continuar outro dia.

SP. - E daqui tomamos o navio...

MDC.- Isso aí é uma outra etapa. Portugal e Paris é uma outra etapa.

SP. - Tem muita história para contar de Portugal.

MDC.- Eu acho que você deve parar e marcar outro dia

SP.- São seis horas...

FINAL DA FITA II, LADO A

rdf.

DT-383c 31

- se não me falha a memória- e o Luiz de Lima achou interessante que se fizesse uma festa na Embaixada do Brasil,em Paris. Não tínhamos mais "gaz". O "gaz" estava acabando.Então eu falei:"Vamos entrar com a Alma boa (de Se -Tsuan).Não tem outra saida". "Vamos tentar!", porque me interessava também um golpe de promoção.

MAL.- "A falecida" foi antes?

SP. - Foi antes.

MAL.- Eles não estranharam "A falecida"? A censura não implicou com "A falecida"?

SP. - Não implicou,porque realmente a peça não tinha essas coisas.É uma das peças mais bonitas do Nelson(Rodrigues),mas que não tem incestos,problemas cabeludos.Ele era demasiadamente mórbido nas suas peças.Essa passou (na Censura). Nós mesmos fizemos uma censurazinha prá poder passar e passou. E (juntamos) Do tamanho de de um defunto,do Millôr Fernandes que era muito divertido,muito engraçado. (Juntei duas peças) porque (A falecida) era pequena e o povo português gostava de espetáculos -acostumado na Europa- extensos. A falecida aqui,já foi sozinha.Mas era curta realmente. A peça encenada dava uma hora e pouquinho.Era curta.Então eu pus a peça do Millôr(Fernandes),que dava quarenta e cinco minutos e dava (então no todo),duas horas.Duas horas e pouco.E saiu bem o"casamento",os dois tipos de espetáculo. E ai,com isso,nós entramos com a peça A boa alma de Se.-Tsuan" na Censura. Aí foi um golpe tremendo porque a censira foi assim,descabelada:"Como?Não é possível! (Bertolt) Brecht?". Aí eu botei a Embaixada na história.(O embaixador) era o Negrão de Lima. O embaixador brasileiro naquela época(era o Negrão de Lima). Na primeira (viagem a Portugal) era o Álvaro Lins,na segunda era o Negrão de Lima. O Negrão de Lima era uma pessoa bem intencionada,um embaixador moderno,e que não tinha essas minhocas na cabeça.Mas ele estava fazendo o embaixador nesse país.Então ele ficou engasgado entre a Censura local,a Polícia local e as pretensões artísticas-culturais brasileiras.Eu disse|"Se não for isso,não tem mais nada.Vamos parar a Companhia e vamos embora!" "E Paris?". Paris era importante.Mas ele não tinha se dado conta do que era. Ele disse:"Em todo caso,vamos tentar!" A Censura naquela época (em Portugal) era assim:passava por três instâncias (a peça).Se passasse,passou. A segunda(instância) ia examinar aquela dúvida da primeira.E a terceira era categórica. Proibida,não passava mesmo.(Mas podia) liberar. A terceira era de fato importante e o processo era complicado.Foi o que aconteceu

com a Alma Boa.Na primeira(instância) houve discussão e (passou para a segunda instância). Foi o que eu disse para o Embaixador:"Se (agora)não passar,nós não vamos ter mais argumentos para (liberá-la),porque a lei deles é drástica. Aí ele reagiu,contornou. Contornou e o dono do teatro que era um senhor...um burguês progressista leu a peça e não viu nada (demais). A censura tinha medo do(Bertolt) Brecht,não do texto em si.Mas, engraçado que era um socialismo cristão. Não tinha nada disso. Eles levara por esse caminho. Foi a sorte.Liberaram a peça.Com pressão. Com essa pressão.Um descuido. Quando liberaram a peça,a imprensa caiu em cima: "Infiltração comunista no país!"

MDC.- Não toda a imprensa,mas um jornal.

SP. - Era o Correio da Manhã,um jornal da manhã...não. A Manhã. Que era o jornal oficial aquele. Tinha o Correio, o Diário de Lisboa -todos eram da posição,mas com uma certa liberdade de posição.O Diário de Lisboa,o Diário de Portugal. Tinha A Manhã,esse foi o mais violento de todos.E,com isso...aí eles queriam voltar atrás.Com a imprensa falando "comunismo no país"...Eles não tinham percebido isso,perceberam que (Bertolt) Brecht era comunista,mas nós argumentávamos : "O Brecht não foi nem representado na União Soviética,ele é um comunista teórico,de certo tipo de peças.Nessa peça ele não tem nada de comunista.Ele apenas é um grande autor,é o autor mais importante do século.Nós não podemos apagar isso.

MDC.- Era uma fábula,a peça.

SP. - Era uma fábula a peça,a fábula do bem e do mal,a gente procurava embaralhar,porque toda a polícia é meio drástica e burra.E meio a inteligente.Então a gente tinha que levar pelo lado de inteligência,onde a gente pudesse dominar eles,ou para o lado de que eles são burros e daí a não serem burros...Então,conclusão: passou,eu não voltei atrás e aí quis negociar a peça.Vamos negociar entre Brecht e (Eugene) O'Neill(com) Desejo que era um espetáculo polêmico. Ficaram impressionados pela grande "mise-en-scène" que era,como foi no Brasil.Eu levei o cenário e tudo,crente que (ia passar na Censura),porque não tinha...o problema do enteado gostar da mulher, da mãe não tinha grandes complicações de proibição.Agora,ela mata o filho por amor ao enteado moço.E ele dizia para ela assim:"Você não me quer mais porque agora você tem um filho.Esse filho é meu, não é do meu velho,do meu pai. Você vai passar como dona da fazenda." O problema,no fundo,era a posse da terra,o tema da peça era esse.Era isso que chocava a censura portuguesa.

MDC.- Porque,para a censura portuguesa você não podia dar um tiro em cena,

Entrevista de Sandro Polloni e Maria Della Costa concedida a Mariangela Alves de Lima. Arquivo Multimeios – Divisão de acervo, documentação e conservação do Centro Cultural São Paulo – Prefeitura de São Paulo. 1423/AC. DT 3886. P. 24, 25, 27, 31 e 32 (Excertos). 14/12/1987, folhas 01-36; 16/12/1987, folhas 37-53.

Número da Pesquisa: Avulso

Sigla e número do material: FH 2063 e PR 6330

Folhas: Frente e verso.

Apresentação do material: Folheto publicitário de "A Alma Boa de Setsuan" e Programa da peça "A Alma Boa de Setsuan".

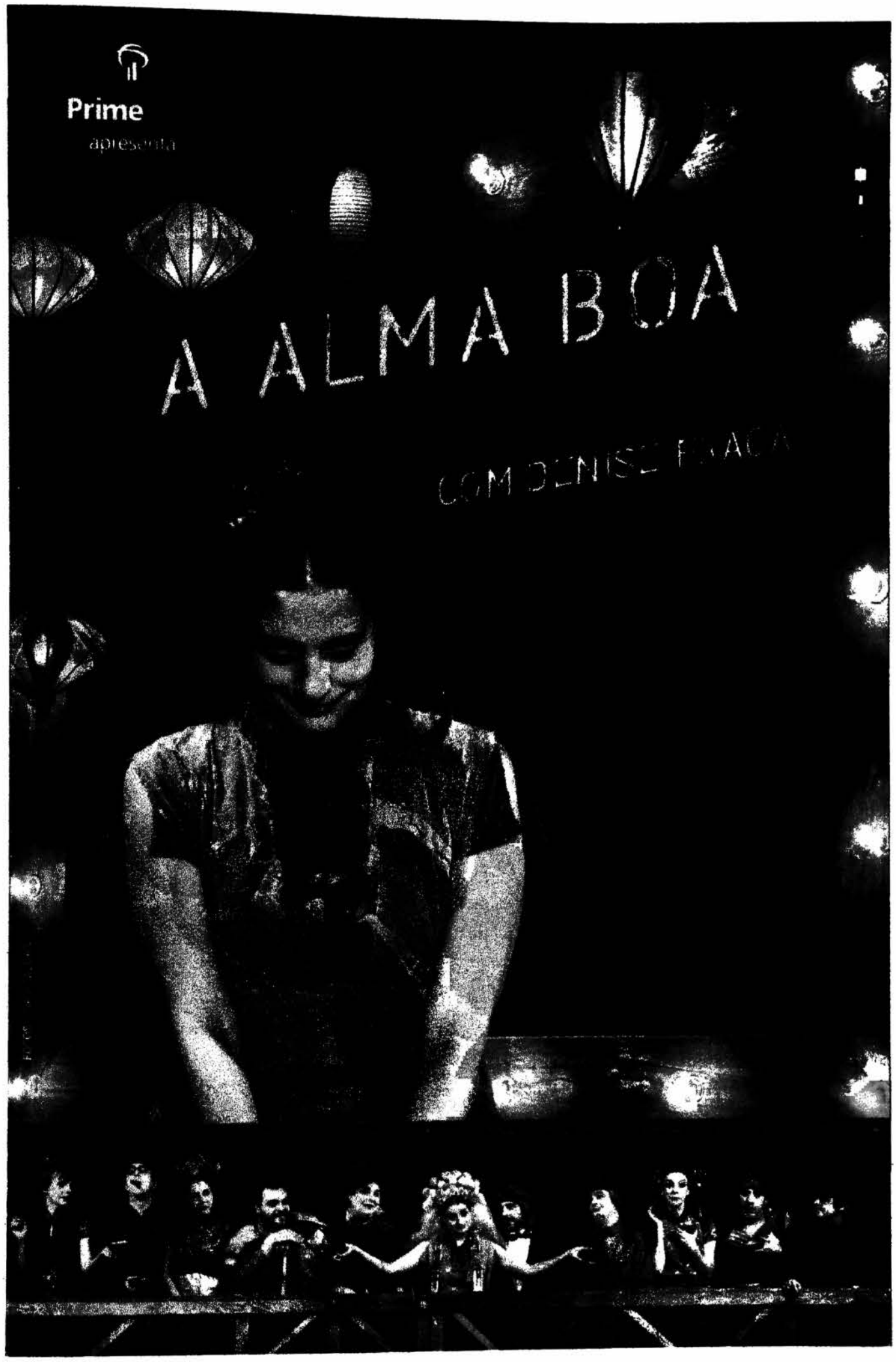
Destaque: Prêmio Shell de melhor direção para Marco Antônio Braz; Prêmio APCA 2008 de melhor espetáculo e de melhor atriz, para Denise Fraga.

Observação: Temporada Popular 2010, no Teatro Tuca-SP.

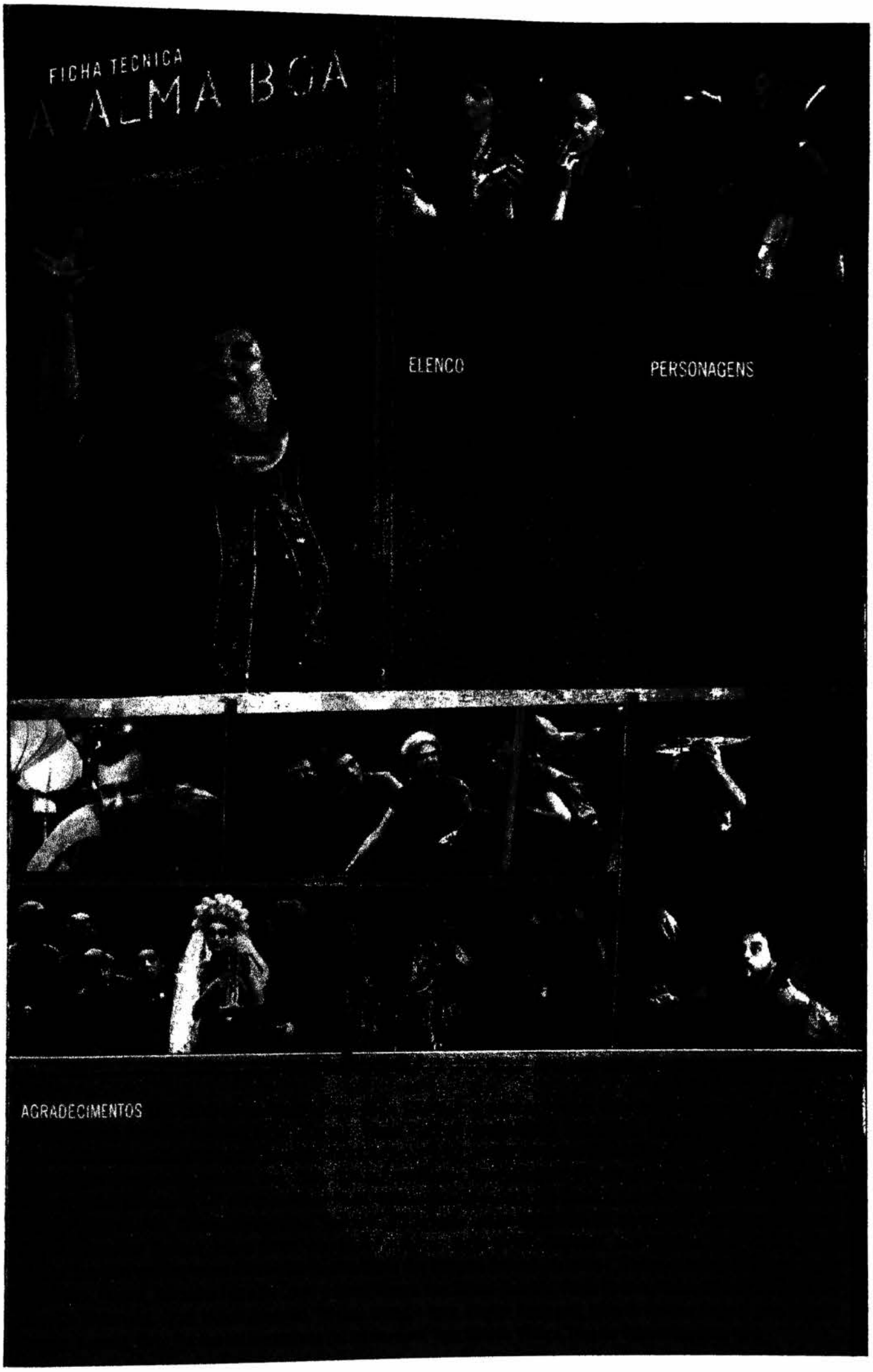
B.10. Folheto publicitário de "A Alma Boa de Setsuan". Direção: Marco Antônio Braz.

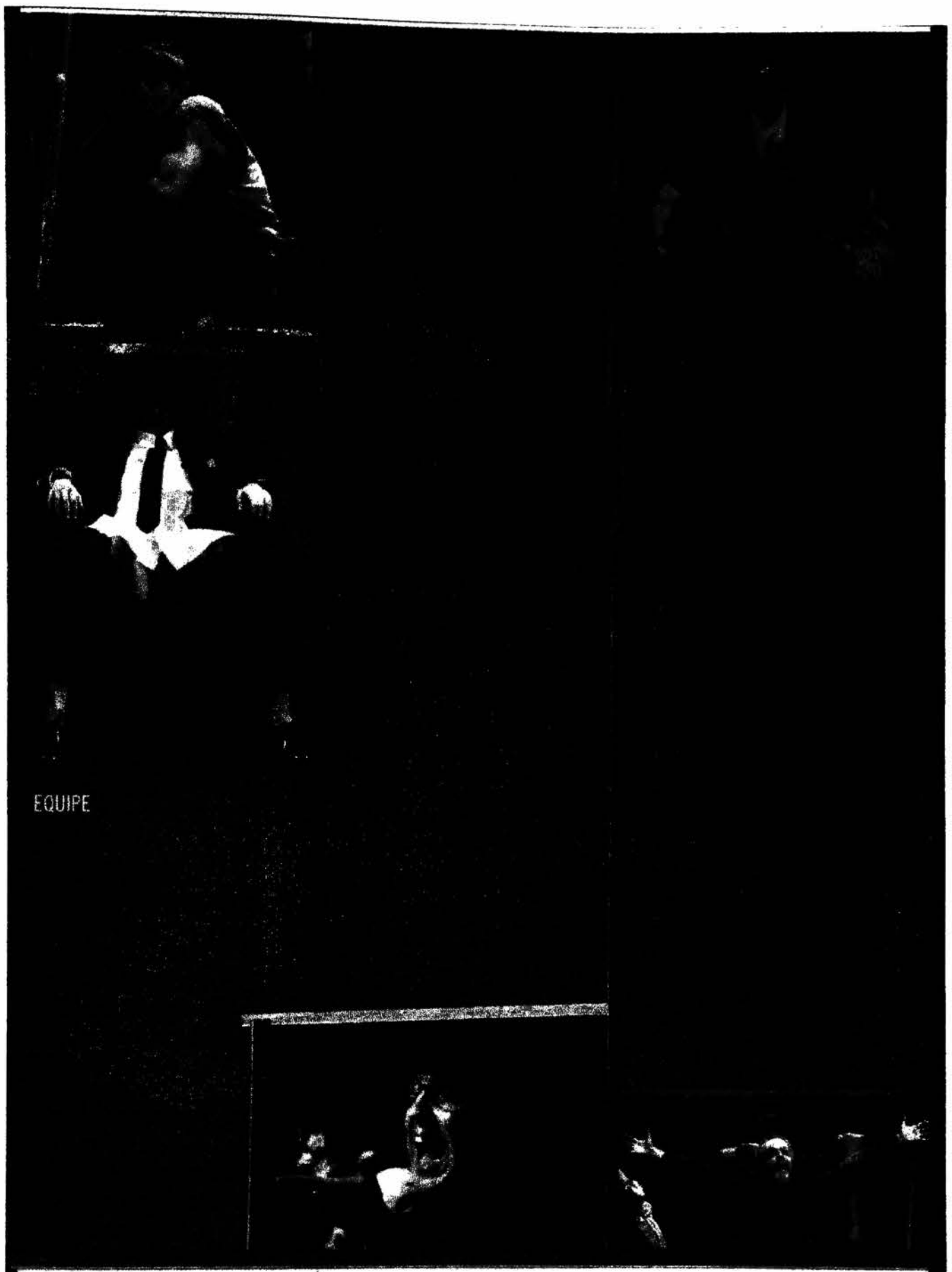


B.11. Programa da peça "A Alma Boa de Setsuan". Direção: Marco Antônio Braz.




DENISE FRACA


FICHA TECNICA
ALMA BOA
ELENCO
PERSONAGENS
AGRADECIMENTOS



Patrocínio exclusivo:

Prime

Co-produção:

mesa2

Realização:

nia TEATRO

Apoio:

Promoção:

Projeto apoiado pelo Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado de Cultura - Programa de Ação Cultural

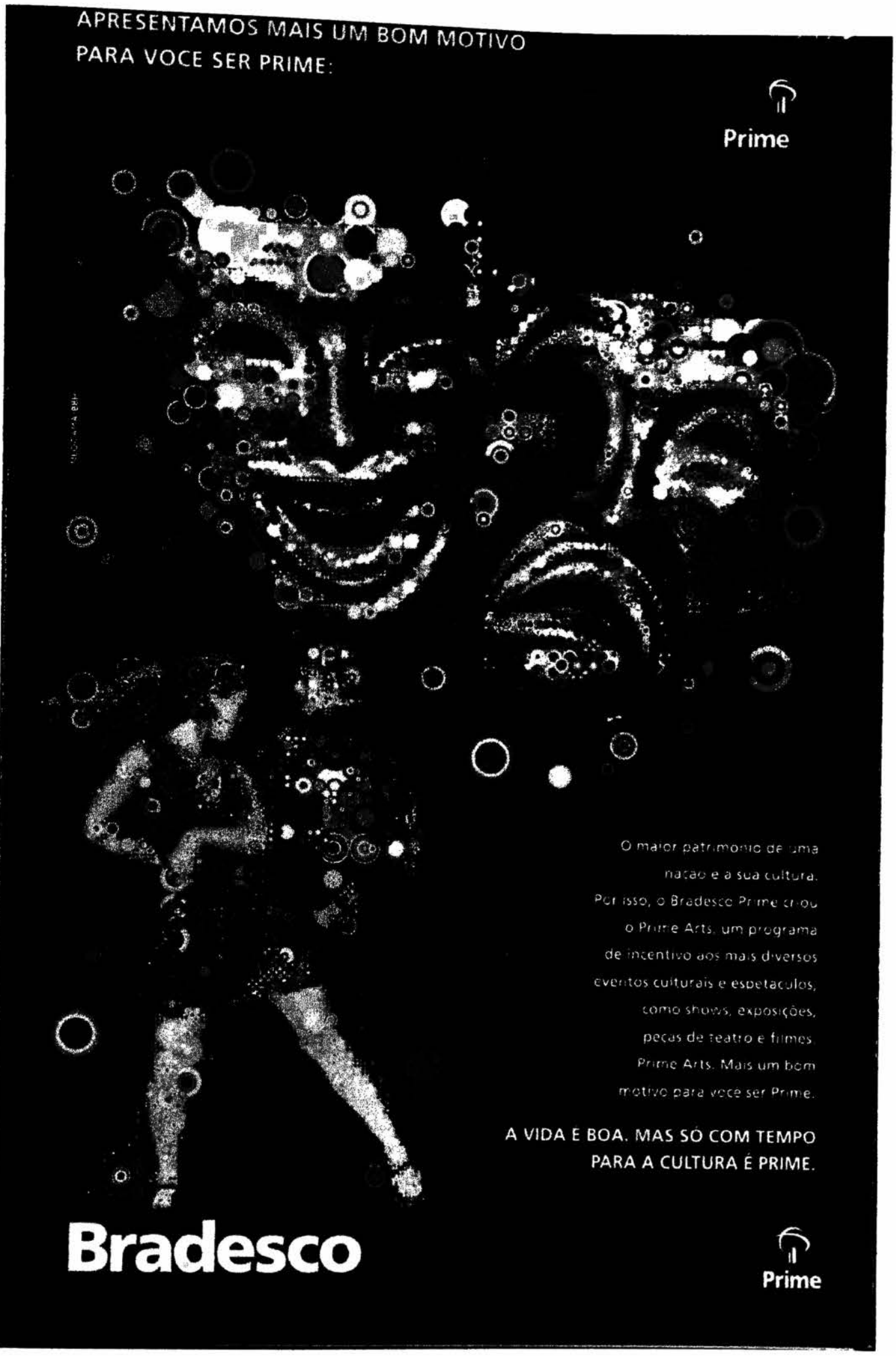
Este trabalho iniciou-se há seis anos através de um namoro do meu grupo de atores, o Círculo de Comediantes, e Denise Fraga. Da trupe original, que chegou a realizar uma leitura pública, ficaram apenas quatro, mas todos deixaram contribuições que estão presentes até hoje. O resultado final da adaptação que Cesana e eu assinamos é uma colcha de retalhos de diversas origens, muitas fontes consultadas, rápidas citações de sua poesia e uma parábola do Sr. Keuner. Também entrou em campo a tradução de Ana e Del Candeias. A escolha desta seleção de craques escalada para o jogo desta noite, camarada, foi feita em conjunto por este diretor, Denise e Luiz Villaça (que, além disso, foi como um assessor técnico e artístico durante todo o projeto). A intenção era criar um elenco com espírito de grupo de teatro, totalmente disponível artisticamente pra contar a história que o camarada Brecht escreveu há quase setenta anos.

A peça é uma metáfora passada em uma província imaginada de uma China fabulosa. A chinesice é uma forma humorística de nos fazer refletir sobre a natureza do bem e do mal e suas conseqüências no cotidiano das relações humanas. Como fazer o bem pra si e para os outros ao mesmo tempo?

Nosso bloco traz esta questão para o palco, assim, com humor e poesia, jogo e festa. Como o samba, que canta de forma alegre coisas muito tristes. Porque a verdade, camarada Brecht, é que nosso tempo não é muito melhor que o seu tempo sombrio. Somos, apesar dos avanços, decepcionantes. Ainda somos incapazes de sentar todos na mesma mesa e de sermos todos irmãos. Parece que, a cada dia, nos esforçamos para destruir o planeta e, obviamente, nossos filhos e a nós mesmos. É difícil explicar exclusivamente com palavras. É preciso representar sobre o palco e refletir junto com o público, para que, quando se apagar a última luz de cena e nosso ofício desta noite tiver chegado ao fim, no espectador alguma esperança se acenda. Que o cidadão que nos assistir volte pra casa com alegria redobrada pra enfrentar e transformar a vida, porque somente nós, os homens, podemos libertar o homem.

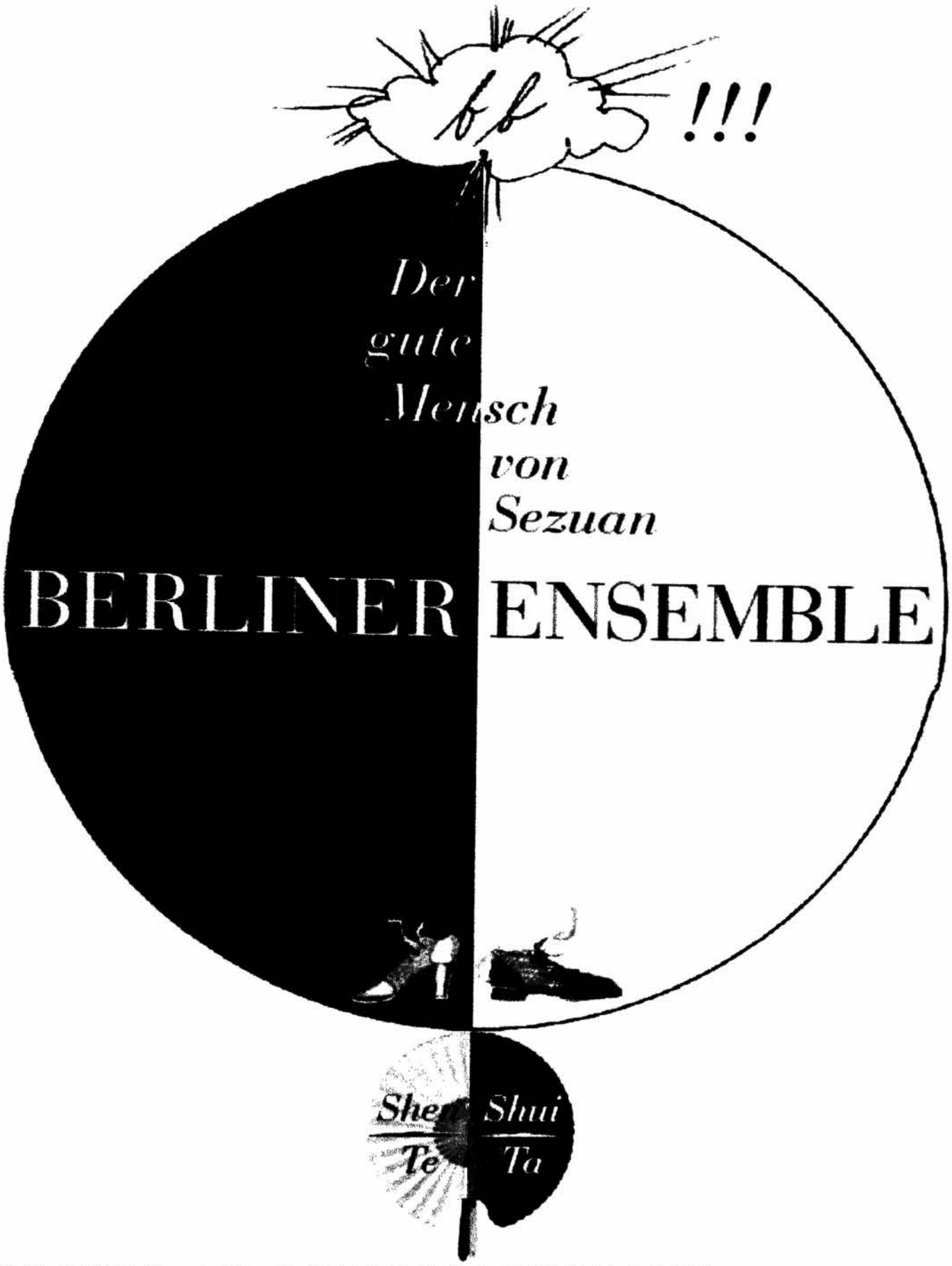
É isso, camarada Brecht, um grande abraço carnal neste espírito e se, de fato, puder ler estas linhas, transmita aos meus pais as minhas saudades. Eu sei que eles não falam alemão, mas são outros quinhentos.

A hora é esta: o jogo já vai começar. **MERDA!**



Folheto publicitário de "A Alma Boa de Setsuan" e Programa da peça "A Alma Boa de Setsuan". Direção: Marco Antônio Braz. Com Denise Fraga e outros. Arquivo Multimeios – Divisão de acervo, documentação e conservação do Centro Cultural São Paulo – Prefeitura de São Paulo. Avulso. FH 2063 e PR 6330. Teatro Tuca-SP, 2010.

B.12. A alma boa de Setsuan. Berliner Ensemble, 2015.



A ALMA BOA DE SETSUAN. Berliner Ensemble 2015. Disponível em: <http://www.berliner-ensemble.de/inc/download.php?f=monat_afba863caa9176b55ea395b0f1ce052c.pdf>. Acesso em: 20 set. 2015.

Documentos 3
O círculo de giz caucasiano

B.13. O círculo de giz caucasiano. Berliner Ensemble, 1954.



Foto: Gerdt Marian Siewert
O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO. Berliner Ensemble. 1954. Disponível em: 2015. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/Kaukasischer_Kreidekreis_BE.JPG>. Acesso em: 20 set. 2015.

B.14. O círculo de giz caucasiano, de Bertolt Brecht, 1976.
Dirigido por: Peter Kupke.

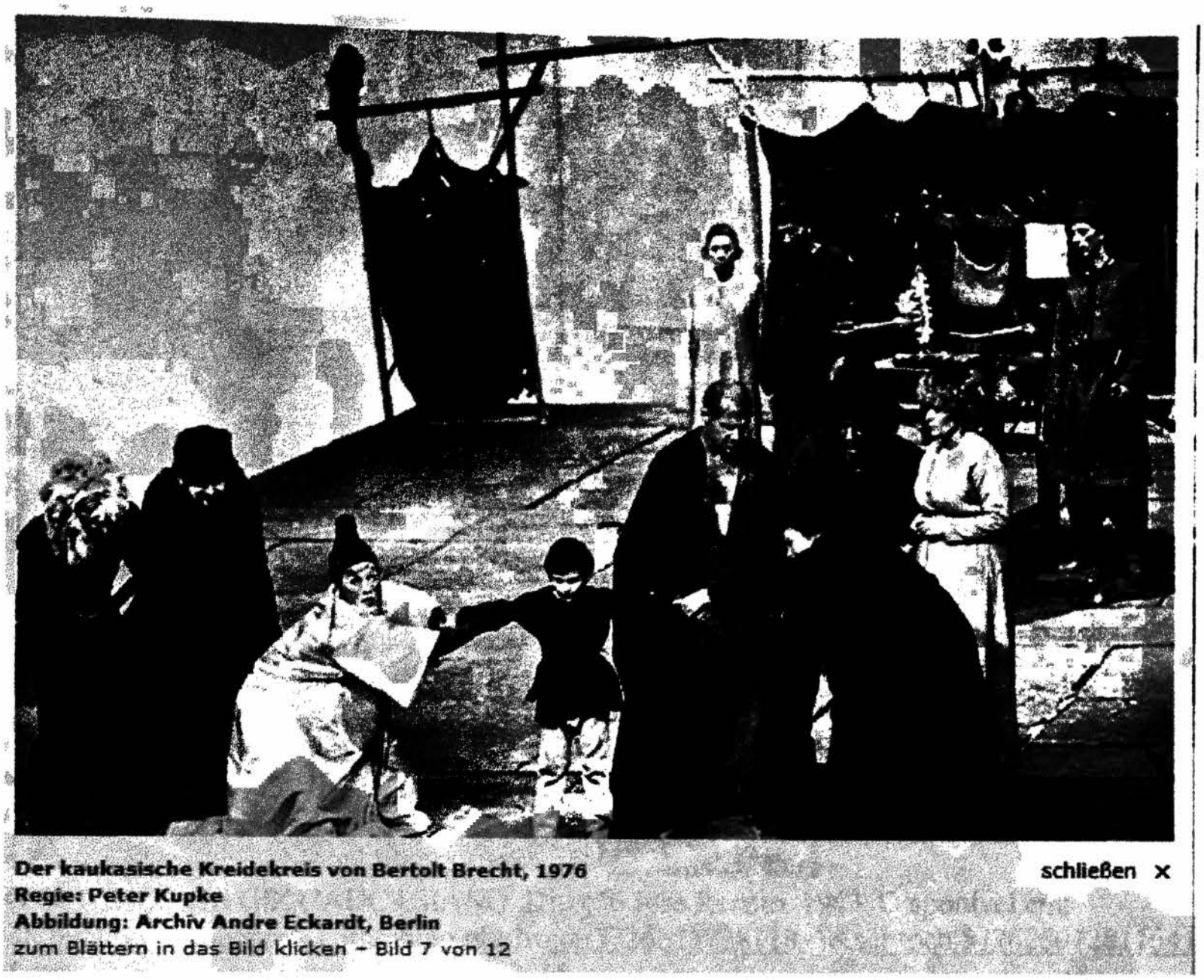
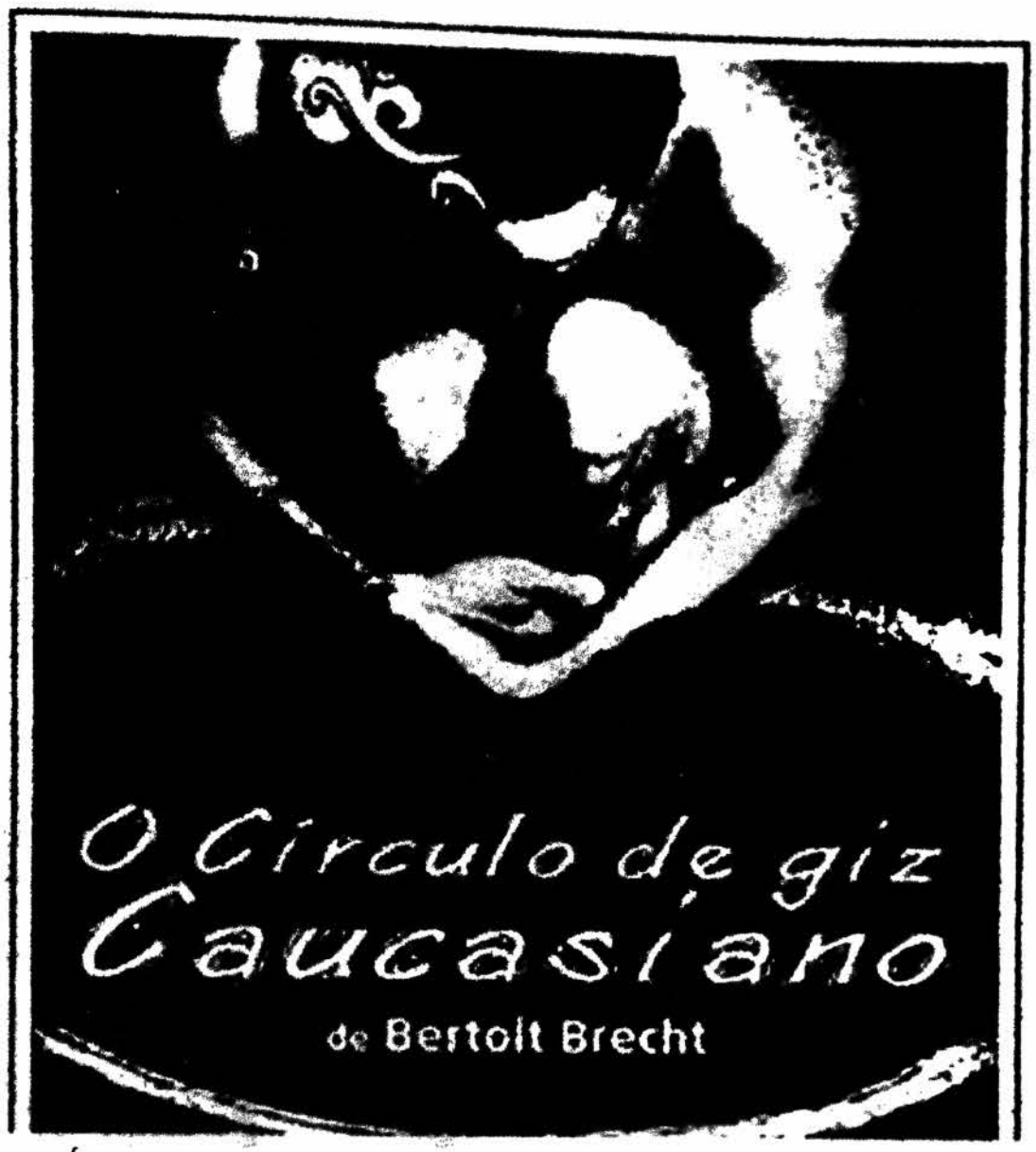


Foto: Arquivo Andre Eckardt, Berlin
O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO. Direção Peter Kupke. Disponível em: <http://www.kunsthandel-karger.com/bisher/21_aktuelle.htm>. Acesso em 21 set. 2015.

B.15. O círculo de giz caucasiano. Direção: José Renato. 1963.



O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO. Direção José Renato. 1963. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=572622572811891&set=pcb.572625072811641&type=3&theater>. Acesso em 21 set. 2015.

B.16. O círculo de giz caucasiano. Direção José Renato, 1963.
Teatro Nacional de Comédia.
Alberico Bruno e Olyndo Camargo.



Foto de José Medeiros. CEDOC/Acervo FUNARTE.
O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO. Direção José Renato. 1963. Disponível em: <http://www.cosacnaify.com.br/loja/interna.asp?cod=232&codigo_categoria=10&language=pt>. Acesso em 21 set. 2015.

Número da Pesquisa: Avulso.

Sigla e número do material: DT 6149.

Folhas: 1 e 2.

Apresentação do material: Carta do Teatro de Arena a Helene Weigel (em alemão e tradução para o português).

Destaque: O Grupo do Teatro de Arena solicita a Helene Weigel (atriz do *Berliner Ensemble* e companheira de Brecht) autorização para substituir as músicas originais de "Círculo de giz caucasiano" por composições nacionais, a pretexto de tornar o entendimento mais "acessível ao público brasileiro, e, em especial, às classes populares"; além de pretender com isso reduzir custos com a requerida isenção de direitos autorais.

Observação: Documento de 02 ago. 1967.

B.17. Carta do Teatro de Arena a Helene Weigel (em alemão).

DF-6149
2 fls.

São Paulo, 2ter August, 1967.

Frau Helene Weigel
Theater am Schiffbauerdamm
104 Berlin
Am Bertolt Brecht Platz
DDR

Sehr geehrte Frau Weigel,

Unsere Gruppe - Teatro de Arena de São Paulo - hat die Absicht den "Kaukasischen Kreidekreis" sowohl hier in São Paulo in unserem eigenen Theater zu bringen, als auch mit dem Stück durch ganz Brasilien zu reisen, jedes Verkehrsmittel anwendend, um somit einem unserer Objektive, der popularisierung des Theater gerecht zu werden. Unser Theater ist national und auch international (verschiedentlich im Partisan zitiert) bekannt, wegen seiner fortschrittlichen Ausrichtung, und als eines der wenigen Theater Brasiliens die kulturelle Werte höherstellen als kommerzielle.

Wegen der spezifischen Bedingungen des brasilianischen Publikums, hauptsächlich des der niederen Klassen, halten wir es für angeraten die eigenliche Musik des Stückes durch hiesige, aktuelle zu ersetzen, um es dadurch zugänglicher zu machen. Dieses Experiment wurde schon einmal mit den Gedichten Brechts, mit grossem Erfolg, durchgeführt. Andererseits wäre die Erlassung der Musikrechte eine finanzielle Erleichterung, die in unserer Situation - in einem unentwickeltem Lande, dass eine ökonomische Krisis durchmacht - sehr willkommen wäre. So wären wir Ihnen ausserordentlich dankbar, wenn Sie uns diesbezüglich Anweisungen geben würden, welche wir dann an die betreffenden Behörden weitergeben werden.

Ebenso verbunden wären wir über Angaben der Inszenierung des Berliner Ensembles, die für uns bestimmt sehr wertvoll weidewerden.

Wir hoffen eine baldige Antwort zu erhalten und verbleiben mit freundlichen Grüssen

B.18. Carta do Teatro de Arena a Helene Weigel (traduzida para o português).

DT 6149

São Paulo, 02 de Agosto de 1967

Snra. Helene Weigel
Teatro Schiffbauerdamm
Na Praça Bertolt Brecht 104 Berlim
D.D.R

Prezadíssima Snra. Weigel

Nosso grupo Teatro de Arena de São Paulo - pretende encenar o "Círculo de Giz Caucasiano", aqui em São Paulo, no nosso próprio teatro, como também viajar com a peça por todo o Brasil, utilizando todos os meios de transporte para com isso, cumprir um de nossos objetivos que é a popularização do teatro. Nosso teatro é conhecido nacional e internacionalmente (citado no Partisan diversas vezes) devido à sua continuada direção e ser dos poucos teatros do Brasil que dá mais importância aos valores culturais do que aos valores comerciais.

Devido às necessidades específicas do público brasileiro, principalmente as das classes mais populares, achamos recomendável substituir a música própria da peça, por música atual do nosso país, tornando-a, assim, mais acessível. Essa experiência já foi feita uma vez com as poesias de Brecht, com grande sucesso. Além disso, a isenção dos direitos autorais seria um alívio financeiro - o que na nossa situação um país subdesenvolvido, passando por uma crise econômica - seria muito benvinda. Seríamos imensamente gratos a Snra. se nos fosse dada a devida ordem para podermos prosseguir junto as respectivas autoridades . Também ficaríamos muito gratos com notícias sobre encenações do Berliner Ensemble, para nós certamente preciosíssimas.

Aguardando breve resposta, enviamos saudações muito afetuosas.

Bem-vinda

Carta do Teatro de Arena a Helene Weigel (em alemão e tradução para o português). DT 6149. Arquivo Multimeios – Divisão de acervo, documentação e conservação do Centro Cultural São Paulo – Prefeitura de São Paulo. Avulso. *Folhas:* 1 e 2. 02 ago. 1967.

Número da Pesquisa: Avulso.

Sigla e número do material: DT 6150.

Folhas: 1 e 2.

Apresentação do material: Carta de Helene Weigel ao Teatro de Arena (em alemão e tradução para o português).

Destaque: Helene Weigel responde preferir a manutenção da música de Dessau para o "Círculo de giz caucasiano", pois não "suporta a música atual nas peças de Brecht". Quanto à requerida isenção de direitos autorais das músicas para "alívio financeiro do Arena", ela esclarece que os "os direitos musicais serão tirados dos 10% dos honorários dos autores", portanto, a dispensa de direitos musicais não representariam a economia suposta pelo grupo brasileiro.

Observação: Documento de 14 set. 1967.

B.19. Carta de Helene Weigel ao Teatro de Arena (em alemão).

DT- 6150
2 fls. f1

Leitung: Helene Weigel

BERLINER ENSEMBLE

An das
Teatro de Arena de Sao Paulo
S a o P a u l o (Brasilien), Südamerika

Berlin, den 14.Septemoer 1967Eb

Sehr geehrte Herren!

Es ist mir nicht lieb, wenn Sie nicht Desaus Musik zum "Kaukasischen Kreidekreis" bringen. Ich halte nichts von aktuellen Musiken zu Brechts Stücken.

Was Ihre Meinung betrifft, daß Sie durch die Erlassung der Musikrechte eine finanzielle Erleichterung hätten, so muss ich Ihnen sagen, das stimmt durchaus nicht. Die Musikrechte werden von den 10% der Autorenhonorare beglichen und gehen also von den Autorenhonoraren ab.

Soweit im Berliner Ensemble ein Modellbuch und Notate zu der Inszenierung vorhanden sind, wollen wir sie Ihnen gern zukommen lassen.

Mit besten Grüssen

BERLINER ENSEMBLE AM BERTOLT BRECHT PLATZ
- Helene Weigel -

Künstlerische Mitarbeiter: Appen · Baierl · Busch · Dessau · Engel · Hauptmann · Hoffmann · Hosalla · Tenschert · Wekwerth

Deutsche Notenbank · Konto 1130620 104 Berlin · Am Bertolt-Brecht-Platz Fernruf 425871

B.20. Carta de Helene Weigel ao Teatro de Arena (traduzida para o português).

DT-6150

£2

Ao Teatro de Arena de São Paulo (Brasil) Amer. do Sul

Berlim, 14 de Setembro de 1967

Prezadíssimos Snres.

Não me agrada a substituição da música de Dessaus para o "Círculo de Giz Caucasiano". Não suporto a música atual nas peças de Brecht.

Quanto a vossa suposição de que a dispensa dos direitos musicais seriam um alívio financeiro devo dizer-vos que também não é verdade. Os direitos musicais serão tirados dos 10% dos honorários dos autores e saem, portanto dos honorários autorais.

Tendo o Berliner Ensemble disponíveis um livro modelo e anotações para as montagens, queremos pô-los à vossa disposição prazeirosamente.

Com as melhores saudações
Berliner Ensemble am D.B.P

Helene Weigel

Carta de Helene Weigel ao Teatro de Arena (em alemão e tradução para o português). Arquivo Multimeios – Divisão de acervo, documentação e conservação do Centro Cultural São Paulo – Prefeitura de São Paulo. Avulso. DT 6150. *Folhas:* 1 e 2. 14 set. 1967.

Número da Pesquisa: Avulso

Sigla e número do material: Li 276 (p. 121-143) e PO 1379. 18/AC

Páginas: 133-137

Apresentação do material: Depoimento de Augusto Boal a Maria Thereza Vargas. In *Revista Giramundo* – Myrian Muniz (percurso de uma atriz). São Paulo: Hucitec, 1998.

Destaque 1: Augusto Boal conta porque não teve sucesso sua montagem do "Círculo de giz caucasiano"; também menciona a forma distanciada de interpretação de Myrian Muniz.

Observação 1: Trajetória da atriz Myrian Muniz.

Destaque 2: Apresentação única: A Hebraica, em 24/10/1967. Tradução: Manuel Bandeira; Direção: Augusto Boal; Cenários: José de Anchieta; Direção Musical: Paulo Herculano. Elenco: Célia Helena (Grusche Vachnadze), Miriam (sic) Muniz, Gianfrancesco Guarnieri, Sylvio Zilber, Luiz Carlos Arutim, Francisco Solano (Simon Chachava), Claudio Pucci, Antonio Domingos Franco, Luiz Serra, Zanoni Ferrite, Gabriela Rabelo e Cláudia Maia.

Observação 2: Devido ao fato de ter ocorrido apenas uma apresentação, não existir a informação no programa do espetáculo e o sistema utilizado ter sido o "coringa", alguns atores/atrizes consultados não se recordaram das personagens que desempenharam.

(Cf. PO 1379.18/AC, folhas 1, 2 e verso da 2.)

B.21. Depoimento de Augusto Boal a Maria Thereza Vargas (excerto).

é apenas o texto, mas o subtexto. Procurávamos sempre ir mais a fundo do que o próprio texto em sua aparência. O importante não é apenas aquilo que o personagem fala conscientemente, mas aquilo que motiva a fala. Então, para entendê-lo melhor, procurávamos não apenas manuseá-lo, mas enraizá-lo no ator. Fazíamos cenas que não estavam na peça, ou então, um questionário indagando sobre o personagem, sobre coisas que não apareciam no texto. Examinávamos motivações isoladas: o que tinha o texto só de amor, só de ódio, só de raiva, só de medo. Isolávamos cada uma dessas emoções e por aí afora. Costumávamos trabalhar fora do texto. Era uma forma convergente com o texto. Chegávamos a uma convergência com o texto. Sempre fizemos isso, desde os primeiros laboratórios.

M. T. — Por que a montagem de O Círculo de Giz Caucasiano *não funcionou?*

A. B. — Ouvia falar em Brecht quando estudava em Nova York, mas ele não era muito famoso naquelas bandas, apesar de ter sido montado *Galileu Galilei* com Charles Laughton, e um teórico como Eric Bentley prestigiá-lo muito. Quando voltei ao Brasil, em 1956, estavam começando a falar dele aqui. Dirigi, no Sindicato de Santo André, a peça *A Exceção e a Regra*, uma peça muito bonita, e depois, em 1967, *O Círculo de Giz...*, mas não deu certo não. E não me lembro por quê.

O elenco era muito bom. Myrian, Célia Helena, Antônio Fagundes, Zanoni Ferrite, Guarnieri, Luiz Carlos Arutim. O espetáculo estava bem concebido, com cenografia e figurinos de José de Anchieta. Eu achava a montagem boa, mas não *colava*. Há espetáculos assim. Tudo bom, mas não *cola*. Por quê? Não se sabe direito. Às vezes, se faz uma peça mas o coração das pessoas não está naquilo, e a peça acaba ficando sem vibração. Resolvemos, então, não continuar. Estreamos a peça fora do nosso teatro. A produção estava pronta, mas sentíamos que não dava certo. Foi uma experiência bastante frustrada. Quando voltei a dirigir Brecht, foi em *Arturo Ui*, minha última peça no Brasil, antes do exílio. Aí então, já havia uma intensidade maior, estávamos vendo crescer aqui no Brasil o fascismo. A peça se chama *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*. A conotação que havia com

Nas páginas seguintes

O círculo de giz caucasiano, de Bertolt Brecht. Ensaio. Teatro de Arena, 1967. Célia Helena, Augusto Boal, Francisco Solano, Myrian Muniz, Luiz Serra, Gabriela Rabello, Zanoni Ferrite, Luiz Carlos Arutim, Claudio Pucci. Foto: Derly Marques. Acervo Multimeios, Divisão de Pesquisas - Idart.





O círculo de giz caucasiano, de Bertolt Brecht. Ensaio. Teatro de Arena, 1967. Myrian Muniz, Zanoni Ferrite. Foto: Derly Marques. Acervo: Multimeios, Divisão de Pesquisas – Idart.

O círculo de giz caucasiano, de Bertolt Brecht. Ensaio. Teatro de Arena, 1967. Célia Helena, Myrian Muniz, Sylvio Zilber. Ao fundo, Cláudio Pucci, Luiz Serra, Antonio Domingos Franco, Cláudia Mello. Foto: Derly Marques. Acervo: Multimeios, Divisão de Pesquisas – Idart.



136

a realidade brasileira era tão intensa que nos apaixonamos por ela. *O Círculo de Giz...* foi feita num momento em que não havia muito propósito em fazê-la, a não ser pela beleza do texto. Brecht precisa, também, ter alguma coisa com a realidade brasileira. *O Círculo de Giz...* não queria dizer nada naquele momento. Era como se aquela escolha não tivesse propósito. E decidimos, para *salvar a pátria*, montar *La Moschetta*.

M. T. — Você empregou as teorias de Brecht (o célebre distanciamento crítico, por exemplo) nos ensaios de O Círculo de Giz Caucasiano*?*

A. B. — Nunca fui muito de seguir cartilhas. Uma atriz como Myrian Muniz, por exemplo, já tem certo distanciamento. A ironia com que ela interpreta o personagem, às vezes não necessita de que você fique dizendo "agora distancia". Na minha infância eu gostava e via muito circo. Vi muitos palhaços, e palhaço tem isso um pouco. Existem várias escolas de palhaço, mas vi muito palhaço que era assim. Criavam um **distanciamento.** A palavra **distanciamento** — *verfremdungseffekt!* — nunca me seduziu, nem apavorou. Achava que um espetáculo tinha de ter clareza, e quando essa clareza já era dada pelo texto, tanto melhor. Existem diálogos de Bertolt Brecht e de Helene Weigel que provam que Brecht nunca falou que não gostaria de ver emoção nos espetáculos. Acho a emoção fundamental. Não se pode fazer nada sem emoção, sem paixão. O que ele condenava era a emoção que vem do desconhecido, do quarto escuro que você não sabe o que está lá dentro. Mas a emoção da descoberta, essa, é evidente, não faz mal a ninguém, nem nunca fez. Com a Myrian era perfeitamente possível trabalhar com a emoção, sem que isso significasse dizer que ela iria cair numa orgia emocional. No caso da montagem de *O Círculo de Giz Caucasiano*, talvez tivesse pairado no ar alguma coisa assim, e as pessoas começaram a *se distanciar* demais e acabaram se distanciando dos espectadores, que, por sua vez, acabaram também não vindo ao teatro. Mas, isso... fracassar uma vez ou outra, faz parte do jogo.

M. T. — Como você define a atriz Myrian Muniz?

A. B. — Achava, e acho, Myrian Muniz uma mulher muito inteligente, e sendo dessa forma inteligente, dirigia a inteligência dela para

137

Depoimento de Augusto Boal a Maria Thereza Vargas. In *Revista Giramundo* – Myrian Muniz (percurso de uma atriz). Arquivo Multimeios – Divisão de acervo, documentação e conservação do Centro Cultural São Paulo – Prefeitura de São Paulo. Avulso. Li 276 (p. 121-143) e PO 1379.18/AC. p. 133-137. São Paulo: Hucitec, 1998.

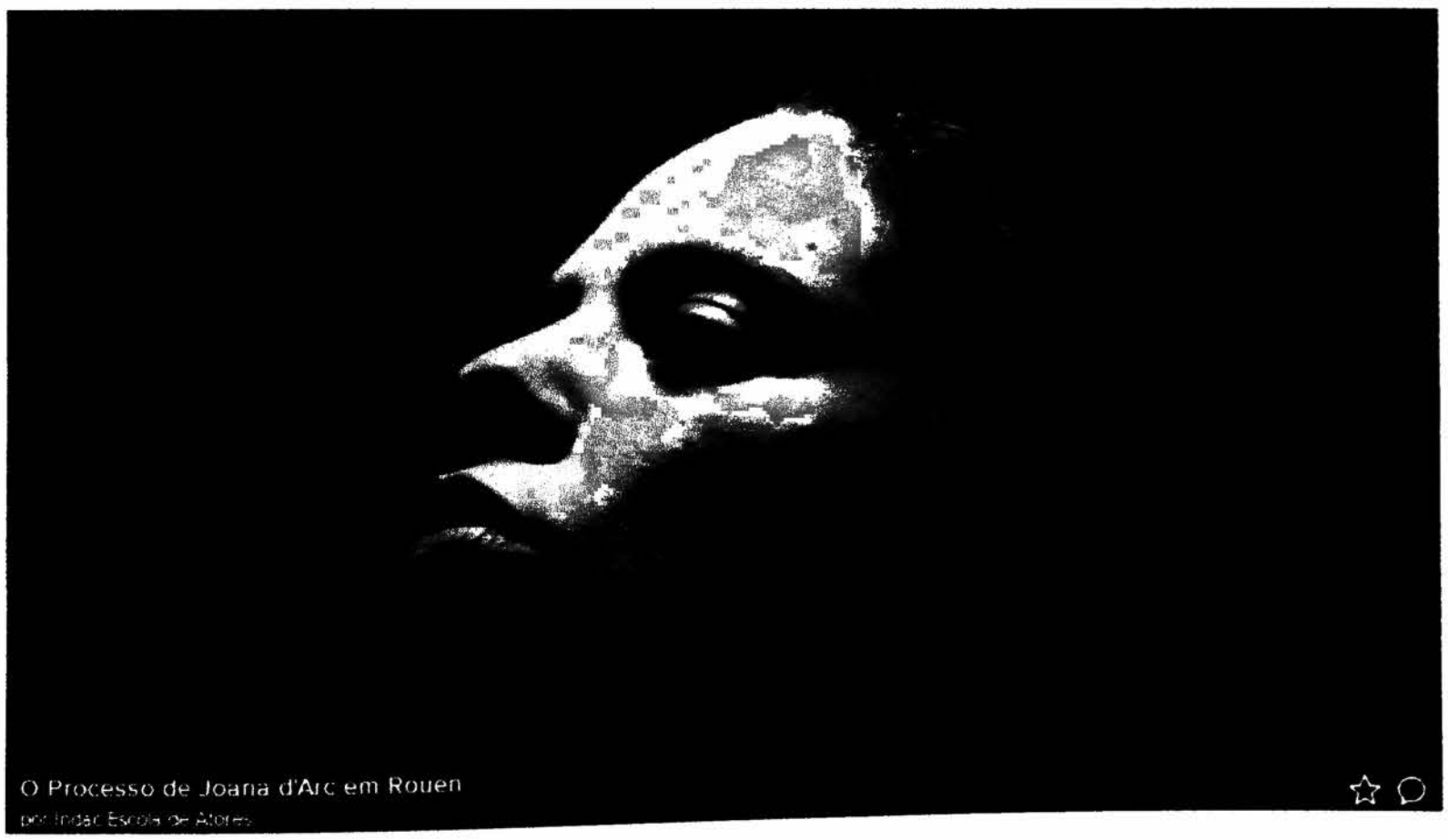
Documentos 4
O processo de Joana d'Arc em Rouen, 1431

B.22. O processo de Joana d'Arc em Rouen, 1431. INDAC, 2010.

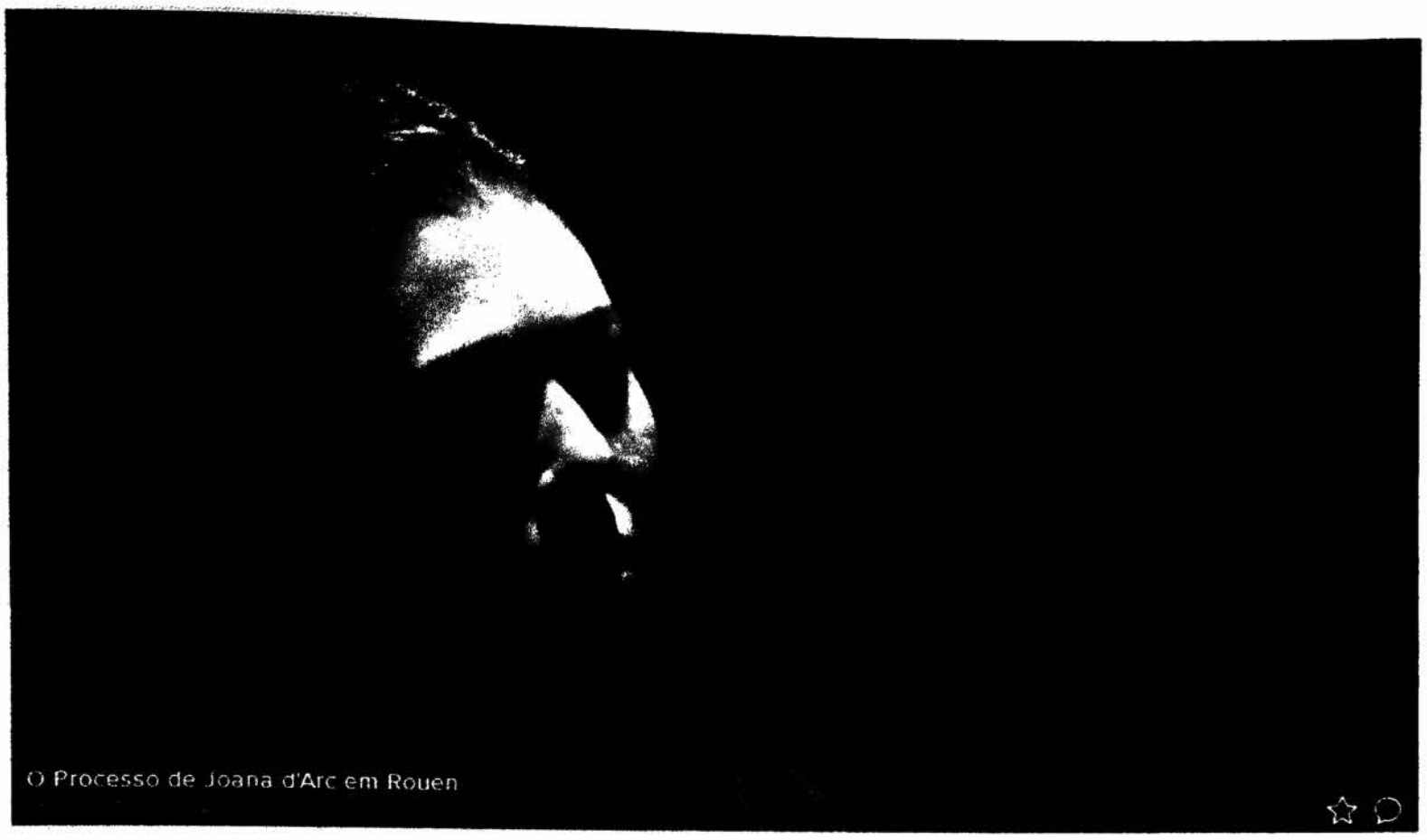
O Processo de Joana d'Arc em Rouen
Ano: 2010
Fotógrafo: Thiago Carvalho
Autor: Bertolt Brecht
Direção: Luis Eduardo Frin



Em Cena: Lukas Albuquerque e Arnaldo Santini



Em Cena: Julia Morena



Em Cena: Rachel Arasato e Priscila Carla

O PROCESSO DE JOANA D'ARC EM ROUEN. INDAC - Escola de Atores. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/indac/albums/72157624638369050>. Acesso em: 20 set. 2015.

Documento relacionado

(personagem Joana d'Arc)
A cotovia, de Jean Anouilh

Número da Pesquisa: 1423 / AC

Sigla e número do material: PR 2322 (1954); PR 2328 (1955, outubro); PR 2329 (1955, n. 15, dezembro)

Páginas: (1954) Capa, 15, 22-23, 27, 33, 44.

(1955, outubro) Capa, 03, 20.

(1955, n. 15, dezembro) Capa, 06, 07.

Apresentação do material: Programas de *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh.

Destaque: A visão de Jean Anouilh sobre Joana; ficha técnica do espetáculo; apontamentos de Gianni Ratto; intérpretes famosas de Joana d'Arc; datas e fatos da vida de Joana d'Arc; Capa e texto de Sandro Polloni em homenagem a Victor Brecheret, autor da estátua de Maria Della Costa como Joana d'Arc, em *O conto da cotovia.*

Observação: 1954, inauguração do Teatro Maria Della Costa.

1955, aniversário do TMDC.

1955, dezembro.

B.23. Programa de *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh. Teatro Maria Della Costa, 1954.





Jean Anouilh

Misterios de Joana

O encarniçamento com que os chamados espíritos modernos procuram explicar os mistérios é uma das atividades mais tôlas e ingênuas do magro cérebro humano, desde o dia em que ganhou superficialmente pêso com umas quantas noções científicas e políticas. No fundo, não dá ela nenhuma satisfação, a não ser aquela, desencantada, da criança que descobre seu patinho mecânico ser composto por duas rodas, três molas e um parafuso. A crianças segura na mão três molas, duas rodas e um parafuso, objetos, certamente, tranqüilizadores, definitivos; mas não tem mais seu patinho e tampouco, em geral, qualquer explicação. Pelo que me concerne, sempre me recuso dizer às crianças porque um objeto é o que é, mesmo quando sei; e, no caso de Joana, confesso que não sabia.

Quando, em certas noites de desânimo, me dá vontade de ser ajuizado, digo comigo mesmo: o fenômeno Joana estava social, política e militarmente pronto; uma pastorinha, uma das muitas que viu Nossa Senhora ou ouviu vozes e que se chamava Joana, assim, quase que por acaso, preencheu o espaço vazio de uma engrenagem; e tudo começou a rodar. Se não tivesse sido ela, ter-se-ia encontrado outra: houve com efeito, outras candidatas, antes e depois. Depois que morreu na fogueira, foi substituído por um pastorzinho, êsse também, por vêzes, vitorioso, êsse também feito prisioneiro e condenado à fogueira, sem que ninguém pensasse em transformá-lo num herói ou num santo.

Quanto à hipótese aceita pelos espíritos católicos, na França, ao menos, de que Deus se preocupa com a França e envia Joana para salvá-la, desejo apenas lembrar, sem que eu queira tirar quaisquer conclusões disso, que Joana foi oficialmente reconhecida como Santa, mas não como **mártir**. Foi canonizada "pela excelência de suas virtudes teologais" e não por ter morrido pela sua fé, aquela fé que muitos identificam com a causa francesa — o que nem sequer em 1920 o Vaticano pôde julgar admissível. Joana, portanto, é uma Santa que morreu em meio de uma história política e Deus não tomou absolutamente posição contra Henrique VI de Lancaster. E' triste, mas é assim.

Seja como fôr, estamos ainda no tipo de explicação tranqüilizadora, que não explica coisa nenhuma, como tôdas as explicações tranqüilizadoras, mas que permite ao boticário Homais adormecer sossegadamente ao lado da sua chícara de chá de camomila. Legitimada por textos exatos e testemunhos insofismáveis, reunidos num livro massudo e enfadonho, permite ela que o professor Homais, luminar da Sorbonne, descanse na paz mais completa. Uma ou duas gerações "positivas" dormem, assim, tranqüilizadas. Depois, certo dia, por acaso, num livro de Michelet ou numa fôlha ilustrada, alguém lê uma resposta de Joana durante o processo, uma resposta verdadeira, apenas uma pequena resposta singela; e o trabalho todo do professor Homais desmorona-se, tal como se desmoronara a dialética dos setenta juízes de roupas engomados, que, durante mêses a fio, se tinham encarniçado contra aquela menina cansada, mal alimentada, pálida, magra (sei perfeitamente que era uma rapariga forte, mas isso não me interessa) e estranhamente obstinada.

Não há explicações para Joana, assim como não há explicações para o flor que nasce na ourela de um barranco. Existe a flor que sabe, desde sempre, quantas pétalas hão de nascer da sua pequena semente, de que tamanho se hão de tornar, a que tom de azul chegará o seu azul e qual será a qualidade exata do seu perfume. Do mesmo modo, existe o fenômeno Joana; tal como existe o fenômeno malmequer, o fenômeno céu, o fenômeno pássaro.

Será possível tenham os homens de ser tão exigentes, que não se dêm por satisfeitos?

Reconhece-se às crianças, e também aos que são muito mais velhos, o direito de colhêr um ramalhete de malmequeres e de se divertirem fingindo imitar o canto dos passarinhos, mesmo se não possuem a menor noção de botânica ou de ornitologia. E é isso, mais ou menos, o que eu fiz.

JEAN ANOU LH

O povo elegeu

BAMBÚ

A CASA NAMORADA DA CIDADE

BAR — BOITE — CHURRASCARIA

APÓS O ESPETÁCULO VISITE-A

AV. WASHINGTON LUIZ

ESTRADA DO AEROPORTO

Para seu lar... para presentes...

CRISTAIS PRADO

a marca dos cristais finos

Rua 24 de Maio, 57 — Fone 34-8472
Rua do Arouche, 107 — Fone 34-2613
Av. Celso Garcia, 429

Jantares Dansantes

RESTAURANTE

Excelsior

NO 23.o ANDAR DO HOTEL EXCELSIOR
AV. IPIRANGA, 770 —— FONE 35-5141

joias modernas

Casa Bento Loeb

rua 15 de novembro, 331

INAUGURAÇÃO DO TEATRO MARIA DELLA COSTA

TEATRO POPULAR DE ARTE

"O CANTO DA COTOVIA"

(L'Alouette) de JEAN ANOUILH

Produção SANDRO

Direção e Cenário: GIANNI RATTO

Distribuição
(em ordem de entrada)

Delfim	SERGIO BRITO
Pagem	FAUSTO MACHADO
Bamba Mãe	WANDA KOSMO
Agnes	CORDULA REIS
Arcebispo	BENJAMIN CATTAN
La Tremouille	JOSÉ SERBER
Promotor	AMANDIO SILVA FILHO
Ladvenu	SERAFIN GONZALES
Joana	MARIA DELLA COSTA
Mãe de Joana	ENY AUTRAN
Pai de Joana	MANOEL CARLOS
Irmão de Joana	MARCOS GRANADOS
1.o Soldado	JULIO PRATES
2.o Soldado	REGIS CARDOSO
O Inquisidor	EDMUNDO LOPES
Beaudricourt	MILTON MORAES
Conde de Warwick	LUIZ TITO
Cauchon	EUGENIO KUSNET
Boudesse	FABIO SABAG
Carrasco	N. N.

Figurinos: *Luciano Petracelli* — Assistente de Cena: *Geraldo Souza*
Cenários realizados por *Luciano Petracelli* e *Francisco Giacchieri*
Guarda-roupa executado por *Flavio Marchetti* e *Helena Santini*
Montagem: *Miudo* — Chapeus: *Sonsol* — Cabeleiras: *Simão Kevanchenko*
Eletrecista: *Angelo Urso* — Maquinista: *Bello*

CIGARROS

PREMIER

UM GRANDE PRODUTO DA **SABRATI**

L'AMIRAL

LE BAR FRANÇAIS

Bartender: ROLAND
FIRST CLASS

ar condicionado

RUA MAJOR QUEDINHO, 295
FONE: 37-7340

INTEIRAMENTE DEDICADO À BELEZA FEMININA

Elizabeth Arden mantém um completo salão de beleza, onde especialistas de renome proporcionarão ao seu rosto, seus cabelos e suas mãos novos e perduráveis encantos.

SALÃO *Elizabeth Arden*

R. Cons. Crispiniano, 117 - 1º - 35 1215 - Predio Boa Vista

SEIVA RICA FLORA
(VEGETAL)





CONSIDERAÇÕES SOBRE "O CANTO DA COTOVIA" ("L'Alouette") DE J. ANOUILH

Se existe no mundo um personagem com o qual é difícil gracejar, e mais difícil ainda, não levar a serio, em toda sua nobre austeridade de santa e guerreira, êste personagem é Joana d'Arc.

Anouilh, todavia, transfigura a santa, reconduzindo-a a proporções que lhe parecem mais coerentes às suas necessidades de autor. Utiliza-a com todo o refinamento e habilidade de um autêntico homem do "metier", apelando, mais uma vez, a um recurso muito seu, qual seja, de falar dos seus contemporâneos camuflando os nas vestes dos antepassados, sejam êstes históricos ou literarios.

Erroneo seria, sem dúvida, julgar êste trabalho baseando-se no rigorismo científico; haja visto o conjunto de interpretações discordantes que existem sôbre Joana e os acontecimentos da sua vida.

Á retórica de um Cauchon, figura sórdida e mesquinha, Anouilh contrapõe por exemplo, um homem quase involuntàriamente retórico, de palavras envolventes, seguro, capaz de julgar a si mesmo e aos outros, mas impotente, devido a um conformismo adquirido, diante do sistema do qual êle mesmo faz parte.

Joana, antes de assumir a sua fisionomia de figura legendária — a brandir a espada e o estandarte — é uma simples camponesa que acredita cegamente nas suas "vozes" interiores, ao serviço das quais oferece, sem restrições, a franqueza e a agressividade inerentes á sua origem campesina. Parece que o seu problema, para ser resolvido, não deve se limitar à procura de uma enviada de Deus, mas de uma criatura que se atira à luta maior que as suas possibilidades naturais, sob o impulso de uma especie sugestão dificilmente calculável e cuja proporção escapa à sua avaliação consciente. E' verdade que ela retratará a sua abjuração; porém, mais por uma certa intransigência sublime do que por uma impecável profissão de fé.

Na realidade, não acreditamos muito nesta divindade que acompanhou Joana. Estamos mais convencidos e nos apoiamos na procura que cada um faz em si mesmo para atingir as conclusões correspondentes a uma moralidade válida e que deve ser restaurada.

"Deus, se o quizeres" — são as palavras de Warwick. Mas será Deus o homem que vence em Joana? E não seria também a sua posterior santificação, o reconhecimento de valores humanos que de Deus se aproximam? Se pretendemos identificar o homem com Deus, então é do tema divino que devemos falar. Mas se o homem sobrevive, independente, sozinho, então é em si mesmo onde encontraremos os argumentos para a defesa contra tôda a série de fatores negativos e de obstáculos que os outros homens deitam sobre os seus caminhos. A gloria de Joana corresponde, portanto, à felicidade companheira das nossas mais puras e conscientes atitudes.

Anouilh traça um desenho geométrico e sobre o centro de uma tela de aranha lança, debatendo-se, a jovem que ninguém poderá vencer, porque no final é o tema da pureza que triunfou e que sempre triunfará, no limiar de uma transformação retorica, apesar das insidias mais sutis e dos ataques mais diretos. O conflito entre a pureza e um mundo sempre ávido de destrui-la, para depois se comover, está claramente definido nas palavras de Warwick, quando visita Joana no cárcere. "E' um estado de graça ser donzela. Nos homens adoramos isso, e, infelizmente, assim que encontrarmos uma, nos apressamos em fazer dela mulher, e pretendemos que o milagre continue... que loucos que somos.

Não se trata portanto de uma interpretação histórica e nem mesmo de um julgamento cujas pretenções sejam concluir definitivamente o problema. Substituindo os nomes de Warwick, de Joana, de Cauchon, do Promotor, do Inquisidor, do Delfim, de Agnes, o resultado será o mesmo, apenas com a diferença que teremos, ao invés de um drama histórico, uma amarga e sorridente análise da nossa sociedade.

Apesar de tudo isso, parece ser esta a mais autêntica de tôdas as Joanas de tempos em tempos apresentadas pelo teatro, pelo menos a mais atual, a mais clara. E' fácil nela reconhecer as nossas mais secretas aspirações; a necessidade de lutar pelos mais puros valores dissolvidos pela indiferença geral, sacrificados por uma loucura coletiva que nos impede, constantemente, de reconhecermo-nos e reencontrarmo-nos.

A ansiedade esistencialista que em tudo vê valores negativos, que nega possibilidades de redenção, é destruida por Anouilh. Apesar de uma aparente distância, mascarada nas vestes de um humorista amargo, superior e ao mesmo tempo encantado, lança mensagens que nos apressamos a recolher e retrasmitir.

A retórica não deve nos amendrontar. Também não devemos nos apavorar diante dos lugares comuns. Ocorre ainda não se envergonhar das vozes secretas que nossa consciência reaviva continuamente e que nos, por conformismo e por cautela, reprimimos ao mais profundo do nosso subconsciente.

O problema de "L'Alouette" não está na figura histórica de Joana d'Arc. Joana é um nome emprestado, assim como o são aqueles dos outros personagens. O problema está numa humanidade muito nossa e atual, embora Anouilh se apresse em declarar a impossibilidade de falar de seus contemporaneos.

"O canto da cotovia" oferece, à margem destas considerações, a oportunidade para a presentação de um espetáculo. O desenho, a construção procuram se articular ao texto de tal maneira que a cenografia escapa a qualquer consideração de ordem decorativa para se tornar fator de expressão dramática. O mesmo se pode dizer do vestuário que adere mais à psicologia dos personagem que a um pretensioso rigorismo histórico.

Gianni Ratto

Interpretes famosas de Joana D'Arc



Sarah Bernhardt
1890



Ingrid Bergman
1948



Falconetti
1929



Celia Johnson
1947



Dame Sybil Thorndike
1924



Diana Barrymore
1947



Luise Rainer
1947



Judith Evelyn
1947



Katherine Cornell
1936

★



DATAS E FATOS DA VIDA DE JOANA D'ARC



Mlle Riviere — 1812

JANEIRO 1412 — JOANA D'ARC nasceu no vilarejo de Domremy. Seu pai, Jacques d'Arc e sua mãe Isabel Romée, eram lavradores vivendo de um pequeno patrimonio. Na época do nascimento de Joana, a situação da França era desesperadora. A guerra durava há mais de meio século: começou em 1.337, quando o rei da Inglaterra, Eduardo III, marido de Isabel de França, havia tentado reunir os dois países sob o mesmo cétro. Esta tentativa continuou com seus sucessores. Os franceses dividiram-se em dois partidos: os favoraveis ao duque de Orleans e os do duque de Borgonha.

1.417: O filho de Carlos VI de França, com a morte dos irmãos, é o único herdeiro ao trono.

1.418: Morre o chefe do partido do duque de Orleans e o Delfim toma o seu lugar.

1.419: O Delfim, com João duque de Borgonha, inicia uma ação contra os ingleses. No dia 7 de setembro, o duque é assassinado pelos companheiros do Delfim. O novo duque de Borgonha, Filipe, reconhece Rei da França Henrique V da Inglaterra, Carlos VI deserda seu filho.

1.420: Pelo tratado de Troyes, Henrique V empenha-se em: 1.o Assumir o título do regente da França; 2.o Casar-se com Catarina, filha de Carlos VI, e assim reunir França e Inglaterra sob a mesma coroa; 3.o) Negar direito a Carlos, o Delfim, considerado bastardo.

1.422: Henrique V e Carlos VI morrem; o Delfim se faz proclamar rei da França e coroar em Poitiers.

Os seus inimigos, por escarneo, o chamam Rei de Bourges para onde ele se retira cansado e aborrecido, deixando o governo nas mãos dos especuladores.



1424: Joana tem a primeira visão. Como diria no processo: "Estava eu no décimo terceiro ano de minha vida, quando Deus mandou uma voz para guiar-me. Primeiro fiquei apavorada. A vóz voltou de novo. No dia anterior eu havia feito jejum." Segundo as palavras de Joana na os Espíritos que ela vê são: O arcanjo Miguel, Sta. Catarina e Sta. Margarida.

1.428: Joana tem dezesseis anos, tenta chegar a Chinon. Fala com Roberto de Daudricourt, governador de Vaucoulers. Diz-lhe que é enviada de Deus, que ela pode ajudar o Delfim a salvar a França. Baudricourt não lhe dá ouvido.

OUTUBRO 1428: Os ingleses cercam Orleans.

JANEIRO 1429: Joana deixa Domremy.

23 de fevereiro 1.429 — Joana consegue persuadir Baudricourt de que ela pode salvar a França.

6 de março de 1.429 — O Delfim recebe Joana que lhe diz: "Manda-me o Senhor dos Céus para assegurar-te que serás coroado na cidade de Reims antes que o ano findo".



Margaret Mather — 1890

ABRIL 1.429: O Delfim permite a Joana provar com fatos sua missão divina: cavalgando dentro de uma armadura branca, com seu estandarte e com sua espada, à testa do exército que vai em socorro de Orleans.

MAIO 1.429: Os capitães franceses estão convencidos que Joana é mesmo enviada de Deus para ajuda-los. Na batalha do dia das tourellas (7 de maio), Joana cai ferida.

O inimigo está para ser derrotado. O duque de Bedford atribui sua derrota a "donzela discipulo do demônio, que usou suas artes de feiticeira".

8 de maio 1.429: Os ingleses deixam Orléans. O exército do Delfim se recolhe para rezar, agradecendo a Deus a vitória conseguida.

29 de junho 1.429: O Delfim e Joana marcham sobre Reims

17 julho de 1.429: Coroação do Delfim em Meims com o titulo de: Carlos VII, rei da França.

23 de maio de 1.430: Joana caí prisioneira dos Ingleses perto de Compiegne.

24 de outubro de 1.430: Depois de longo peregrinar de prisão em prisão, apos duas tentativas de evasão, Joana é vendida aos ingleses por João de Luxemburgo, por 10.000 escudos de ouro.

9 de janeiro de 1.431: Em Rouem se reunem vários eclesiásticos sob a égide da Universidade de Paris, favoravel aos ingleses. Joana é processada com grande solenidade.

30 de maio de 1.431: Joana é excumungada e queimada viva como hereje.

1.894: Um decreto de Leão XIII declara Joana venerável.

1909: Pio X proclama Joana Beata.

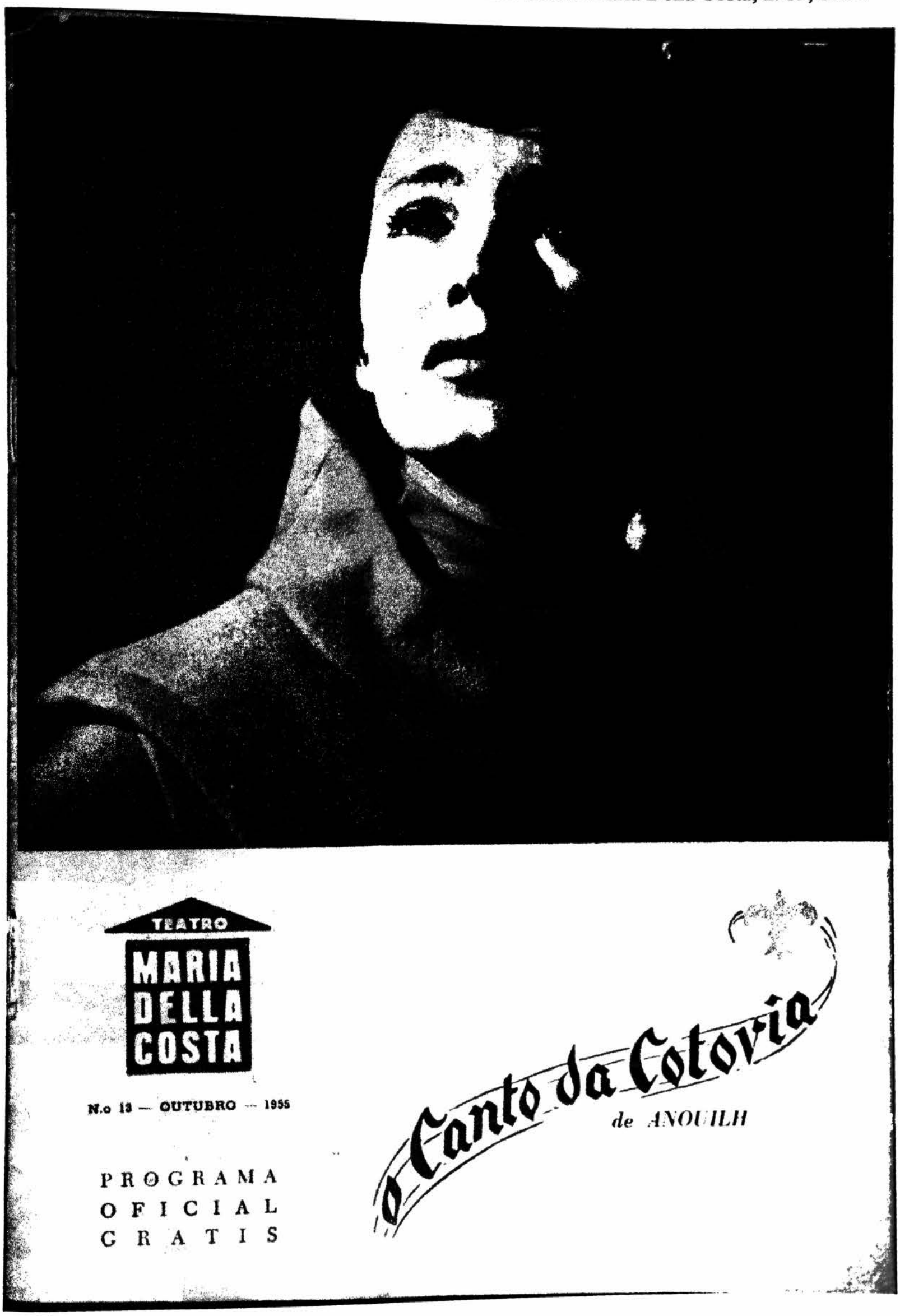
16 de maio de 1.920: Benedito XV escreve o nome de Joana D'Arc no album de santos.



Julia Marlowe — 1906

Elisabeth Bergner — 1925

B.24. Programa de *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh. Teatro Maria Della Costa, n. 13, 1955.



TEATRO
MARIA DELLA COSTA

N.o 13 — OUTUBRO — 1955

PROGRAMA
OFICIAL
GRATIS

O Canto da Cotovia
de ANOUILH

Primeira Velinha

Está o Teatro Maria Della Costa aniversariando pela primeira vez! Com intensa alegria e satisfação, Maria e Sandro, veem seus esforços coroados de êxito, sendo que êsse primeiro ano da existencia, de seu teatro, foi de um sucesso absoluto.

"O Canto da Cotovia" de Anouilh, a peça de estreia e abertura do Teatro Maria Della Costa, teve magnifica aceitação por parte do público; da crónica especializada mereceu os mais amplos elogios, e a longa permanência em cartaz já por si fala do retumbante sucesso dessa peça.

Para comemorar essa data tão cara para Maria e Sandro, é que resolveram encenar novamente, "O Canto da Cotovia", o qual acaba de ser quatro vezes premiado com o "Saci": Maria Della Costa, como a melhor atriz do ano; Sandro, como o melhor Produtor; Gianni Ratto, como o melhor Diretor e Cenógrafo.

Ao Teatro Maria Della Costa, que atinge êsse seu primeiro ano de atividades, os votos para que continue oferecendo ao público de S. Paulo, espetaculos de agrado geral, e a todos os seus componentes, o nosso sincero parabens.

Publicidade Teatral Ribeiro S. C. Ltda.



MARIA DELLA COSTA
em
"O CANTO DA COTOVIA"



Interpretes famosas de JOANA D'ARC



Celia Johnson
1947



Ingrid Bergman
1948

★



Judith Evelyn
1947



Falconetti
1929



Maria Della Costa
1955



Katherine Cornell
1936

★



Luise Rainer
1947



Diana Barrymore
1947

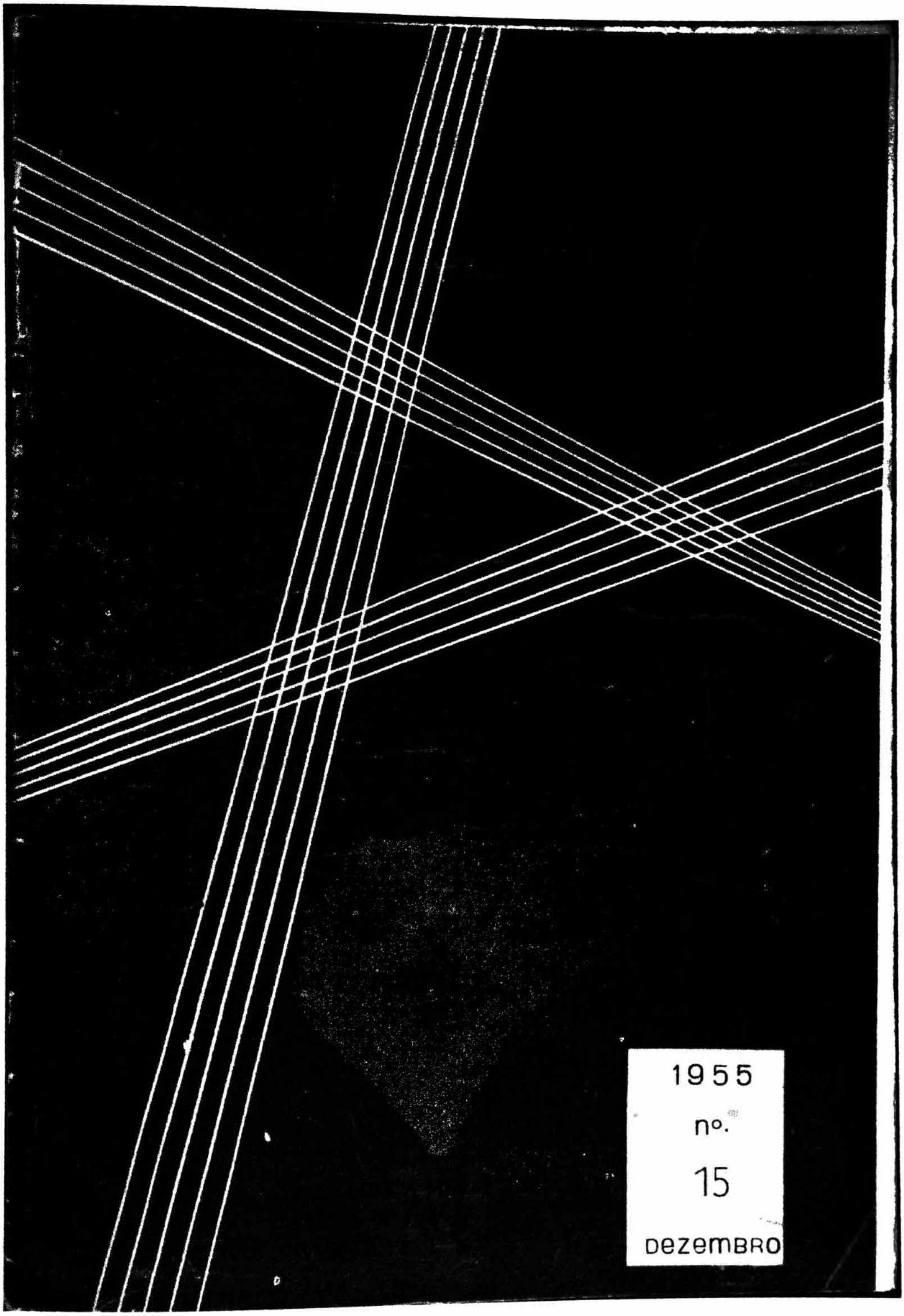


Dame Sybil Thorndike
1924



Sarah Bernhardt
1890

B.25. Programa de *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh. Teatro Maria Della Costa, n. 15, 1955.



"A morte vem com passos de algodão, sem ser ouvida". E chegou numa madrugada de domingo. O escultor de fama mundial, retraído para os estranhos e de alma aberta para os amigos, deixou de existir sem alarde, silenciosamente, sem doença prolongada, sem noticiário de jornais, sem visitas protocolares. Para duas coisas êle vivia sua vida: a arte e a família. Afastado, seu nome já era um símbolo de dignidade artística, de procura incansável pelos caminhos do belo. A cidade que tanto amava e que ostentava suas esculturas, guarda dêle um monumento que é a própria história de São Paulo: o monumento das bandeiras. O domínio de sua técnica foi adquirido através de longos anos de estudos e meditaçao, desprezando o fácil e o cômodo para transformar-se num trabalhador infatigavel, manejando seus instrumentos e arrancando da pedra, do bronze e do mármore a beleza que o seu gênio criador e a sua sensibilidade comandavam. Sua arte possuía a marca dos tempos modernos, pela audácia da linha e pela compreensão de que as obras realmente maduras só poderão ser alcançadas com trabalho, suor, estudo, técnica, sensibilidade, e não apenas pela inspiração sem sentido.

Victor Brecheret tinha fama internacional e projetou o nome do Brasil além de muitas fronteiras. Sua contribuçao à escultura do nosso país é das mais vigorosas. Partindo da Semana de Arte Moderna de 1922, sua obra evoluiu no caminho da técnica, de procura em procura, até uma condensaçao característica dos seus próprios meios de expressão, aliando-se à fôrça humana que suas esculturas conseguiam transmitir. Diante de uma estátua de Brecheret, o que nos induzia à contemplação, mesmo encarando-a com olhos de simples leigos, era a humanidade da expressão de suas criaturas, ainda quando a simplicidade de linhas e volume pudesse dar uma impressão contrária ao primeiro olhar.

Brecheret está morto como pessoa humana. Sua obra, no entanto, seu nome e seu espírito continuam a atingir-nos através das obras que nos legou. Eu e Maria Delia Costa, cuja estátua de Joana d'Arc de "O Canto da Cotovia" por êle esculpida (seu último trabalho) o que constitui uma honra, prestamos-lhe aqui nossa homenagem e que seu nome nos sirva de bandeira para que continuemos a caminhar pelas difíceis estradas da arte.

Sandro Polloni

VICTOR BRECHERET



Ato da inauguração
da última obra de Brecheret
a estatua de Maria Della Costa



Programas de *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh. Arquivo Multimeios – Divisão de acervo, documentação e conservação do Centro Cultural São Paulo – Prefeitura de São Paulo. 1423 / AC 1954. PR 2322 (1954); PR 2328 (1955, outubro); PR 2329 (1955, n. 15, dezembro). 1955a, 1955b

Referências

A mãe

Sítios de internet

A MÃE. Núcleo 2 do Teatro Fábrica. 2007. Disponível em: <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2007/jusp801/teatro.htm>. Acesso em: 06 ago. 2014.

DIE MUTTER. A MÃE. Ernst Busch e Helene Weigel. 1951. Disponível em: <http://www.berliner-schauspielschule.de/busch.htm>. Acesso em: 20 set. 2015.

DIE MUTTER. A MÃE. Helene Weigel. 1951. Disponível em: <https://zerogsound.wordpress.com/2014/06/02/berliner-ensemble-die-mutter-bertolt-brecht-hanns-eisler-ernst-busch-eterna-1951-2/>. Acesso em: 20 set. 2015.

JORNAL *O SEMANÁRIO*. Helene Weigel como *A Mãe* e notícia da morte de Brecht. Rio de Janeiro, Ano 1, n. 25, p. 11. Setembro de 1956. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docmulti.aspx?bib=[cache]298590.8563654.DocLstX&pasta=ano%20195&pesq=Brecht>. Acesso em: 23 set. 2015.

A alma boa de Setsuan

Entrevista de Sandro Polloni e Maria Della Costa concedida a Mariangela Alves de Lima. Arquivo Multimeios – Divisão de acervo, documentação e conservação do Centro Cultural São Paulo – Prefeitura de São Paulo. 1423/AC. DT 3886. P. 24, 25, 27, 31 e 32 (Excertos). 14/12/1987, folhas 01-36; 16/12/1987, folhas 37-53.

Folheto publicitário de "A Alma Boa de Setsuan" e Programa da peça "A Alma Boa de Setsuan". Direção Marco Antônio Braz. Com Denise Fraga e outros. Arquivo Multimeios – Divisão de acervo, documentação e conservação do Centro Cultural São Paulo – Prefeitura de São Paulo. Avulso. FH 2063 e PR 6330. Teatro Tuca-SP, 2010.

Histórico do Teatro Maria Della Costa / Teatro Popular de Arte. Arquivo Multimeios – Divisão de acervo, documentação e conservação do Centro Cultural São Paulo – Prefeitura de São Paulo. 1624/AC. DT 4194. Folhas: 1 a 3. S/d.

Programa de "A Alma Bôa de Se-Tsuan" [*sic*], de Bertolt Brecht. Arquivo Multimeios – Divisão de acervo, documentação e conservação do Centro Cultural São Paulo – Prefeitura de São Paulo. 1423/AC. PR 2335. P. Capa, 04-07, 09-12, 14-18, 20-25. 1958.

Programa de *"Armadilha de um homem só"*, de Robert Thomas. Foto de Maria Della Costa na peça *"Alma Bôa de Se-Tsuan"* [*sic*]. Arquivo Multimeios – Divisão de acervo, documentação e conservação do Centro Cultural São Paulo – Prefeitura de São Paulo. 1423/AC. 2344. P. Capa, 16. 1963.

Sítios de internet

A ALMA BOA DE SETSUAN. Berliner Ensemble 2015. Disponível em: <http://www.berliner-ensemble.de/inc/download.php?f=monat_afba863caa9176b55ea395b0f1ce052c.pdf.>. Acesso em: 20 set. 2015.

A ALMA BOA DE SETSUAN. Maria Della Costa. Disponível em: <http://astrosemrevista.blogspot.com.br/2012/11/maria-della-costa-no-teatro.html>. Acesso em: 20 set. 2015.

JORNAL *NOSSA VOZ*. Críticas à estreia de *"A Alma bôa de Se-Tsuan"* [*sic*]. São Paulo, n. 00753 (04 set. 1958); 00754 (15 set. 1958); 00755a (23 set. 1958); 00755b (23 set. 1958). Setembro de 1958. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120987&pesq=&pasta=ano%20195>. Acesso em: 23 set. 2015.

O círculo de giz caucasiano

Carta de Helene Weigel ao Teatro de Arena (em alemão e tradução para o português). Arquivo Multimeios – Divisão de acervo, documentação e conservação do Centro Cultural São Paulo – Prefeitura de São Paulo. Avulso. DT 6150. *Folhas:* 1 e 2. 14 set. 1967.

Carta do Teatro de Arena a Helene Weigel (em alemão e tradução para o português). DT 6149. Arquivo Multimeios – Divisão de acervo, documentação e conservação do Centro Cultural São Paulo – Prefeitura de São Paulo. Avulso. *Folhas:* 1 e 2. 02 ago. 1967.

Depoimento de Augusto Boal a Maria Thereza Vargas. In *Revista Giramundo* – Myrian Muniz (percurso de uma atriz). Arquivo Multimeios – Divisão de acervo, documentação e conservação do Centro Cultural São Paulo – Prefeitura de São Paulo. Avulso. Li 276 (p. 121-143) e PO 1379.18/AC. p. 133-137. São Paulo: Hucitec, 1998.

Sítios de internet

O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO. Berliner Ensemble. 1954. Disponível em: 2015. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/Kaukasischer_Kreidekreis_BE.JPG>. Acesso em: 20 set. 2015.

O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO. Direção Peter Kupke. Disponível em: <http://www.kunsthandel-karger.com/bisher/21_aktuelle.htm>. Acesso em 21 set. 2015.

O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO. Direção José Renato. 1963. Disponível em: <http://www.cosacnaify.com.br/loja/interna.asp?cod=232&codigo_categoria=10&language=pt> . Acesso em 21 set. 2015.

O CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO. Direção José Renato. 1963. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=572622572811891&set=pcb.572625072811641&type=3&theater>. Acesso em 21 set. 2015.

O processo de Joana d'Arc em Rouen, 1431

Sítios de internet

O PROCESSO DE JOANA D'ARC EM ROUEN. INDAC - Escola de Atores. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/indac/albums/72157624638369050>. Acesso em: 20 set. 2015.

Documento relacionado (personagem Joana d'Arc). *A cotovia,* de Jean Anouilh.

Programas de *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh. Arquivo Multimeios – Divisão de acervo, documentação e conservação do Centro Cultural São Paulo – Prefeitura de São Paulo. 1423 / AC 1954. PR 2322 (1954); PR 2328 (1955, outubro); PR 2329 (1955, n. 15, dezembro). 1955a, 1955b.

Fo[illegible]o pode
ser emprestada

DEDALUS - Acervo - ECA
2 0 1 0 0 0 8 0 2 4 3

D. CPG / ECA
17.12.2015
Classificação: t 832 91092
B829b