

ALGUMAS OBSERVAÇÕES SOBRE A RECEPÇÃO DE BRECHT NO BRASIL

Margot Petry Malnic

Brecht foi introduzido nos palcos profissionais brasileiros há relativamente pouco tempo, mas a partir de 1958, quando o Grupo Teatro Popular de Arte montou em São Paulo *A alma boa de Se-tsuán*, Bertolt Brecht tornou-se um dos autores teatrais estrangeiros mais encenados no Brasil. A contagem estatística do INACEN (Instituto Nacional de Artes Cênicas) arrola 124 montagens de dois terços da obra completa do dramaturgo. Trata-se de cifras realmente significativas, principalmente se comparadas a encenações de outros dramaturgos, estrangeiros e nacionais. A que se deve o fenômeno dessa repercussão ímpar de Brecht no Brasil? A meu ver ao fato de ter encontrado discípulos fervorosos entre encenadores, atores e atrizes, autores e pensadores.

Após quase trinta anos de consultas a uma das figuras internacionais mais multifacetadas do nosso século, o intelectual brasileiro ainda hoje reconhece que continua receptivo a Brecht. A assimilação ainda não está concluída. Isso não significa uma atitude passiva, pois "imitar Brecht sem criticá-lo é traí-lo" e essa verdade, que está contida na própria maneira de ser de Brecht, na necessidade de transformar o já transformado, encontra ressonância nessa nossa incompetência criativa em copiar simplesmente.

Entre os muitos modos de assimilar Brecht no Brasil, destacarei alguns momentos que servirão para ilustrar como

Brecht foi adaptado à realidade brasileira, como se incorporou no nosso modo de ser.

Um dos melhores momentos da produção teatral de Brecht no Brasil se deve a José Celso Martinez Corrêa, nos anos 68 e 69, com as peças *Galileu Galilei* e *Na Selva das cidades*. Costuma-se aludir a esse período com o termo de fase antropofágica ou tropicalista de Brecht no Brasil. A encenação de *Galileu Galilei* coincidiu com a entrada em vigor do Ato Institucional nº 5, portanto numa conjuntura que tolhia o espetáculo. O diretor contornou a vigilância da censura, criando o seu efeito de “distanciamento à brasileira”, introduzindo sambistas, que com sua exuberância tropicalista quebraram a expectativa do público, criando assim um efeito de estranhamento. Os elementos ruptores da conhecida realidade brechtiana, os sambistas, produziram no espectador, através de um recurso plástico-musical um choque do conhecer, pelo qual o espectador arrolou os seus próprios oprimidos entre os oprimidos do mundo brechtiano. Ocorreu neste momento uma recriação de Brecht a partir do campo de experiências sócio-estéticas do diretor e seu público.

A criatividade do Teatro Oficina também foi elogiada como característica principal, por ocasião da encenação de *Na Selva das Cidades*, pelo conceituado crítico Anatol Rosenfeld: “poderosa, rica e inventiva, tipicamente de diretor segundo as tendências atuais que fazem prevalecer o teatro sobre a literatura... Consegui dar uma visão adequada do lado irracional e selvagem, graças à movimentação frenética de que participam até as mudanças cênicas... Há momentos que certamente se contam desde já entre os mais altos do teatro brasileiro”. O momento era apropriado a um teatro onde emissor e receptor se encontravam, atuando um sobre o outro, onde indagações eram satisfeitas e entendimentos eram criados.

O abraqueiramento de Brecht também se manifestou de diversas mixagens de trechos de diversas peças. Renato Borghi e Ester Goes (1973) foram os responsáveis pela mixagem mais conhecida *O que mantém um homem vivo*. Tratou-se de uma fusão de trechos significativos extraídos da *Alma Boa de Setsuan*, *A importância de estar de acordo* (Baden-Baden), *A Ópera de três Vinténs*, *Mahagonny*. Esta experiência mereceu a atenção do público de maneira geral, embora não se possa insistir

sistematicamente neste tipo de experiência, porque de alguma maneira mutila a obra do autor, pois o raciocínio das demonstrações brechtianas é tão rigoroso que qualquer cena ocupa, em qualquer peça, uma posição que só se define em função de todas as outras cenas. Mostrá-la fora dos outros elos que compõem a corrente do pensamento equivale a empobrecer muito a sua dimensão. Mas como experiência esporádica teve a sua validade, pois apresentou num único espetáculo uma soma muito rica de idéias.

A mixagem ocorreu de um modo muito eficaz também no campo da poesia, veiculada pelo palco. A seleção e tradução de Osvaldo Mendes, *Brecht segundo Brecht*, agrupou em seis capítulos poemas, entrelaçando os capítulos com a gravação do depoimento de Brecht diante do Comitê de Atividades Anti-Americanas em outubro de 1947. A antologia foi prefaciada e encerrada pela "Moritat" cantada pelo próprio Brecht.

Outro momento que testemunha o abasileiramento de Brecht é a conhecida *Ópera do Malandro* (1978) de Chico Buarque, baseada na *Ópera de três Vinténs*. Trata-se de uma adaptação livre, que assumiu um caráter bem diferente da peça de Brecht, através de um espírito de "gozação" que difere do humor brechtiano. Utilizando fartamente a caricatura, transpõe as barreiras de espaço e tempo, adaptando a temática ao Brasil dos anos quarenta. A adaptabilidade de todo um enredo com preocupações sociais de duzentos anos atrás na Inglaterra se presta a uma abordagem caricaturesca, justificando a troca de uma categoria essencialmente teatral pelo gênero de musical.

A influência sobre autores teatrais nossos é assunto que ainda não foi suficientemente estudado. É muito importante em Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri em sua fase *O Arena Canta Zumbi*. Nesta peça em dois atos, a cenografia observa de um modo geral os preceitos brechtianos. Os atores não saem nunca da cena, assumindo os seus diferentes personagens diante do público, atuando, portanto, de um modo épico-demonstrativo, mostrando e explicando mais do que exprimindo. O ato de mostrar e explicar é particularmente evidente pelo fato de os atores se revezarem e, como elementos "coringas", não assumirem a identidade personagem-ator. O próprio título da peça já revela a atitude épico-narrativa dos

autores, que se corrobora também no desempenho dos cantadores, que narram a condição do negro oprimido e sua luta pela liberdade. A invenção dos "coringas" veio apoiar de modo muito eficaz o preceito brechtiano de não identificação do ator com o personagem.

Estes exemplos demonstram como Brecht foi integrado criativamente no nosso patrimônio cultural, o que constitui uma tradição no processo de abasileiramento de Brecht. Esta tendência se verifica atualmente também no teatro amador, ao qual a leitura de Manfred Wekwerth, *Diálogo sobre a encenação*, recentemente traduzido para o português e prefaciado por Fernando Peixoto, trouxe novo estímulo e orientação.

Tive a oportunidade de assistir a um ensaio da *Peça Didática de Baden-Baden* por uma escola particular de teatro em São Paulo, realizado por um grupo de jovens de 14 a 17 anos. A escola oferece uma fase preparatória, com corpo discente heterogêneo, pois a atração pelo teatro pode ter os motivos mais diversos. Depois da fase preparatória podem frequentar o curso profissionalizante, destinado a alunos selecionados.

O jovem professor, cuja aula observei, segue o método de Viola Spollin, *Improvisação para o Teatro*, Editora Perspectiva. O ensaio consistiu de jogos e improvisações. A música de Hindemith estava substituída nesta altura por canções que todos conheciam, como "Escravos de Jó" e a cena improvisada era uma usina atômica.

Apenas com a finalidade de nos localizarmos na cena que assisti, eis um resumo sucinto da peça: um avião cai com o piloto e três mecânicos. As pessoas que acorrem retiram a sua vontade espontânea de ajudar os acidentados com a justificativa de que o homem não ajuda o homem. Três exemplos fundamentam o argumento de que o homem não ajuda o homem. O primeiro expõe o fato de que apesar de todas as conquistas tecnológicas, reina a fome como nunca. No segundo são mostradas vinte fotos de homens massacrando homens. O terceiro é a conhecida cena dos palhaços. Esta cena demonstra drasticamente o caráter destrutivo da ajuda humana. Dois palhaços ajudam um gigante aparentemente necessitado de ajuda, desmembrando-o aos poucos. Resta apenas o tronco da vítima e os palhaços saem com um forte sentimento de poder. O que se demonstra é o fato de que a expectativa de ajuda

produz violência, pois é a violência a causadora da situação que torna a ajuda necessária. Uma das conclusões a que se chega é que ao invés de dar e receber ajuda, é preciso abolir a violência, pois ajuda e violência formam um todo. E é este todo que é preciso transformar.

Foi ensaiada a cena entre a multidão e os aviadores acidentados. Ainda agora ouço dentro de mim as vozes juvenis: "Vamos ajudar os aviadores, porque estão atrapalhando o nosso jogo?" — "Mas eles nos ajudariam? Não! Portanto nós não ajudaremos!" Essas palavras foram proferidas de uma maneira objetiva, livre de qualquer sinal de emoção. Pareciam ter assimilado a idéia central da peça de que a caridade que anda de mãos dadas com a opressão não altera a crueldade do mundo. Pelo simples fato de terem executado esta peça com sua mente e seu corpo sentiram-se envolvidos pelo espírito humanista racionalista, chamado científico, veiculado pela peça. Trocas de idéias com alguns integrantes me levaram a me perguntar que rumo esses jovens tomariam em suas vidas. Difícil prever, pois não expressaram intenções mais concretas, mostrando-se hesitantes no problema da escolha profissional e ainda desinteressados em algum engajamento sócio-político. Tenho as minhas dúvidas de que cheguem a aplicar no dia a dia futuro o que parecem ter assimilado através desta atividade. O imediatismo e a emotividade tão comuns entre nós parecem sérios obstáculos ao exercício de uma ética racionalista.

Sem dúvida, o aprendizado através de uma situação de jogos ao invés da costumeira situação de sala de aula deve deixar importantes vestígios, que no futuro os levará eventualmente à reflexão também em assuntos de ordem ética. E aí essa escola de lazeres oferece uma complementação importante, porque nas escolas que esses jovens freqüentam não existe oportunidade alguma para refletir sobre questões de ética, nem são ensinados os fundamentos mínimos de ética.

Além disso, a própria situação deste tipo de aula socializa os integrantes. Os jovens dão vazão à sua criatividade na escolha de objetos, gestos e falas, mas são freqüentemente interpelados pelos seus colegas no sentido de explicar a sua intenção, possibilitando a troca de sugestões. De comum acordo são aceitos então os argumentos mais convincentes.

O trabalho realizado nessa escola deixou-me boa impressão, pois concilia o aprendizado de técnicas teatrais com reflexão de ordem ética. É muito positivo ser colocado nesta idade em contato com a concepção sociocentrista brechtiana ao invés de cultivar grilos individualistas. Encontrei nesses jovens amadores algumas características que vão ao encontro das expectativas de Manfred Wekwerth: ingenuidade para mostrar situações de modo direto e sem rodeios (“estão atrapalhando o nosso jogo”), aliada a uma rudeza poética. Além disso, se atêm à representação simples da fábula, sem as complicações que a erudição traz, e ainda não tiveram a infelicidade de cultivar a psicologia do inconsciente. Eis de fato “atores que percebem que o convívio perceptível entre as pessoas é mais interessante do que a vida interior e que não mergulham nos abismos impenetráveis da alma, mas que observam e representam as relações explicáveis que os homens estabelecem uns com os outros”.

Mas como colocar em prática os conhecimentos adquiridos nesses ensaios? Parece-me muito difícil em qualquer tipo de sociedade. Outras obras de Brecht, veículos de um humanismo profundo, freqüentemente poemas, podem apelar, conforme o receptor, mais à emotividade. Futuras reflexões a respeito de problemas éticos poderão levar esses jovens a escolher uma linha emotivista.

A teoria da emotividade anularia a proposição: “Como o homem não ajuda o homem, eu não ajudarei”, argumentando que esta proposição não é nem verdadeira nem falsa, pois não pode ser provada. Transcenderia a função cognitiva da linguagem, sendo mera exclamação que veicula uma postura, mas não expressa uma verdade. Por isso essa exclamação não pertenceria ao domínio da razão, mas da emoção.

Meu contato com o Grupo de Teatro IVAMBA também me revelou a decisiva presença de Brecht. Este Grupo de Teatro foi criado em 1979, na Escola Técnica Federal de São Paulo, por alunos cujo interesse mais imediato era de expressar idéias e dessa maneira interferir na sociedade específica que é o universo escolar. Eis um ponto de partida de um grupo já socialmente mais consciente, com bastante leitura de Brecht. O Grupo iniciou suas atividades com uma peça de Jayme Compri, diretor de IVAMBA, *Desta vez vão começar tudo outra vez.*

Esta peça teve direção coletiva do Grupo e marcou sua descoberta do teatro e suas possibilidades de veicular idéias. A segunda peça montada já foi a *Vida de Galileu*, sob a orientação de Rey Lima, professor de teatro, que ampliou essa descoberta e solidificou o interesse do Grupo no que fazia.

O objetivo inicial tornou-se insuficiente e a partir da terceira montagem, *Napoleões* de Jayme Compri (1981-1982), o Grupo conquistou sua independência e se lançou na tarefa de ampliar seu alcance: trocar a sociedade escolar pela sociedade em geral. O IVAMBA se tornou então um Grupo de Teatro permanentemente ativo, em ensaios, montagens e apresentações regulares.

Às voltas com um projeto ousado, ou seja uma entropia da obra de Oswald de Andrade, Jayme Compri defende a opinião de que todo Grupo Teatral que começa deve necessariamente passar por Brecht. O Grupo IVAMBA teve a sorte de iniciar com a *Vida de Galileu*, sob a orientação de um profissional do teatro. Ficou claro que, com este trabalho, o Grupo se elevou consideravelmente em nível, porque possibilitou um treino de reflexão em conjunto sobre a necessidade de compreender o passado para encontrar uma forma de agir sobre o presente, principalmente no que concerne a responsabilidade do indivíduo diante da coletividade.

O estudo desta peça e a comparação de suas três versões é especialmente profícuo para assimilar de modo direto a evolução do pensamento de Brecht, podendo tirar conclusões muito elucidativas um grupo mais adulto e que se iniciou na vida teatral com a premissa de que é preciso interferir na sociedade.

Também no âmbito do teatro amador verifica-se o abraçileiramento de Brecht. No caso do grupo da escola de teatro, vimos que a peça didática é colocada ao alcance dos jovens por recursos que lhe são familiares. A música "Escravos de Jó" e outras canções bem conhecidas e uma informalidade bem nossa. O objetivo da peça didática é alcançado na medida em que o sociocentrismo brechtiano é percebido numa idade propícia. Se no futuro o aprendizado não for colocado em prática, isso se deve, a meu ver, mais às limitações da própria peça didática. No caso do IVAMBA, onde a experiência brechtiana ocorreu como uma obra prima e com os necessários conhecimentos prévios, a experiência levou a um ousado trabalho com um

