

Associação Nacional de História – ANPUH

XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

O Brasil de 1972 por meio da encenação de *Tambores na Noite*. Interfaces entre o trabalho artístico e a compreensão histórica.

Rodrigo de Freitas Costa*

Resumo: Este trabalho trata relações entre História e Cultura por meio dos escritos teóricos de Bertolt Brecht valorizando os embates políticos e sociais do século XX e, conseqüentemente, as produções simbólicas propiciadas por eles.

Palavras-chave: História, Cultura, produções simbólicas

Abstract: This work treats of the relationships between History and Culture through Bertolt Brecht's theoretical writings valuing the political and social collisions of the 20th century and, consequently, the symbolic productions propitiated by these collisions.

Keywords: History, Culture, symbolic productions

Quando se tem por objetivo analisar um determinado momento histórico por meio de obras artísticas é preciso considerar a utilização de tais obras pelo historiador. Quais as relações entre o trabalho do pesquisador e os objetos artísticos? Quais as peculiaridades deste tipo de vínculo?

O historiador francês Roger Chartier ressalta a importância de ler as obras literárias como um tipo de documento específico que deve ser tratado de acordo com suas especificidades, recusando, dessa forma, uma leitura reducionista que não valorize as características próprias da literatura. As aproximações do historiador com as obras literárias são assim observadas por Chartier:

há um mistério irredutível que remete a obra à subjetividade de cada um, mas há fatos que possibilitaram a construção desta obra, o que quer dizer sua localização em um lugar, em um tempo, em uma sociedade, com técnicas, formas de difusão e de apropriação; e o trabalho do crítico, do historiador ou do filólogo consiste em reconstruir todos esses fatos com a certeza de que será uma aproximação fundamental para a obra literária com a condição de não destruir de maneira reducionista seu mistério. Penso ser uma boa lição para este tipo de trabalho, que tenta construir uma

* Mestre em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia e membro do Núcleo de Pesquisa em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).

*leitura histórica das obras literárias, mas sem destruir sua condição mais real: o mistério.*¹

Não destruir o mistério de uma obra literária significa valorizar a instabilidade dos textos literários que, segundo o historiador, é instável porque pode possibilitar diversas e múltiplas apropriações e construções de sentido a partir do momento histórico em que são lidos. Um único texto pode ser interpretado de diversas formas de acordo com a condição do público leitor e da maneira como é resignificado, ou seja, não há sentido singular para obras artísticas. Essa é uma das principais peculiaridades do texto literário que deve ser valorizada pelo historiador, além disso, é preciso também perceber que a cultura não é uma instância autônoma do mundo social. Sendo assim, o pesquisador que trabalha com criações artísticas deve direcionar seu trabalho a partir de recortes bem definidos que partam do cultural rumo ao social. Para usar as palavras de Chartier é necessário romper com uma História Social da Cultura e valorizar uma História Cultural do Social².

Essa forma de entender e tratar a história quando se tem por princípio o cultural, valoriza, em primeiro lugar, as apropriações, ou seja, a maneira pelas quais diferentes indivíduos se apropriam das práticas culturais de seu tempo interpretando o mundo em sua volta e utilizando tais interpretações como constituição de práticas específicas. Na verdade esse é um processo de valorização das diversas construções de sentido, o que significa dizer que cada grupo interpreta a sociedade e dá sentido ao mundo do qual faz parte por meio de sua vivência. Dessa forma, o recorte social deixa de organizar as diferenciações culturais e possibilita perceber outros princípios de distinção social não dicotômicos como: subordinados - insubordinados, comandados - comandantes. Outros olhares menos deterministas e mais sutis são possíveis pelo viés da História Cultural do Social.

Sem dúvida, essa é uma das linhas inspiradoras desta comunicação que objetiva realizar alguns apontamentos sobre a encenação da peça *Tambores na Noite*, em 1972, em São Paulo. Sob a direção de Fernando Peixoto, o texto do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, escrito em 1919, foi encenado no Stúdio São Pedro, segunda sala do Teatro São Pedro, tendo, como elenco principal, jovens atores que compunham o Núcleo 2, grupo advindo do Teatro de Arena.

¹ CHARTIER, Roger. *Cultura Escrita, Literatura e História*. Porto Alegre: Artmed Ed., 2001, p. 98.

² Cf. CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 61-79.

Tambores na Noite é um texto que esboça a visão de Bertolt Brecht sobre a Alemanha pós-primeira Guerra Mundial que, além da derrota, enfrentava o peso do Tratado de Versalhes, o desmoronamento político-administrativo do país e uma séria crise econômica.

Composta por cinco atos, a peça nos apresenta um tema recorrente naquele período: o retorno para a Alemanha de soldados derrotados no *front*. Kragler, que passou os quatro anos lutando em território africano, impossibilitado de mandar notícias para sua família foi considerado morto, inclusive pela própria namorada, Anna. Logo após o fim da guerra, os familiares de Anna, além de comemorarem o fim da luta armada também festejavam o seu noivado com Murk, um industrial que ganhou muito dinheiro com a guerra e, agora, planejava, junto com os pais da noiva, fabricar carrinhos para bebês. O noivado era, acima de tudo, uma forma de negócios. Em meio às comemorações reaparece Kragler, que deseja restabelecer sua vida junto com a namorada que havia deixado quando partira para a guerra. Inicialmente o soldado é rejeitado por ela, como consequência, ele corre pelas ruas de Berlim e, em um botequim, convence a todos que lá estavam a participar da Revolta Spartakista que, justamente naquela noite, havia se radicalizado e tomado os principais jornais de Berlim. Quando todos caminham para a revolta, Anna reaparece em cena, conta para Kragler que está grávida de Murk e diz que quer restabelecer seu antigo namoro. Sem titubear, o ex-soldado resolve voltar para a casa com Anna e deixar a Revolta Spartakista, mesmo sabendo que sua namorada está grávida de Murk. Prefere a individualidade quando esta é confrontada à coletividade.

No Brasil de 1972 a encenação de *Tambores na Noite* propiciou uma série de apropriações seja por parte do público ou do grupo responsável pela encenação. Se se valorizar um dos principais legados teóricos de Bertolt Brecht no que diz respeito à recepção, as discussões em torno do Teatro Épico, cabe um questionamento: Como a teoria brechtiana foi utilizada na encenação de *Tambores na Noite*?

Iná Camargo Costa, em sua discussão sobre o teatro épico no Brasil, após avaliar uma série de textos da dramaturgia nacional³ levando em consideração a apropriação das teorias de Bertolt Brecht faz a seguinte avaliação:

O espetáculo do Arena [Arena conta Tiradentes, em 1967] mostrou que, no Brasil, com Brecht aconteceu o mesmo que com outros produtos importados: foi reduzido a um material como outro qualquer que se guarda no almoxarifado, podendo a qualquer momento ser posto em circulação (...)

Forjado, assim como o teatro de Piscator, no interior da luta de classes, o teatro de Brecht é uma arma nessa luta. Quando o movimento entra em eclipse – ocorrência normal depois de uma derrota como a de 1964 – não são muitos os capazes de perceber como continuar usando essa arma nas novas condições políticas de produção cultural.⁴

É interessante perceber que para explicar o emprego da teoria brechtiana no Brasil a autora utiliza-se de um recorte temporal bem definido – de 1958, ano em que foi encenada a peça *Eles não usam black-tie*, a 1968, encenação de *Roda Viva* – tratando-o como um *continuum*, à moda do tempo homogêneo, linear e vazio criticado por Walter Benjamin. Neste espaço temporal, Iná Camargo Costa tem a preocupação de inserir as teorias de Brecht em uma linha de progresso que é interrompida com o Golpe militar de 1964. Ora, se o tempo for encarado dessa maneira perde-se aquilo que é mais caro ao historiador, e que foi ressaltado por Chartier, que é a capacidade de apropriações e construções de sentido que os textos literários possuem de acordo com o momento histórico em que são lidos. Assim, tratar a teoria de Brecht como algo estanque encaixando-a em uma concepção de tempo teleológica é matar a criação artística e a capacidade de recepção das obras literárias. Pela análise da encenação de *Tambores na Noite*, em 1972, pode-se perceber que o julgamento de Iná Camargo Costa não se fundamenta.

Partindo do princípio da teoria dos gêneros definida desde a Antiguidade – Lírico, Épico e Dramático – e da idéia de que não existe gêneros literários puros pode-se considerar melhor a teoria do Teatro Épico sugerida por Brecht. Se no drama “puro”, como proposto por Aristóteles, os acontecimentos se exprimem por si mesmos, ou seja, não há interferência de

³ Costa analisa as seguintes peças: *Eles não usam black-tie* (Gianfrancesco Guarnieri), *Revolução na América do Sul* (Augusto Boal), *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* (Oduvaldo Vianna Filho), os escritos de Vianinha no CPC, *Brasil, versão brasileira* e *Quatro quadras de Terra*, que para a autora representa a maturidade de um dramaturgo épico. *Show Opinião* (coletivo de autores assinado por Armando Costa, Paulo Pontes e Vianinha) e *Arena conta Zumbi* (Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri) dizem respeito, para a autora, a uma outra fase do teatro épico brasileiro, a qual ela denomina de inércia, pois lidam com o golpe militar de 1964 como algo a ser removido sem dificuldades. E, por fim, analisa *Arena conta Tiradentes* (Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri), *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade) e *Roda Viva* (Chico Buarque).

⁴ COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 137-138.

alguém que os apresente e isso se expressa no texto dramático por meio de diálogos sem a interferência do autor ou narrador, que se manifesta através das rubricas e das indicações para o palco, a idéia do Épico pode parecer até paradoxal ante a inexistente pureza do drama. Alguém até poderia se perguntar: como acrescentar o teor narrativo ao drama? Segundo Anatol Rosenfeld, a teoria do Teatro Épico de Brecht é a mais fundamentada teoricamente, pois o dramaturgo, ao atacar a idéia de identificação, apresentada pelo drama, consegue de forma conseqüente utilizar nos palcos elementos épicos e isso por duas razões específicas:

Primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da ‘peça bem feita’, - mas também as determinantes sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. O homem concreto só pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe. E esses, particularmente no mundo atual, não se deixam meter nas formas clássicas. (...) A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um ‘palco científico’ capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês.⁵

Para Brecht é imprescindível, portanto, mostrar no palco as determinantes sociais das relações inter-humanas, pois o homem só pode ser compreendido por meio da sociedade em que vive (daí a idéia de *gestus*) e, para transformar essa sociedade, geralmente opressora, o espectador deve tornar-se um observador daquilo que assiste com o intuito de suscitar a ação transformadora. Para que esses objetivos sejam alcançados é preciso quebrar a ilusão, a magia de um mundo autônomo proposto pelo drama aristotélico, daí a necessidade de elementos épicos que possam quebrar a ação e se dirigirem diretamente ao público. Para o drama, o coro, o prólogo, o epílogo e a própria concepção cênica são elementos épicos que quebram a ilusão e mostram o homem na sociedade em que vive.

Trazendo essas questões para o texto e o espetáculo *Tambores na Noite* pode-se perceber que a proposta épica de Brecht foi utilizada no Brasil pós-1968, à revelia da argumentação de Iná Camargo Costa. A estrutura do texto dramático *Tambores na Noite* parece suprir as unidades básicas do drama propostas por Aristóteles – unidade de ação, de

⁵ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. Perspectiva: São Paulo, 2004, p. 147-148.

lugar e tempo – o texto tem unidade de ação, pois é bem delimitado seu início, meio e fim em um crescendo bem elaborado; de tempo, o enredo ocorre durante toda uma noite; porém não tem unidade de lugar, as cenas são desenvolvidas em vários locais, na casa da família Balicke, no Bar Picadilly e nas ruas de Berlim. A ausência de unidade de lugar não compromete a classificação da peça como “tradicional”, portanto, para muitos, sem referências épicas. Porém, se o texto for analisado de forma mais minuciosa encontram-se passagens de elementos épicos. Um exemplo disso pode ser observado quando o garçom do Bar Picadilly, local onde Kragler encontra-se com Anna, dirige-se diretamente ao público, que na peça é representado por uma voz, e quebra a estrutura dramática, comentando a ação que passa à sua volta:

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

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

VOZ – É só isso?

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

VOZ – Ainda não houve decisão nenhuma?

GARÇOM – Não: tudo está muito indeciso, ainda.⁶

Na primeira parte de sua fala, o garçom evidencia a diferença do soldado que volta da guerra e o industrial. Percebe-se que o soldado é descrito com *pele de crocodilo*, ao passo que o industrial é *um homem de polainas* e a noiva, *com lírios nas mãos*, por acreditar que o ex-namorado estava morto, não sabe o que fazer. O personagem, com essa fala, indica ao público uma das contradições principais da peça: a situação de um soldado que volta derrotado de uma guerra. Qual o sentimento deste soldado? O que ele espera de seu futuro?

Já na segunda parte de sua fala, o Garçom evidencia a importância da revolta proletária, ou seja, qual seria o significado daquela revolta para um soldado que acabara de chegar de uma guerra perdida? No final, o Garçom fala do segredo da noiva para com o ex-

⁶ BRECHT, Bertolt. Tambores na Noite. In: *Bertolt Brecht: Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, v.1, p. 106-107.

namorado, que é a gravidez, e evidencia a indecisão, que só será resolvida no final da peça. Dessa forma, o garçom discute diretamente com a Voz (público) toda a estrutura da peça, assume a função de narrador e adquire uma das principais funções da narração no gênero épico: *o eu que narra tem horizonte maior que o eu narrado e ainda envolvido nos eventos, visto já conhecer o desfecho do caso*⁷, ou seja, o Garçom/narrador está distante do mundo narrado e, por isso, toma uma posição acima dos personagens da trama, tem noção do todo (o Garçom fala de toda a estrutura da peça) e sempre conserva distância com os demais personagens. Essa passagem do texto evidencia um forte elemento épico na estrutura dramática “tradicional” da peça.

Ao fazer referência direta à encenação de *Tambores na Noite* em 1972, pode-se perceber fortes indícios da proposta de Teatro Épico de Bertolt Brecht por meio das fotografias do espetáculo.

A fotografia acima é do desfecho da peça, retrata o momento em que Kragler deve escolher seu destino entre voltar para a casa ou seguir rumo à Revolta Spartakista. Pode-se perceber que em um palco conhecido como “sanduíche”, onde existe público de dois lados, os atores encenam utilizando as paredes laterais que são de tijolos expostos. O cenário, de responsabilidade de Marcos Weinstock, é bastante simples, composto basicamente por caixotes e táboas, acima, encontra-se a lua, que seguindo indicações no próprio texto dramático, deve ser vermelha e acender e apagar conforme a ação dos personagens, é uma referência à Revolta Spartakista. Na grande faixa acima lê-se com clareza: “A cama ou eu sou um porco e o porco volta pra casa”. Diante da possibilidade da individualidade, o pequeno-burguês, que é Kragler, não tem dúvidas em afirmar que é um porco que prefere uma cama bem grande e bem limpa do que se estender em um asfalto em nome de uma causa política.

Entre os principais recursos cênicos propostos por Brecht para comentar epicamente a ação e esboçar o pano de fundo social estão os cartazes ou a projeção de textos na cena, os quais sem pertencerem diretamente à ação assumem o papel de narradores comentando a ação dos personagens. O espectador diante da frase “A Cama ou eu sou um porco e o porco volta pra casa” não se deixa levar pelo drama de Kragler, muito pelo contrário, passa a olhá-lo com desconfiança. Ele não volta para casa somente por amor à Anna, mas sim porque tem interesses muitos precisos por trás desse retorno, na verdade, a interrogação que Brecht e a encenação quer colocar ao espectador é que ninguém age a não ser por interesses reais, ou seja, o desfecho da peça não apresenta relações inter-humanas individuais, mas sim as determinantes sociais destas relações. Outra questão que deve ser

⁷ ROSENFELD, Anatol. *Op. Cit.*, p. 25.

ressaltada por meio da foto é que o cenário também torna-se um narrador na medida em que ele comenta a ação, ele é simples, antiilusionista. Todos os elementos que estão no palco são rústicos e estão longe de criar a ilusão de uma rua. Existem outros recursos cênicos que também são importantes para o Teatro Épico de Brecht que não serão discutidos aqui: o figurino, a iluminação, a música, o trabalho do ator.

Diante dessas discussões, a avaliação de Iná Camargo Costa de que o Teatro Épico no Brasil, após a encenação de *Roda Viva*, tornou-se um simples objeto de consumo incapaz de ser utilizado como arma política não se fundamenta, pois a encenação de *Tambores na Noite* demonstrou a capacidade cênica do Teatro Épico em plena década de 1970. Na verdade é preciso avaliar o Teatro Épico em todas as suas extensões e não somente em termos de dramaturgia nacional, daí a importância de se perceber a capacidade de integração que os objetos artísticos tem com o meio social em que são utilizados a partir dos mais variados aspectos, pois o Teatro Épico, proposto por Brecht, envolve todos os níveis da atividade teatral. Segundo Walter Benjamin: *O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações [entre palco e público, texto e representação, diretor e atores]. Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de 'tábuas que significam o mundo' (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável. Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembléia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando a obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles têm que tomar uma posição. Para seu diretor, o ator não é mais um artista mímico, que incorpora um papel, e sim um funcionário, que precisa inventariá-lo.*”⁸

⁸ BENJAMIN, Walter. Que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: _____. *Magia e técnica, arte e política – Obras escolhidas*, v. 1, 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 79.