

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB

Departamento de Artes Visuais

**UMA ANÁLISE CRÍTICA DA MONTAGEM *UM HOMEM*
É UM HOMEM DE BERTOLT BRECHT,
PELO GRUPO GALPÃO.**

Dhenise de Almeida Celso Neto

Brasília

2007

Dhenise de Almeida Celso Neto

**UMA ANÁLISE CRÍTICA DA MONTAGEM *UM HOMEM*
É UM HOMEM DE BERTOLT BRECHT,
PELO GRUPO GALPÃO.**

Conteúdo de pesquisa apresentado à Banca de Defesa de Mestrado como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes pela Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Beatriz de Medeiros

Brasília
Instituto de Artes da UnB
2007

**DISSERTAÇÃO E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE MESTRADO EM ARTE
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**



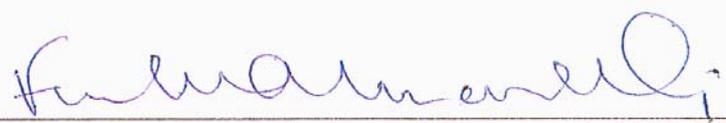
Professora Dra. Maria Beatriz de Medeiros (Vis/UnB)

Orientadora



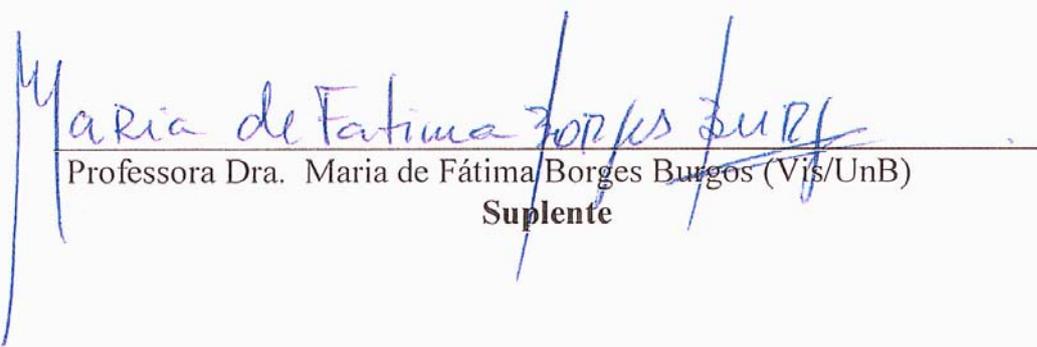
Professora Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro (Vis//UnB)

Membro efetivo



Professor Dr. Fernando Antonio Mencarelli (UFMG)

Membro externo



Professora Dra. Maria de Fátima Borges Burgos (Vis/UnB)

Suplente

Vista e permitida a impressão

Brasília, segunda-feira 19 de novembro de 2007

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes /
UnB.

Dedicada ao ser humano que sabe dizer não.

Agradecimentos:

A aqueles que me prepararam para entrar no mestrado e me iluminam ao longo do processo:

João Celso Neto, Évelin, Rebecca de Almeida Celso Neto e Eva Modesto. Orientadora: Maria Beatriz de Medeiros e o Grupo Corpos Informáticos: Diego Azambuja, Fernando Aquino, Marta Mencarinni, Kacau Rodrigues e Wanderson França. Professores Senhores Doutores: Sara Rojo, Fernando Mencarelli, Fernando Villar, Tereza Virgínia, Marianna Monteiro, Fátima Burgos, Maria Stela Grossi Porto, Denise Gomes, Eli Celso, Michelangelo Trigueiro e Nilo Makijuchi. Doutores e Mestres amigos: Júlia Moita, Renata Moro, César Nardelli, Carlos Moreira, Cássia Tello, Dudu, Juliana (Madonna), Karen Schmidt, Carla Cristina, César Leiria, Evandro Oliveira, Fabrício Anastácio, Eduardo Fabbro, Marcus Carvalho e Agatha Guerra. Os grandes companheiros: Antônio Salles, Bruno Castro, Viviane Pinheiro, Carlos Libório, Rodrigo Belchior, Carlos Guimarães, Fernanda Souza, Gustavo D'Ávila, Bruno Jorge, Henrique Rovira, Serjão, Jota Carlos, Gilvan da Silva, Costa, Luís, Nonato, Clídenor Lima, Igor Nascimento, Nane Mourão, Diogo Faria, Lívia Coelho, Rubens Suhett, Suelly Coelho, Marney Cruz, Alger Carricone, Juliana Nouga, Kátia do Vale, Marcello Rodrigues, Maria di Brito, Janaína Vaz, Marthinha Lélis, Isabela Victor, Wilson, Pablo Rodrigo, Inês, Thais Santos, Kleiber Fragoso, e Nelson Bambam. Os meus amigos e colegas de turma, estudo e discussões intermináveis: Joana Limongi, Cynthia Carla, Maicyra Leão, Zé Regino, Ludmila Melo, Elza Gabriela, Francisco Nunes, Natássia Garcia, Luiz Carlos Gonçalves Lopes, Paula Braga, Camila Hamdan, Alexandre Ataíde, Breno Prieto, César Lignelli e Raquel Martins O Grupo Galpão: Eduardo Moreira, Lydia del Picchia, Júlio Maciel, Simone Rodones, Beto Franco, Arildo Barros, Antônio Edson, Fernanda Vianna, Inês Peixoto, Rodolfo Vaz, Chico Pelúcio, Paulo André e Teuda Bara. A equipe de produção do Galpão: Gilma Oliveira, Beatriz Radicchi, Milena Lago, Alexandre Galvão, Wladimir Medeiros, Helvécio Izabel e Júnia Alvarenga. O diretor Paulo José. O Galpão Cine Horto: Rose Campos, Luciene Borges, Natália Barud, Laura Bastos e Rodrigo Fidelis. Os artistas e grandes nomes que cruzaram esse caminho iluminando meu trabalho e me inspirando: Nielson Menão, André Amaro, Kalluh Araújo, Marco Eurélio, Enedson Gomes, Pollyana Lott, Guilherme Reis, Macksen Luiz, Santiago Serrano, Alaor Rosa, Hélio Barros, William Lopes, Janaína Rodrigues, Juca Figueiredo, Ronaldo Morinishi e Moisa. Os prodígios inspiradores: Stefany Sales, Angélica Melo, Ana Oliveira, Leandro Soares, Carolina Catunda, Paulo Souza, Artur Cavalcante, Júlyia Modesto, Artur Victor, Carolzinha, Natália Silva, Vivian e todos os meus alunos.

Resumo:

A presente pesquisa é uma proposta de estudar o desenvolvimento do trabalho artístico teatral do Grupo Galpão, de Minas Gerais, pela análise da obra estreada em outubro de 2005, o espetáculo *Um homem é um homem*, de Bertolt Brecht. Existem, nesse caso, dois temas para os quais a pesquisa aponta: o trabalho do Grupo Galpão, sua produção artística e composição cênica, observando os valores do Grupo a partir de critérios levantados em artigos, críticas e documentações da obra deste Grupo; e a dramaturgia e teoria elaboradas pelo dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht, que revoluciona a cena do teatro universal. A partir de estudos das obras de Gilles Deleuze e Félix Guattari, Michel Foucault, Henri Bergson, Yann Ciret, George Simmel, entre outros teóricos da filosofia e sociologia, enunciam-se alguns caminhos e possibilidades de análise do objeto Galpão/Brecht, com enfoque para questões que surgem ao longo do processo desse estudo, tais como a relevância desta montagem teatral para a atualidade, a linguagem artística utilizada, a comicidade da obra e a performatividade do Grupo e da proposta cênica.

Palavras-chave:

1– Teatro; 2– Grupo Galpão; 3– Bertolt Brecht

Résumé:

Cette recherche est une proposition visant étudier le développement du travail théâtral du Groupe Galpão, de Minas Gerais, avec un approche à l'oeuvre éternée en octobre de l'année 2005: le spectacle *Homme pour Homme*, de Bertolt Brecht. Nous apercevons dans ce cas, deux sujets: le travail du Groupe Galpão, sa production artistique et composition scénique, observant les valeurs du Groupe à partir de critères envisagés dans des articles, critiques et documentations de cet oeuvre; et la dramaturgie et la théorie élaborées par le dramaturge et metteur-en-scène allemand Bertolt Brecht qui a révolutionné la scène universelle. À partir d'études des oeuvres de Gilles Deleuze et Félix Guattari, Michel Foucault, Henri Bergson, Yann Ciret, George Simmel, parmi autres philosophes et sociologues, la recherche indique quelques chemins et possibilités d'analyse de l'objet Galpão/Brecht, avec l'approche à des questions qui apparaissent au long du procès de cet étude, tels que son importance pour l'actualité, la langue artistique et comique de l'oeuvre, et la performativité du Groupe et de la proposition scénique.

Mots-clé:

1 – Théâtre; 2 – Groupe Galpão; 3 – Bertolt Brecht.

SUMÁRIO

LÂMINA DO ESPETÁCULO (imagem frontal da lâmina de apresentação do espetáculo).....	11
INTRODUÇÃO.....	12
As motivações da pesquisa em artes cênicas.....	14
Os temas que perpassam o Grupo.....	16
Uma metodologia possível.....	18
Grupo Galpão e sua relevância para o teatro brasileiro.....	19
FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO (imagem do programa de apresentação).....	23
CAPÍTULO I: DE <i>UM HOMEM É UM HOMEM</i>.....	24
Processo de montagem.....	38
CAPÍTULO II: BERTOLT BRECHT NA CENA TEATRAL BRASILEIRA – teoria e prática.....	45
O transformado social.....	48
Teatro Épico no Brasil.....	53
Engajamento e contemporaneidade – a repercussão do trabalho de Brecht.....	55

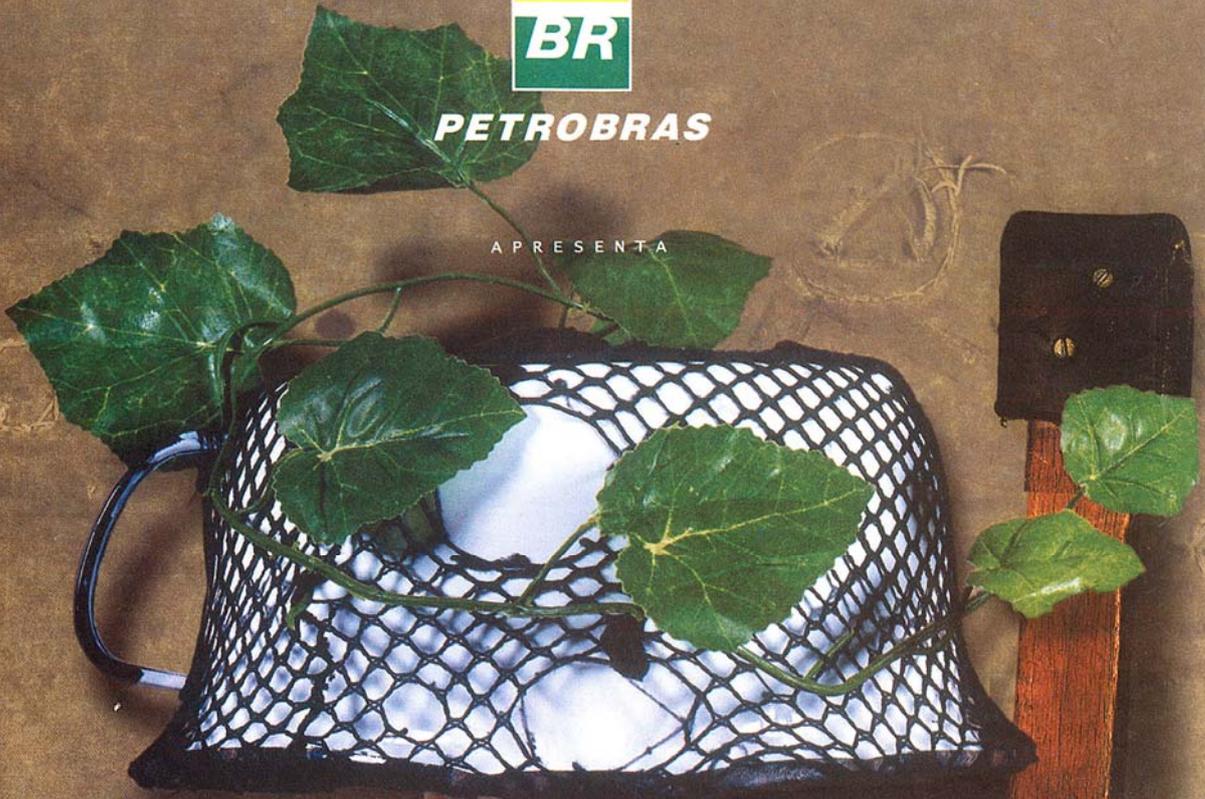
CAPÍTULO III: A COMÉDIA COMO ISCA DE ESPECTADORES NO TEATRO E NA TEATRALIDADE DO GRUPO GALPÃO.....	62
Alguns estudos de conceitos para pesquisa acerca da comicidade no teatro.....	65
Elemento: Cômico.....	69
Heterogeneidade.....	71
Recursos: parábase e distanciamento.....	73
A arte do espectador bem humorado.....	75
<i>Mann ist Mann</i>	80
<i>Um homem é um homem</i>	81
A comicidade na história do Galpão.....	88
Humor em Bertolt Brecht.....	88
CAPÍTULO IV: CONSIDERAÇÕES SOBRE A OPRESSÃO SOCIAL E A CONFLITUALIDADE.....	94
A teoria e o contexto em resumo.....	94
A saga de <i>Galy Gay</i> , o personagem central.....	95
A sociologia de um grupo.....	98
Os conflitos da sociedade contemporânea.....	100
CAPÍTULO V: ANÁLISE DAS CRÍTICAS DE BÁRBARA HELIODORA E MACKSEN LUIZ.....	105
Análise do espetáculo.....	108
O ator (o Grupo).....	108
Voz, música e ritmo.....	110
Espaço, tempo e ação.....	111
Figurinos, objetos e iluminação.....	112
Texto (enredo, forma dramática, adaptação textual).....	113
As condições da recepção e outras formas de abordagens.....	114
CONCLUSÃO.....	116

	10
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	119
APÊNDICES.....	125
Apêndice I.....	125
Apêndice II.....	133
Apêndice III.....	139



PETROBRAS

APRESENTA



GRUPO
GALPÃO



UM HOMEM É UM HOMEM

BERTOLT BRECHT

MÚSICAS DE PAUL DESSAU

DIREÇÃO: PAULO JOSÉ



INTRODUÇÃO

Como é possível desconstruir um homem com todas suas convicções e certezas? As convicções dos homens estão diretamente ligadas a sua necessidade de construção de identidade. Mesmo seus valores e critérios aparecem e são formados dentro do meio e para o meio em que o sujeito está inserido. Um homem é moldado pela sua volta. E sua identidade é o que garante sua existência e pertencimento no universo. A abertura do filme *Identidade de nós mesmos*, do diretor Wim Wenders, explora com afincos essa questão da existência e identidade em função da sobrevivência e do reconhecimento de si, do sujeito, do homem no contexto.

You live wherever you live, you do whatever work you do, you talk however you talk,

You eat whatever you eat, you wear whatever clothes you wear, you look at whatever images you see... YOU'RE LIVING HOWEVER YOU CAN. YOU ARE WHOEVER YOU ARE. "Identity"... Of a person, of a thing, of a place.

"Identity". The word itself gives me shivers. It rings of calm, comfort, contentedness, what is it, identity? To know where you belong? To know your self worth? To know who you are? How do you recognize identity? We are creating an image of ourselves, we are attempting to resemble this image... Is that what we call identity? The accord between the image we have created of ourselves and... ourselves? Just who is that, "ourselves"?

We live in the cities. The cities live in us... Time passes. We move from one city to another, from one country to another, we change languages, we change habits, we change opinions, we change clothes, we change everything. Everything changes. And fast. Images above all.¹

¹ “Você mora onde mora, faz seu trabalho, você fala o que você fala, come o que você come, veste as roupas que veste, olha para as imagens que vê. Você vive como pode viver. Você é quem você é. “Identidade”... de uma pessoa, de uma coisa, de um lugar. “Identidade”. Só a palavra já me dá calafrios. Ela lembra calma, conforto, satisfação. O que é a identidade? Conhecer seu lugar? Conhecer seu valor? Saber quem você é? Como reconhecer a identidade? Criamos uma imagem de nós mesmos e estamos tentando nos parecer com essa imagem. É isso que chamamos de identidade? A reconciliação entre a imagem que criamos de nós mesmos e nós mesmos? Mas quem seria esse “nós mesmos”? Nós moramos nas cidades, as cidades moram em nós, o tempo passa. Mudamos de uma cidade para outra, de um país para outro. Trocamos de idioma, trocamos de hábito, trocamos de opinião, trocamos de roupa, trocamos

O indivíduo que perde sua identidade perde a si próprio. Mas é preciso perder-se a si para que o sujeito possa se reencontrar na não necessidade de ser o outro ou aquilo que ele espera que o outro seja.

Assim, o tema da dissertação caminha entre contexto, conflito do enredo, enredo e meio. É o espetáculo teatral do Grupo Galpão, de Minas Gerais, formado em 1982, com enfoque específico no espetáculo estreado em outubro do ano de 2005, *Um homem é um homem*, do dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht, que revolucionou a cena teatral universal, peça escrita entre 1924 e 1925.

O artista de teatro compõe uma série de fatores e unidades e multiplicidades que permitem a expansão de seu trabalho para diversos campos: da experiência empírica do fazer teatral à profunda análise filosófica ou abordagem sociopolítica. Um grupo de teatro como o Galpão carrega em si fatores sociais, econômicos, existenciais e antropológicos.

Da identidade de um indivíduo à identidade de um Grupo, levantamos questões diárias de relevância para a história e registro da arte. E nós, espectadores, estudiosos, igualmente inquietos e transformadores, não poupamos esforços para operar esse estudo, afim de que ele tenha alcançado seus limites e atingido pontos para que um futuro estudante de teatro encontre caminhos, possibilidades de prosseguir seu trabalho.

A pesquisa foi executada, inicialmente, a partir da observação sistemática do espetáculo relacionada a dados empíricos e, também, considerando minha experiência pessoal em estudos e na área de atuação teatral, que inclui a participação, por um ano completo, no curso chamado Oficínio, do Grupo Galpão, em 2003.

Primeiramente, após alguns encontros com os artistas do Grupo e após assistir a um ensaio do espetáculo antes de sua estréia, foi feito um estudo geral da obra de Bertolt Brecht e o levantamento do material acessível para consulta como fonte. Juntamente aos livros de Brecht, estão relacionados livros sobre o Grupo Galpão, cuja revisão teórica também foi realizada para elaboração do projeto. Três entrevistas foram realizadas com artistas do espetáculo e foi feito o levantamento regular do *clipping* e de todo o material impresso sobre o espetáculo.

tudo. Tudo muda, e rápido. Sobretudo as imagens.” – Esta é a tradução da legenda do DVD do filme *Identidade de nós mesmos*. Direção: Wim Wenders. Alemanha: 1964.

O estudo da língua alemã ajudou nas consultas em *sites* e aos textos originais do autor. Ainda para delimitar uma leitura do espetáculo, foram realizadas filmagens de duas apresentações do espetáculo em Brasília (2006) e, como fonte adicional de dados, a consulta constante ao texto utilizado pelo Grupo, ao texto original alemão e ao texto traduzido para português por Fernando Peixoto. Duas críticas foram consideradas relevantes, a de Macksen Luiz² e a de Bárbara Heliodora³.

Os resultados alcançados acerca da análise da teatralidade do Grupo Galpão, aparecem destacados em suas relações e influências da obra de Brecht, presentes na coletividade, na comicidade e em dados apresentados com base em teorias comparadas e avaliações exercidas sobre os espetáculos.

Essa pesquisa apresenta um apanhado histórico da influência do engajamento teatral de Brecht no teatro brasileiro da década de 60, que serve como ponte para essa retomada do teatro político a partir da segunda metade da década de 90. Também foi realizado um estudo de teorias da sociologia da “*conflitualidade*” para compreensão de questões do espetáculo, com base em sociólogos contemporâneos, em que se pode estabelecer um paralelo de definições e estudos sobre a violência do personagem central da peça, *Galy Gay*. Outros autores investigados para a compreensão do espetáculo, com foco no personagem central, são Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Derrida e Michel Foucault.

As motivações da pesquisa em artes cênicas

A primeira questão a ser levantada a respeito deste trabalho seria em função da escolha do tema e do percurso realizado até se chegar ao Grupo Galpão como objeto de estudo.

O porquê de se elege o Grupo Galpão para uma pesquisa acadêmica em Brasília, no ano de 2007, encontra resposta em várias possibilidades e, fazendo um retrocesso em meus estudos, pergunto-me e me respondo sobre quando e qual foi meu primeiro contato como espectadora do Grupo e o que aconteceu a partir de então.

² *Jornal do Brasil*, 10 de maio de 2006.

³ *O Globo*, 7 de maio de 2006.

Em sala de aula da Faculdade de Artes Cênicas, o professor Nielson Menão mostrou-nos o vídeo do espetáculo *Corra enquanto é tempo*⁴ Era uma referência sugerida por aquele professor como o bom teatro de rua. Talvez o ideal. Segundo Júnia Alves e Márcia Noe (2006: 19) esse espetáculo se assemelha às abordagens do Teatro de Arena em *Chapetuba Futebol Clube* e *Eles não usam black tie*, ambos da década de 1950⁵. Sobre *Corra enquanto é tempo*, as autoras contam:

Encenada em 1988, esse esquete, que inclui canções de Roberto Carlos, tais como “Jesus Cristo”, “A montanha” e “O homem de Nazaré”, representa a luta pelo espaço público da praça entre uma banda conduzida por evangélicos e um indivíduo homossexual. Uma briga então se instala, e o grupo se dispersa com a chegada da polícia e com o alerta de “corra enquanto é tempo”. Em pelo menos uma das apresentações desse espetáculo, a vida imitou a arte: um pastor autêntico perdeu a audiência para as acrobacias e a música dos mambembes (ALVES, 2006: 43).

Lembro-me de que aquele professor nos pediu para reparar principalmente na forma como, sem predefinir nada, o Grupo chega e delimita o espaço entre a encenação e o público. Não há contato estabelecido ou predeterminado, pelo menos, não naquele caso. Era essa apresentação, essa delimitação do espaço de rua, que merecia atenção e, também, o final: ao fim do espetáculo, o elenco apresentava uma coreografia com chapéu para ser passado. O elemento clássico do teatro de rua, o chapéu. A arte é do povo. O Grupo Galpão pode ser nomeado um clássico da arte de rua do Brasil. Ao menos na década de 1980, era essa sua especialidade.

A escola do Grupo Galpão possui diversos cursos e funções organizadas pelo Galpão Cine Horto.

O Oficinão é um desses cursos e conduz a um aprofundamento firme no trabalho do ator. Ao longo de aproximadamente dez meses, cerca de quinze atores profissionais se reúnem diariamente para a criação de um espetáculo teatral que entrará em cartaz por quatro meses ou mais. Dentro do curso, a seriedade do trabalho e a disciplina estão contidas no trabalho desenvolvido pelo Grupo Galpão.

⁴ *Corra enquanto é tempo*, espetáculo do Grupo Galpão dirigido por Eid Ribeiro, estreado em 1988.

⁵ Esses e outros espetáculos das décadas de 1950 e 1960 são apresentados mais detalhadamente no capítulo sobre Brecht no Brasil hoje.

Assisti a uma série de espetáculos do Grupo Galpão e alimentei um sonho de fazer e viver do teatro até chegar o momento de vivenciar o Oficinão de 2003, no qual participei da montagem de *A vida é sonho*⁶. Por um ano inteiro, refletimos questões sobre o sonho, sobre a ilusão capaz de tornar-se realidade, sobre tudo que nos define e que nos move.

Então volto à questão sobre o que motiva esse tema, o Grupo Galpão, e me deparo com a resposta: o sonho de colocar em prática o que esse Grupo apresenta: um trabalho, uma atividade diária, operária, de arte cênica. De entender como se chega a esse nível de vivência, de testar, inclusive, sua veracidade, sua consistência. Descobrir, então, se é possível que a arte teatral possa ser reconhecida como ofício e tratada como tal hoje no Brasil.

Os temas que perpassam o grupo

Como sabemos, Bertolt Brecht, teatrólogo moderno, é um dos nomes mais importantes para o teatro ocidental, para a história do teatro. Em sua obra, encontram-se documentos registrados de seu trabalho prático com teatro, um tratado teórico e sistemático de seu fazer teatral, qualidade poética, poesia, temática de guerra, histórica e social; nisso consiste sua possível contemporaneidade.

O Galpão é um grupo de teatro atuante na cena teatral brasileira. Possui tempo de experiência, 25 anos de existência, reconhecimento no país e no exterior, repercussão crítica. O grupo fundou uma empresa de fazer teatro com organização administrativa, pessoal, recurso, salários. Isso faz que os artistas envolvidos na montagem de um espetáculo possam trabalhar intensamente. O Grupo tem essa filosofia do artista como um operário, como um trabalhador, e não do artista “gênio iluminado” que cria unicamente a partir de um momento de inspiração.

Quanto a *Um homem é um homem*, trata-se do conjunto em que autor-texto-grupo compõem o quadro que torna instigante a pesquisa. Esse foi o texto escolhido para o espetáculo teatral do Grupo Galpão estreado em outubro de 2005. A montagem

⁶ *A vida é sonho*, de Calderón de la Barca, foi dirigido pelos integrantes do Grupo Galpão Júlio Maciel e Lydia del Picchia para o projeto Oficinão do Grupo Galpão 2003, em Belo Horizonte.

do Grupo sofre alterações devido à necessidade de recontextualizar a cena, para que a atmosfera do espetáculo esteja mais próxima à do espectador. Na versão do Galpão, o texto é ambientado nos tempos atuais. Nessa leitura, a história se passa em “Dagbá”, um trocadilho com a cidade de Bagdá, e tropas militares formam um paralelo com o exército invasor mandado por Bush. Existe, então, uma contextualização clara, além de diversas *gags* e propostas de cena e características específicas do Grupo Galpão, que são reconhecidas pelo seu público, como as pernas de pau, as músicas, os efeitos musicais, os instrumentos, além da comicidade dos atores, que já é marcante para o espectador que acompanha a trajetória do grupo.

Um dos questionamentos que norteou o presente trabalho foi a indagação sobre a possibilidade de ler, compreender e executar Brecht a partir de outro tempo, cultura e contexto – o caso de *Um homem é um homem* do Grupo Galpão e a perspectiva funcional deste espetáculo. No programa de apresentação do mesmo texto, na versão do Grupo Berliner Ensemble estreado em Berlim (Alemanha) em 2006 (portanto, montagem contemporânea à do Grupo Galpão), o personagem Galy Gay é descrito como um homem que não consegue dizer “não” (*der nicht nein sagen kann*).⁷

Também na montagem do Grupo Galpão, repetidas vezes, Galy Gay é percebido como “um homem que não sabe dizer não”. E a questão sobre esse homem é que ele é um homem qualquer, ele poderia ser qualquer outro, pois “um homem é um homem”. Essas frases e outras vão dando a seqüência e as pistas de até onde pode chegar a peça e o próprio ser humano. Pois esse homem, Galy Gay, é transformado por um grupo de soldados e se torna um assassino de guerra, uma “máquina de destruição humana”.

A peça apresenta essa questão que transita pela filosofia, pela dialética, pela psicologia, pelo existencial – o não poder dizer não; a história se confunde entre o não “poder”, o não “saber” ou o não “conseguir”. Trata-se do sentimento de impotência do sujeito que, dentro de uma peça teatral, se apresenta como representação do coletivo.

⁷ Conforme encontrado no *site oficial* do Berliner Ensemble como apresentação do espetáculo *Mann ist Mann* estreado em março de 2006. O Berliner Ensemble é o grupo de teatro fundado por Bertolt Brecht em 1948, dedica-se tanto a apresentar textos de Brecht quanto textos de outros autores traduzidos e dirigidos por ele.

Uma metodologia possível

Para essa pesquisa, o trabalho utiliza como fonte a versão escrita da representação do Grupo Galpão bem como material encontrado de registros da montagem oficial de Bertolt Brecht. Com uma possibilidade de transformação ao longo do processo de transição do objeto fixo textual e da obra metodológica do autor para o objeto que se transforma – o teatro prático. Assim como Brecht defendeu um teatro que fosse aberto, o tema desta pesquisa deverá se manter aberto para observações e inserções de livro, temas, conteúdos que enriqueçam o trabalho e conceitos que se encaixem com a filosofia do espetáculo observado.

A diferenciação não-diferenciada será uma abordagem do tema pelo viés sociológico e filosófico, avaliações sistemáticas do espetáculo, trabalho na produção, contatos, entrevistas que dão pistas e a leitura de diversos livros são utilizadas nesse trabalho de forma reflexiva e, muitas vezes, intuitiva, conforme a proposição de Bergson (DELEUZE, 1999: 75) para o “impulso vital”, deixando a pesquisa se desdobrar em suas particularidades, porém procurando não se perder em exposições incoerentes.

Pelo viés da filosofia, a proposta é entender esse homem como atual, contemporâneo, e sua impotência. Porque, segundo Foucault, o poder é construído a partir de relações de força. A hipótese, portanto, é a de que este homem não possa dizer o “não”. Ele está impossibilitado diante de si mesmo, do outro, dos soldados, da guerra, da sociedade e da própria existência.

Tendo a primeira versão sido escrita entre nos anos 1924 e 1925, essa peça de Brecht conta a história de como Galy Gay, um homem que não consegue dizer “não”, é persuadido e transformado por uma tropa militar de Kilkoa, em um assassino de guerra. Ela ainda fala sobre essa capacidade de transformação do homem e da influência do outro sobre esse ser, e de como um homem é manipulado facilmente. Existe ainda nessa peça uma reflexão sobre a ética humana e o compromisso consigo mesmo.

Esse homem, portanto, aparece impossibilitado diante de si mesmo, do outro, dos soldados, da guerra, da sociedade e da própria existência. Essa questão é dialética: homem está em constante estado de contradição. Ele não pára de se transformar em função do meio e das forças sociais que o cercam. De um lado, existe uma corrente do

pensamento contemporâneo que defende a impossibilidade da ideologia, e que, pelos estudos de Brecht, apresenta um tratado que é utópico, irrealizável. A outra corrente – a de Reinaldo Maia, Fernando Peixoto, Cia. do Latão e dos pesquisadores de Brecht de um modo geral – defende a necessidade das montagens de textos e dos estudos de teorias de Brecht.

As linhas conceituais são apresentadas ligadas a um sistema rizomático: uma visão cartográfica; o entendimento do Grupo Galpão por meio dos agenciamentos produzidos com ele, sobre ele e a partir dele. Se observarmos o Grupo como uma máquina de guerra, por exemplo, entendo como uma formação que caminha de forma anti-sistêmica, rompendo estruturas, produzindo teatro como profissão. Deleuze e Guattari sugerem a questão política, que também é a questão de Brecht, embora apontada de forma diferente. A intenção é apresentar paralelos entre os conceitos de máquinas de guerra, de desejo, para o que o Grupo Galpão está fazendo e para o que Brecht também propôs. A argumentação teórica vai residir nesta pesquisa pela proposição literária e de argumentação de Deleuze e Guattari.

Grupo Galpão e sua relevância para o teatro brasileiro

Na segunda edição da revista *Subtexto*, produzida pelo Galpão Cine Horto, existem dois textos que vão justificar e explicar, de forma rápida e objetiva, os motivos que levaram o Grupo Galpão e o diretor Paulo José a sua proposta cênica e ao autor Bertolt Brecht. Um dado importante é que o Grupo Galpão não pretende fazer uma nova leitura, mudando estilos e conceitos. O que acontece é que o Grupo Galpão já possui sua marca, seu estilo próprio e sua linguagem. A partir daí, o diretor, Paulo José, com seu vasto conhecimento e experiência no campo teatral, sugere essa experiência de que o Grupo Galpão montasse e desse vida a esse texto escrito 80 anos atrás, apropriado de um estilo que se tornou método ao longo dos anos, embora ainda não exista trabalho específico que demonstre isso.

Observando os vídeos de antigos espetáculos do Galpão, nota-se a recorrência de recursos e técnicas circenses; apitos; pernas de pau; bandeiras, faixas; movimentos acrobáticos. As músicas são bem interpretadas, o Grupo trabalha com o

acompanhamento de profissionais para cuidar dessa área. *Partido*, espetáculo para ser apresentado em palco fechado, criado a partir de ações físicas, apresenta o canto *a capella*, tem uma atmosfera de coro. A música movimenta o espetáculo. O Grupo possui, ainda, dois CDs lançados com as trilhas sonoras dos espetáculos *Romeu e Julieta*⁸ e *A rua da amargura*, ambos dirigidos por Gabriel Vilela, e *Um Molière imaginário*⁹ e *Um trem chamado desejo*¹⁰, espetáculos dirigidos pelos integrantes do Grupo Galpão Eduardo Moreira e Chico Pelúcio, respectivamente.

O Grupo Galpão possui uma linguagem teatral que pode ser classificada pelo desenvolvimento do virtuosismo. O livro *O palco e a rua: a trajetória do teatro do Grupo Galpão*, lançado no ano de 2006, de Júnia Alves, descreve o percurso do Grupo até aquele ano, relatando cada espetáculo (inclusive *Um homem é um homem*), traçando uma associação de suas reflexões à filosofia desconstrucionista de Derrida, apresentando uma possibilidade de aproveitamento, pois que esta pesquisa pretende servir-se das teorias contemporâneas para leitura e compreensão da obra em sentido completo – espetáculo teatral, texto e teoria metodológica;

A formação dos atores que compõem o Grupo apresenta características bastante heterogêneas. No livro que conta a história dos 15 primeiros anos do Grupo Galpão, ao pé de algumas páginas, encontram-se fotos 3x4, com nomes e a história de cada um dos 13 atores do Grupo Galpão e como cada um ingressou no Grupo. Desde o início, apenas três fazem parte do Grupo. São eles Eduardo Moreira, Antônio Edson e Teuda Bara (que não está presente no espetáculo analisado) e fizeram parte de uma oficina de teatro, em Diamantina, com dois diretores alemães, Kurt Bildstein e George Froscher. Dessa oficina, montaram *A alma boa de Setsuan*¹¹, de Bertolt Brecht. Antônio Edson e Eduardo Moreira já possuíam alguma experiência com teatro. O seguinte a ingressar no Grupo foi Beto Franco, que não possuía praticamente nenhuma experiência em teatro. Sua contribuição para o Grupo era praticamente musical. Chico Pelúcio, que ingressou

⁸ *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, estreada em 1992.

⁹ *Um Molière imaginário*, com dramaturgia de Cacá Brandão para a peça *O doente imaginário* de Molière, foi dirigida pelo integrante do Grupo Galpão, Eduardo Moreira e estreada em 1997.

¹⁰ *Um trem chamado desejo*, com argumentação do Grupo Galpão, dramaturgia elaborada a partir de processo colaborativo por Luís Alberto de Abreu e direção do integrante do Grupo Galpão, Chico Pelúcio, foi estreada em 2000.

¹¹ *A alma boa de Setzuan*, de Bertolt Brecht, foi produzida pelos primeiros integrantes do Grupo Galpão em 1982.

no Grupo Galpão em 1984, era formado em Administração e fazia teatro, estudara *clown* em Londres. Atualmente preside o Palácio das Artes, de Belo Horizonte, e também não atua no espetáculo *Um homem é um homem*. Os outros atores foram, um a um, se inserindo no Grupo e na história do Grupo em momentos diferentes e a partir de convites diferentes.

Essa diferença aparece na linguagem do espetáculo. Embora os atores estudem juntos por horas, cada um apresenta particularidades distintas, como técnicas pessoais de atuação. Então, tem-se o coletivo e a individualidade. Na linguagem cênico-metodológica, é carregado o fator da individualidade. Em alguns aspectos, essa forma torna-se complexa ou fator complicador para a cena, pois apresenta falta de unidade. Cada um parece decidir por si como vai apresentar sua fala, compor seu personagem. Conseqüentemente, o risco dessa opção é o espetáculo parecer desconjuntado, como se fosse montagem de peças isoladas. É certo que assim é a vida, somos peças isoladas num contexto ou em diversos contextos que nos unem. E o Grupo Galpão, de fato, trabalha horas em conjunto. Os atores se conhecem e têm intimidade e cumplicidade suficientes para dominarem os conflitos da coletividade da cena.

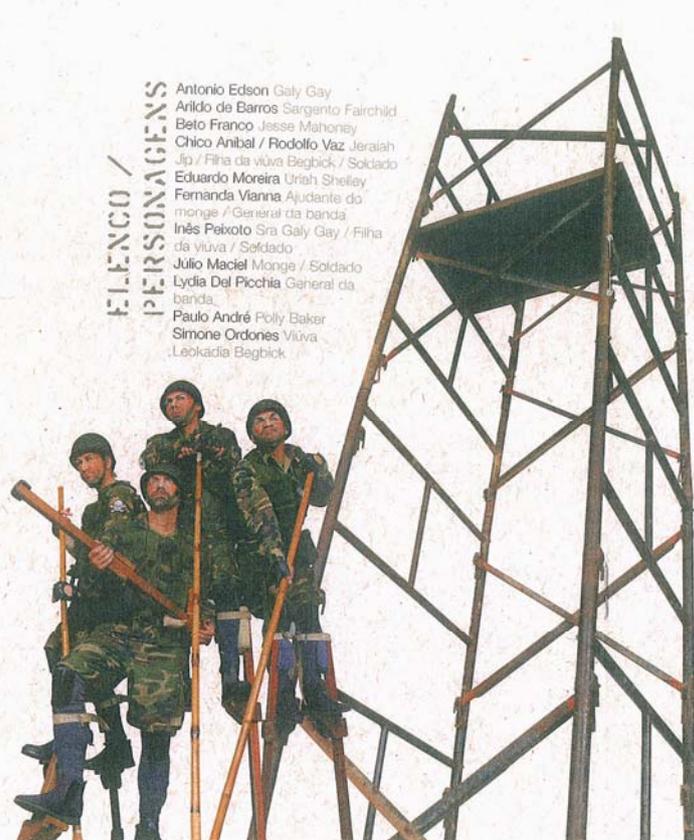
Em entrevista de Chico Pelúcio, para a revista *Folhetim*, ele afirma que o trabalho para a televisão atrapalha no processo do Grupo, da coletividade. Curiosamente, lendo os diários de montagem, os documentos do Grupo, escutando as trilhas sonoras e assistindo às fitas de outras peças, principalmente as mais antigas, como *Corra enquanto é tempo*, não aparece essa questão da individualidade. A linha de atuação é bem conjunta. Chico Pelúcio, refletindo sobre as dificuldades para ser “grupo”, diz: “Esse é um lado que a gente deve trabalhar com muito cuidado dentro do grupo. Tem o cinema que está chegando e nos interessa, claro, seduz todo mundo. A televisão a gente nem cogita, primeiro porque a televisão individualiza, ela nunca consome grupo” (PELÚCIO, 2002: 116).

Sobre o Grupo Galpão, além dos livros lançados pelo próprio Grupo Galpão e os artigos da revista *Subtexto*, já existem algumas dissertações de mestrado que pesquisaram trabalhos deles pela Universidade Federal de Minas Gerais, Marina Dias Simone analisa a “dramaturgia do espaço” nos espetáculos *Romeu e Julieta* e *Um Molière imaginário*. Neste trabalho, a autora se apropria da semiótica literária e teatral para entender a concepção espacial dos espetáculos, propondo um olhar sobre a

interface entre a literatura, “teatralogia” e arquitetura teatral¹². Já se podem encontrar aqui algumas definições sobre o que seriam, ou quais seriam, as características metodológicas do Grupo Galpão que partem de uma linguagem sincrética misturando o popular e a pluralidade.

De uma conversa informal com Lydia Del Picchia transcrita no Apêndice I, foram obtidas várias informações sobre a história e a maneira de pensar e agir daqueles que fazem o Grupo Galpão

¹² Marina Dias Simone, 2004. Pág. 5.



ELenco / PERSONAGENS

Antonio Edson Galy Gay
 Arildo de Barros Sargento Fairchild
 Beto Franco Jesse Mahoney
 Chico Anibal / Rodolfo Vaz Jeraiah
 Jip / Filha da viúva Begbick / Soldado
 Eduardo Moreira Uriah Shelley
 Fernanda Vianna Ajudante do
 monge / General da banda
 Inês Peixoto Sra Galy Gay / Filha
 da viúva / Soldado
 Júlio Maciel Monge / Soldado
 Lydia Del Picchia General da
 banda.
 Paulo André Polly Baker
 Simone Ordoñez Viúva
 Leokadia Begbick

FICHA TÉCNICA

Direção Paulo José
 Adaptação Livre Paulo José
 Tradução do original Fernando Peixoto
 Diretora Assistente Lydia Del Picchia
 Assistência de Direção Eduardo Moreira
 Direção Musical e Arranjos Emani Maletta
 Cenografia Alexandre Roussel, Tereza Bruzzi e Paulo José
 Figurino Kika Lopes
 Adereços Kika Lopes, Alexandre Roussel e Tereza Bruzzi
 Caracterização Mona Magalhães
 Iluminação Alexandre Galvão e Vladimir Medeiros
 Preparação Corporal para Cena Mônica Ribeiro
 Técnica de Pilates Wlanska Carvalho
 Composição da Marcha Militar Emani Maletta e Fernando Muzzi
 Cenotécnica Halvécio Izabel, Joaquim Pereira
 Assistente de Figurino Daniela Ruggio Starling
 Assistente de cenografia Adriano Borges
 Atores Estagiários Janaina Rodrigues, Rodrigo Salgueiro
 Sonorização Alexandre Galvão
 Contra-regagem Halvécio Izabel
 Fotos Guto Muniz / Casa da Foto
 Projeto Gráfico Lúpis Flor
 Assessoria de Captação Mauro Maya
 Assessoria de Comunicação Junia Avarenga
 Assistentes de Produção Beatriz Radochi, Milaha Lago
 Direção de Produção Gilma Oliveira
 Produção Grupo Galpão

Patrocínio Petrobras



CAPÍTULO I: DE *UM HOMEM É UM HOMEM*

Penetrar no tema da pesquisa é também pôr-se entre os documentos já existentes sobre o trabalho do Grupo Galpão, que figura na lista dos mais importantes grupos brasileiros do teatro contemporâneo, além de partir de fusões de pensamentos, observações e anotações de uma experiência de trabalho com o próprio Grupo.

Um dos objetivos é fundir os conceitos de performance com os de teoria do teatro épico, para perceber como acontece a manifestação performática com um propósito político ou politizado. Dentre vários caminhos para conceituar “performance”, opto por duas formas interligadas: a performance chamada *performance art*, que é essa forma de expressão artística residente entre o campo das artes visuais e o das cênicas, logo do teatro, e a performance vista segundo o desempenho do artista cênico. Uma definição parece estar em atrito com a outra. Proponho esse livre trânsito, de forma que os exercícios e as definições presentes nas fontes bibliográficas sirvam para ambos os campos, ou para os múltiplos campos desse fazer artístico, a partir do material humano.

O propósito de seguir um raciocínio que interligue essas questões entre performance, engajamento e coletividade aparece, a princípio, no estudo de Renato Cohen sobre a arte da performance e as relações que ele mesmo levanta sobre as temáticas políticas e o teor contido na metodologia brechtiana. Cohen cita, diversas vezes, as técnicas propostas por Bertolt Brecht para se chegar a uma arte politizada com a capacidade de divertir e que, também, vise a uma transformação no quadro social.

Cohen (2004) apresenta, já no universo da performance, esse discurso que leva ao combate, à militância. Um dos problemas que ele parece apontar diz respeito ao diferencial do trabalho performático em relação à obra escrita (ou seja, à peça teatral) que estaria ligado a que uma performance, como *performance art*, lida com a situação

do imprevisto, lida com o improviso e o risco direto. O próprio artista não sabe que estágios de compreensão seu trabalho pode atingir, a que fim pode chegar. Por vezes, ele não está certo de saber ou poder fazê-lo, ou nem mesmo sabe “como”. Na performance, em geral, existe uma preparação, não um ensaio. Essa clara situação de risco está ligada ao artista de teatro em face da estréia de um novo trabalho e qual a repercussão que seu trabalho pode alcançar, se algo sair errado. O texto teatral carrega em si um pressuposto que, de antemão, pode já ser conhecido, não se antevendo muitas novidades quanto ao enredo. A expectativa do receptor do trabalho, basicamente, está voltada ao desempenho do artista, à concepção do diretor, aos recursos cenográficos empregados. Afora os imprevistos, persiste o risco a que se aludiu antes.

De acordo com Kristine Stiles, no texto *Performance Art*, essa linguagem artística surgiu na Europa, após a II Guerra Mundial, e já trazia essa característica da “função política”. O artista plástico começava a propor a arte a partir de seu corpo como objeto e instrumento de trabalho. “A poderosa declaração do corpo como forma e satisfação insiste na primazia dos sujeitos (e assuntos) sobre os objetos humanos” (STILES, 1996: 679). Segundo ela, o advento da era atômica apresenta essa primazia do corpo como arte.

A guerra é um dos conteúdos principais de todas as peças brechtianas; ele mantém sempre seu olhar ligado para a guerra e a relaciona com qualquer questão humana, mesmo sentimental, pois Brecht não ignora o sentimento, a emoção. E é justamente aí, nos conflitos de guerra, que aparecem as proposições e posições políticas, a manifestação torna-se gritante, latente no sujeito, encontra seu momento, porque guerra é sempre um tema urgente.

Um homem é um homem fala, dentre outras coisas, do sujeito em guerra. Galy Gay vive seguro dentro de sua casa, mas a situação do lado de fora, onde estão “perigosos soldados”, é de conflito. Esse “homem-massa” carrega uma espécie de medo paralisante já internalizado porque o contexto de guerra é opressor. Para tanto, o foco do trabalho do autor está na direção das relações de opressão. E aí nascem e vicejam as discussões políticas.

Nesse território transitam também a performance e o corpo físico do artista como o carregador de seu legado no âmago de sua proposta. O corpo, em situação de

performance, toma esse poder para si e responde às questões interiores voltadas para essas situações de opressão.

Brecht, na montagem original de *Um homem é um homem*, expôs os corpos dos soldados de forma que ficassem deformados, sugerindo a influência direta do expressionismo alemão. Ele serviu-se de pernas de pau e de outros recursos com os quais o corpo falasse por si. Essa idéia do corpo como comunicação visual e estética influi para que se confundam e misturem conceitos de arte visual e teatro ao se pensar em performance. Ela transita de um lado a outro, assim como o próprio teatro é arte em permanente e necessária transição, não existindo regras rígidas nem delimitações, o que inviabiliza afirmar com veemência que: arte é isto, arte visual é aquilo, performance aquilo outro e, ainda, teatro é uma quarta coisa, dada a existência de modalidades comuns. Não são territórios absolutamente distintos e excludentes, separados, como no esporte, em que há regras específicas a serem obedecidas. Ao se pretender traçar uma teoria a respeito de um trabalho prático, tem-se uma espécie de delimitação.

Para o crítico francês Philippe Forest (2001: 52), Brecht “lança a máquina de guerra de sua retórica fortificante à regra (ou às regras) teatral de todo o mundo”. O sentido dessa “máquina de guerra” é múltiplo por carregar tanto essa intenção do conteúdo da guerra como por apresentar o conceito de uma batalha anti-sistêmica, que é o que Brecht faz. E ele influencia mais que o teatro, ao criar universos de linguagem cênico-perfomático (por exemplo, a terapêutica, como no caso de Augusto Boal e seu teatro do oprimido) e toda a conceitualização do efeito de distanciamento, cujas definições se assemelham às da performance (COHEN, 2004: 108).

Para Eugenio Barba, por sua vez, a deformidade do corpo está marcada pelo efeito que o figurino causa, existindo, portanto, uma relação a se estabelecer entre o trabalho do artista e a vestimenta que ele apresenta. “O efeito de força e energia que o ator é capaz de manifestar é reforçado e elevado pela metamorfose do figurino em si, numa relação recíproca de troca: ator-corpo, ator-figurino, ator no figurino” (BARBA, 1995: 219).

Eugenio Barba, ao falar da montagem de *Um homem é um homem* dirigida pelo próprio Brecht, menciona o figurino, pois ele trabalha com essa pesquisa buscando decodificar os elementos cênicos para a compreensão, para a visão ou para o entendimento da obra. O Grupo Galpão, por exemplo, se vale de todo e qualquer

recurso disponível para chegar a determinado efeito cênico, desde que não elimine ou prejudique nem o trabalho do ator nem o desempenho do grupo como trabalho coletivo. Então, eles utilizam recursos semelhantes aos de Brecht (por exemplo, pernas de pau e figurinos), o cenário é móvel – também performático, temático e possui desempenho próprio, assim como recorrem à música e à poesia, nessa linguagem textual codificada e transcodificada, em que o corpo do ator em cena busca encontrar ou entender um método de atuar que, em alguns momentos, corresponda à idéia do que seria o distanciamento brechtiano, como atualmente se supõe fosse a do autor, além de explorar recursos eletrônicos como telões para ressaltar frases, temas, questões e detalhes da peça.

A temática ligada à guerra, assim como a própria guerra que deforma o corpo, conduz à idéia de apresentar o Holocausto pelo corpo do artista. Então, essa atitude se torna uma manifestação política. Para o artista plástico em performance, essa atividade corporal é transgressora. Porém, na arte teatral, o corpo é também visto e percebido como objeto visual.

Em Brecht, o teatro se reforça na questão do gesto e da estética sobre ou além do texto. Isso porque ele buscou sempre “desconstruir a solenidade teatral” (MOREIRA, 2005: 46) e romper as estruturas aristotélicas. O método brechtiano pretende ser todo anti-aristotélico objetivando romper as ilusões e distanciar o público. O teatro épico é o “não-dramático” (paralelo a ele era, também, o teatro moderno que Artaud propunha).

O “Corpo sem Órgãos (CsO)” de Artaud / Deleuze e Guattari traz em si uma questão natural do desapego – que é imaginar um corpo não precisar depender de seus órgãos – senão a imagem mais forte que se tem do desapego da própria individualidade. Um coletivo é um único e está presente na performance de intervenção, na performance de maneira ampla, inclusive.

Onde a psicanálise diz *Pare, reencontre o seu eu*, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide (DELEUZE, GUATTARI, 1996: 10).

Um corpo individual contém um coletivo. Como visto, quando se afirmou que Bertolt Brecht traz toda uma realidade social em um único homem, aqui também não é uma questão apenas de corpo humano, carne e ossos, mas também das informações de alteridade contidas em cada indivíduo. Assim, é possível afirmar que “um” é composto de “vários”. Eis aí parte da questão do corpo como um coletivo. A outra parte diz respeito ao coletivo focando o uno. São pessoas trabalhando em grupo, artisticamente, em função da obra fazendo que esse grupo se torne um coletivo criando junto, a partir do instante em que cada indivíduo reconheça em si essa multiplicidade. “Há sempre um coletivo mesmo se se está sozinho” (DELEUZE, GUATTARI, 1996: 12).

No teatro épico e poético de Brecht, aparece esse pensamento do corpo como parte do universo intelectual, burocrático e político, a função do corpo, a mente e demais órgãos. Ele apresenta mesmo o “pensamento” dos órgãos, ou essa possibilidade de individualidades dentro do próprio corpo. Curiosamente, essa questão parece contrária àquela posta por Artaud, quando este último propõe o Corpo sem Órgãos¹³, que estaria voltado para a consciência possivelmente espiritual ou metafísica do ser, ao passo que Brecht considera o órgão como esse elemento material que compõe as questões políticas e ambivalentes da existência.

Na cena em que Galy Gay, após ser “morto” e transformado em Jeraiah Jip, é induzido a proferir o discurso fúnebre para Galy Gay, o atual Galy Gay (que é Jeraiah Jip) olha para o caixão e não vê quem ele próprio é, mesmo porque o caixão está vazio. Faz, então, um discurso para um rosto invisível que poderia, inclusive, ser o dele. É o rosto vazio: aqui está o “Corpo sem Órgãos”. E, num instante, ele reflete sobre a existência de Galy Gay, perguntando-se a si mesmo se seria possível que Galy Gay se reconhecesse:

- Como Galy Gay pode reconhecer que ele próprio é Galy Gay?
 Se lhe amputassem o braço
 E ele o encontrasse no buraco de um muro
 O olho de Galy Gay reconheceria o braço de Galy Gay?
 E o pé de Galy Gay gritaria: é ele?
 Por isso eu não quero olhar para dentro deste caixão (BRECHT, 1991a: 203)

¹³ A expressão Corpo sem Órgãos que Deleuze “tomou emprestada” de Antonin Artaud, diz respeito a uma impossibilidade – o corpo constituído e vivo sem seus órgãos – mas experimentada em situações da vida, um corpo conectado por meio de suas multiplicidades e não um corpo vazia e desprovido de órgãos. Nessa impossibilidade é que tudo permanece possível. Cf. TADEU, T. *A filosofia de Deleuze e o currículo*. Coleção Desenredos: n. 1. Goiânia: Faculdade de Artes Visuais, 2004:41-45.

Essa relação do corpo aparece também em *A Ópera dos três vinténs*, quando Jonathan Peachum disfarça pessoas sãs em inválidas. Dessas deformações falsas que o Sr. Peachum apresenta à sociedade, ele extrai seu sustento, constrói uma empresa de mendigos deformados.

Em relação à forma do teatro épico de Brecht, porém, suas características estão direcionadas aos aspectos sociais e a toda a estrutura intelectual do processo de pensar esse teatro, porque entra nos moldes da linguagem que se pretende utilizar: a linguagem narrativa que visa ao desenvolvimento intelectual do espectador, de uma função argumentada; o homem como objeto de investigação dentro do mundo real, não de um mundo imaginário (BRECHT, 1983a: 90). Todavia, esse mundo real de Brecht não ignora a possibilidade da abstração e essa é sua poesia, pois ele considera a embriaguez e a sensualidade como elementos do mundo real que exploram, porém, um universo abstrato. Resulta daí o espaço que o Grupo Galpão encontra para a exploração de territórios, já conhecidos e demarcados pelo Grupo, com a utilização de pernas de pau e música, dentre outros.

A estética de Brecht para o teatro épico mostra-se condizente com o momento presente, por apresentar uma busca que ultrapassa a sensibilização pelo visual. Brecht quer que as sensações, em seu teatro, levem o espectador à consciência da realidade. Não existe trabalho em função da estética pela estética, pela impressão que a imagem possa causar. Brecht não pensa nos sentimentos voltados para eles mesmos. O Grupo Galpão consagrou-se, em determinado momento da carreira, por essa estética. Tem-se a lembrança de sua montagem de *Romeu e Julieta* num cenário todo feito em torno de um carro, a Veraneio do grupo, o que causava um forte impacto visual no público. O *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão era um espetáculo inevitavelmente baseado em recursos estéticos, dada a limitação de recursos de outra ordem em um espetáculo de rua. A música era marcante, a beleza e o encanto dos figurinos produziam o efeito desejado e a utilização de pernas de pau completava a harmonia. Em *Um homem é um homem*, os recursos da música e de pernas de pau não apontam para esse lugar harmônico e estético. Talvez não alcance o ideal de estranhamento elaborado por Brecht posteriormente ao texto, porém o impacto é outro, distante do que causam os espetáculos *Romeu e Julieta* ou *Um Molière imaginário*.

A dramaturgia de Brecht assume a posição da “máquina de guerra”, do combate que está presente na obra de Deleuze e Guattari¹⁴, pois eles lidam com os “afectos”. Este é um dos pontos convergentes. A transformação do homem pela arte pode não se dar num caminho de solução, mas trata-se da presença, ainda hoje, das afetações, ou dos “afectos” causados no modo de vida. É uma relação estabelecida entre palco e platéia. Não é o afeto sensível apenas, mas o que vai ao encontro das opções tomadas no dia-a-dia em função da manipulação do poder sobre cada um.

A razão indissociada da emoção, a tomada de decisão em função de uma e de outra e da vida em sociedade. Tocar nesse assunto, para alguns críticos, ainda pode beirar puro didatismo, como mencionou a crítica teatral Bárbara Heliadora para o jornal O Globo da temporada de *Um homem é um homem* no Rio de Janeiro, em maio de 2006. Talvez seja, sim, didático, mas então cabe uma pergunta ao crítico: o que deveria ter sido? Para ela, seria outro texto, e não o que apresenta o didatismo como convenção, como utopia dessa obra textual. O especialista lida com a expectativa da perfeição, em níveis de compreensão e profundidade; e o grupo, o corpo coletivo que compõe arte, lida com os limites, com as dificuldades, com as faltas e com o incompleto. O artista do drama dialético se prepara para aceitar que há o inatingível.

Para o *performer* experimental, talvez o texto seja a raiz de uma dificuldade à exposição, porque a palavra limita e é limitada, e a palavra teatral é encerrada na voz do autor, ou presa nela. Pode ou não encontrar libertação na representação. E isso é mais do que a opção que o artista tem. Para o artista e para o espectador, a obra teatral acontece ou não. O risco é constante. Portanto, não existe uma limitação; existe uma ilusão de segurança.

Um homem é um homem apresenta uma fusão de linguagens e de períodos, não ficando facilmente identificável o simbólico do espetáculo. Essa fusão está presente de forma diversificada, na composição do figurino ou na obra artística da figurinista Kika Lopes; em um cenário vivo e funcional; e na interpretação individual dos atores. Nesse caso, parece que cabe à crítica jornalística classificar o equilíbrio de tais composições.

¹⁴ Cf. DELEUZE, G. GUATTARI, F. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

“O teatro é vítima de ser ‘mau olhado’ pelo público, pelo crítico, pelo ator. Precisamos olhar bem e ver onde isso nos leva, recomenda o diretor. O parque de diversão, por exemplo, é interessante por dar a chave do fantástico e do grotesco” (BRANDÃO, 2003: 31).

Um coletivo intensificado, sistemático, começa a funcionar quando possui um objetivo comum. Fazer arte teatral ou performática coletiva pode ser um objetivo. Para o Grupo Galpão, segundo Eduardo Moreira (2005: 46), montar *Um homem é um homem*, ou mesmo montar Brecht, responde à “busca de um teatro que reflita nosso tempo, nossas aspirações e nossas poucas esperanças. É a síntese desse nosso percurso, cheio de imperfeições, tentativas frustradas e acertos”.

Esse propósito dentro de um objetivo, esse propósito comum a todos, está ligado, de certa forma, às questões políticas que são, ou podem vir a ser, temáticas comuns. Trabalhar com temáticas universais, que consideram o outro, o corpo, a vida, a ética são, portanto, valores universais e motivam um trabalho em grupo. Isso não é necessariamente ser panfletário.

A má leitura que se tem sobre Brecht é sua carga de discurso panfletário, assim Eduardo Moreira argumenta em entrevista exclusiva para essa pesquisa¹⁵. Essa leitura de que o Brecht seja panfletário parece uma leitura não exercida, pois ela funciona a partir de um julgamento, de certo “ouvi falar”, porque Brecht, em seu texto teatral, lida com a existência, lida com a ausência de poder e toca nesses temas de uma maneira estratégica e divertida, irônica, sarcástica.

Em *Um homem é um homem*, um dos soldados, a respeito de formar um novo soldado para a tropa, tem a seguinte fala:

- Não se deve dar muita importância às pessoas. Um é nenhum. Sobre menos do que duzentas pessoas, nada se pode dizer. Naturalmente, qualquer um pode ter outra opinião. Uma opinião só não vale nada. Um homem tranqüilo pode, tranqüilamente, assumir duas ou três opiniões diferentes.

É uma construção poética, cômica e toda associativa que toma proporções éticas e filosóficas a respeito do ser. A questão humana é central, como poesia.

¹⁵ A entrevista, concedida por Eduardo Moreira para a pesquisa de mestrado sobre o Grupo Galpão e o espetáculo *Um homem é um homem* aconteceu no camarim do Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, no dia 6 de maio de 2006, minutos antes de ter início a apresentação do espetáculo. Toda a entrevista consta do Apêndice II.

Paulo José, no texto de apresentação do espetáculo *Um homem é um homem* do Grupo Galpão, afirma que o trabalho em equipe é a formação do teatro “com melhores resultados quando há entrosamento e todos estão fazendo o mesmo espetáculo. A equipe do Galpão é invejável, tudo é a favor do melhor”. Uma das peculiaridades do Grupo Galpão é o trabalho a partir dessa idéia de desierarquização. É o coletivo a serviço dos indivíduos e cada um a serviço do grupo. O que se vê é o grupo.

Brecht considera, por exemplo, que o público de esportes é aquele mais sábio e honesto. Não é, então, uma massa para obedecer a um comando de informações “enfiadas goela abaixo” do público; é o público que apresenta uma sabedoria de um povo que exige, que paga (caro) para estar lá torcendo. Para ele, o problema do público de teatro se deve ao fato de esse público não saber sequer o que é que vai assistir. Assim, a outra relação proposta, que aparece mais em Brecht, seria a de pensar o público e o espetáculo como um corpo único. Um não está desvinculado do outro.

No Brasil, entretanto, acontece uma inversão de sentidos a partir do momento em que o espectador de esporte, o torcedor, vai buscar no ginásio a trajetória do herói. Em nosso país, o futebol é o grande teatro, tornando-se, então, outro problema, pois esse espectador é o carente de sentido contra o qual Brecht pretende colocar suas forças.

Yan Ciret, crítico da *ArtPress*, defende Brecht sob a condição de ele ser colocado para além da risca, da regra porque o propósito de defender o comunismo marxista já não convém. A explanação utópica teria um lugar com as atualizações de idéias e intenções. Em seu artigo intitulado *Brecht au-delà du spectacle* (2001: 54-57), ele pensa na hipótese de um pensamento brechtiano voltado para esse império ideológico contemporâneo, o americano, “americanóide”, e propõe Brecht por um viés tecnológico / virtual. Aponta para o problema da “aura hipnótica” de certos espetáculos e *shows* da Broadway, por exemplo, delimitando o problema a uma frase de autoria do próprio Brecht, que a massa é incapaz de carregar uma revolução estando hipnotizada.

Esse seria, possivelmente, o lugar crítico do que enfrenta o teatro contemporâneo, seja o do Grupo Galpão, seja o de outras trupes. Eles parecem causar essa hipnose. A massa que assiste aos espetáculos de futebol no Brasil está sob o efeito dessa hipnose que menciona Ciret porque, dentre outras coisas, elege um líder, um “herói”.

Um coletivo bem desenvolvido toma conta do espaço, não precisa de líder, ele próprio é o organismo, a ordem, o sistema e, portanto, ele congrega e constitui os fluxos que acontecem agenciados. Esse amálgama, essa coesão muitas vezes é reconhecida como geradora de “afectos”. O Grupo Galpão chegou ao reconhecimento, em parte, devido a essa formação e entrega individual ao grupo, e essa idéia esteve presente sempre, desde sua origem. Trata-se de valor que se auferi do aprendizado de teatro, do convívio em grupo, um em função do outro, queira ou não queira cada qual. Isso acontece com outros grupos. O desejo, nesse caso, está ligado ao objeto de trabalho. As motivações que levam cada indivíduo a estar dentro de determinado trabalho artístico são pessoais, intransferíveis e diferentes, porém o desejo coletivo passa inevitavelmente pela ânsia de cada um fazer bem-feita sua parte. O pensar em teatro exige esse pensar coletivamente. O pensar em performance está conectado também à unidade e com desejos individuais, mas é buscado um sentido dentro do todo.

No construir teatral, por vezes, não há hierarquia, e o trabalho passa a se constituir uma máquina de guerra num sentido de mecanismo, assim como em Brecht, ou um devir máquina de guerra, porque ele deforma o velho sistema do fazer teatral. As pessoas têm nome, mas estes não individualizam a obra num processo coletivo. Tem-se, no Brasil atual, esse esquema de fazer teatro por meio de um sistema chamado “processo colaborativo” que difere da “criação coletiva”, pois no processo colaborativo cada envolvido com o trabalho mantém seu papel: o diretor, o dramaturgo, o ator, mas possui a liberdade de opinar no trabalho do outro. Esse processo de criação, em alguns aspectos, remete a pensamentos da filosofia contemporânea. O propósito da obra teatral e de todos é a cena. Se há hierarquia, é a da cena, todos estão trabalhando em função dela. Então se percebe a conexão com o conceito de “presentificação” ao se colocar a obra à frente dos desejos individuais. Surge, dessa forma, a noção de “desterritorialização”¹⁶ (DELEUZE, 1995: 30) em prática, representada no fato de que o artista trabalha em conjunto com o outro. O diretor interfere no autor, o autor se torna ator em alguns momentos, os atores também possuem voz para intervir nas outras criações. Respeitam-se limites, mas reconhece-se que cada um pode falar do outro de

¹⁶ A desterritorialização encontrada no conceito de rizoma como forma metodológica de aplicação de um entendimento equivale à idéia de linha de fuga, que está presente em todo rizoma. Assim como sua reterritorialização. A desterritorialização é parte da multiplicidade e de sua capacidade de metamorfose. Tomaz Tadeu explica que a idéia do Corpo sem Órgãos é a desterritorialização absoluta.

forma que essa fala contribua para a cena. E o Grupo Galpão apóia-se neste recurso do coletivo. Quando se tem a motivação engajada de um fazer artístico coletivo, há essa unidade. Também passaram pela experiência do processo colaborativo em *Um trem chamado desejo* e nos projetos desenvolvidos pelo Galpão Cine Horto.

No início, ou até mesmo antes de ter se tornado um grupo de teatro, o Galpão nada mais era que quatro atores, dentre os doze que haviam participado, em 1982, da oficina de teatro com o ator Bildstein e o diretor Froscher da qual resultou a montagem de *A alma boa de Setsuan*, de Brecht, no início do Grupo Galpão. Por isso, eles situam, em Brecht, o início de seu trabalho.

Dhenise Neto – Sobre as técnicas que os alemães passaram para vocês, para a montagem de *A alma boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht e que é considerado o trabalho que deu início ao Grupo Galpão, eu imagino que tenham fatores adquiridos pelo grupo vindo desses diretores alemães. O que vocês trabalham até hoje que são dessa influência alemã?

Eduardo Moreira – Aquela montagem foi uma escola, foi praticamente uma escola de teatro. Pelo menos pra mim. Porque foi um trabalho muito intenso, tecnicamente, de formação. Tem, acho que tem sim, até hoje elementos. Até de uma maneira geral o fato de ser um trabalho calcado no coletivo, estava presente já lá com esses alemães. O conjunto é o principal, acho que o principal é o conjunto, e num certo sentido, esse elemento foi amadurecendo, ele está presente nesse trabalho também.

Dhenise Neto – E é uma marca do Grupo Galpão, não é?

Eduardo Moreira – É, é uma marca.¹⁷

Como já foi dito, para Brecht, a questão do social pensa o coletivo. O que convém ser repensando é seu viés utópico, a idéia de encontrar uma solução para um problema específico, porque ele apresenta o problema. *Um homem é um homem* é a consequência do problema do homem tentando tirar proveito das situações. Acontece que já não se vê mais uma possibilidade de solução.

¹⁷ Trecho da entrevista concedida por Eduardo Moreira.

A técnica brechtiana nunca deu acesso automático à solução [...] a sociedade [...] não está ao alcance da mão. Não basta saltar fora desta para encontrar a outra. O tema de saltar fora, o tema do distanciamento se complicou e requer uma formulação de novo tipo. [...] a encenação que incorpore a experiência contemporânea tem que levar em conta essa problemática (SCHWARZ, 1998: 31).

Segundo Schwarz, a evolução do próprio capitalismo complica a utilização do método de Brecht. Para que Brecht fosse atual, seria necessário que esse Brecht não fosse brechtiano no sentido literal. Que soubesse ser apropriado e incorporado o que dele ainda pudesse funcionar dentro da sociedade. A questão de pensar no ato artístico como social é muitas vezes importante. Trata-se do não alienado. Em sua maior parte, o teatro, ou mesmo a arte como um todo, não deveria estar fora de questões políticas. E, ao mesmo tempo, o público de classe média burguesa do país parece estar sempre em busca de uma arte alienada. Esse público está geralmente interessado no “cinema americano”, na abstração pela abstração, no estético pelo estético, no herói e na necessidade do corpo social de possuir um herói, um “super-homem” que se coloque nessa posição de vir a resolver os problemas da humanidade e os pessoais. São essas ilusões que interessam à classe que paga para ir ao teatro, mesmo quando parte do público não está interessado em refletir sobre seu comportamento ético ou padrão por meio da arte. Se há arte, para estas pessoas, ela serve apenas como forma de descanso de uma semana cheia de trabalhos e tensões. E Brecht propunha o inverso disso, propunha o pensamento por meio da arte.

Um dos pontos que o Galpão apresenta de interessante é essa reflexão sobre o comportamento ético de um sujeito que está disposto a “se dar bem”, para um público que está ligado à televisão. O Galpão é conhecido por ser um grupo popular, que cobra preços acessíveis em seus ingressos, além de levar muitas vezes os espetáculos à rua. Porém é um grupo de forte reconhecimento dentro de uma classe específica: a burguesa e a do artista burguês. E Brecht já não causa desconforto. O espectador de hoje está impotente. Então, o grupo defende que não se pretende brechtiano, não está buscando uma solução para o problema social. *Um homem é um homem* apresenta um problema que acontece distante, mas também nos é próximo, que é a guerra no Oriente Médio, não muito diferente da “guerra” nas grandes cidades brasileiras, existente de forma escamoteada. Distante porque o Brasil não está atrelado a essa guerra, porém próximo porque ela está na televisão quase 24 horas por dia e é motivo de debates. Enquanto se

representa essa peça, com sua temática de guerra, e se acompanha o conflito no Iraque e em outras regiões, ocorrem conflitos nas favelas no Rio de Janeiro e, paralelamente, rebeliões nos presídios brasileiros. Então, a guerra está aqui também, uma guerra nossa. Já não há motivo para o brasileiro, classe média, dormir tranqüilo, o país está vivendo, de forma gritante, toda a questão da guerra do narcotráfico.

O conflito de identidade de Galy Gay dentro do enredo do espetáculo responde a dificuldades pessoais e íntimas frente às forças externas. Na peça diz-se: “Um é nenhum” e “um nome é apenas um nome, assim como um homem é apenas um homem”, esse é o mote para enxergar esse ser humano desmontável que é o homem. O sujeito torna-se refém da própria necessidade de poder, da sedução das forças, do poder da identidade, de se ter ou não mais ter uma identidade. A necessidade de um sujeito de ser alguém, de existir. Acontece que a identidade individual depende da unidade do grupo. Conseqüentemente, o indivíduo entrega sua identidade para se tornar outro, o aceito, o pertencente.

Bergson afirma que tendências a inferioridades vão se eliminando em função da luta pela vida, o conflito do homem começa quando essa luta é pela “vida boa”, e não só por sua sobrevivência. Pela sobrevivência, talvez o homem, Galy Gay, conseguisse comprar seu peixe. Mas ele é seduzido pela possibilidade de melhor opção. Assim ele aceita a barganha e acrescenta valores na troca a seu favor. São o pepino, as caixas de uísque, são os charutos e as mulheres. Quando ele troca o peixe pelo pepino, ele também deseja a mulher, ou melhor, ela certamente o seduziu para que ele levasse a cesta para ela.

São dessas repercussões do homem em busca do melhor, da ambição, e, em oposição, da aceitação do sujeito acerca de sua condição de sobrevivência que surge o espetáculo.

Em uma palavra, se traçamos um círculo em torno de ações e disposições que comprometem a vida individual ou social e que se punem por suas conseqüências naturais, resta, em aparte, desse terreno da emoção e da luta, em uma zona neutra onde o homem seja dado simplesmente em espetáculo ao homem, com certo tônus corporal, no espírito e no caráter, que a sociedade gostaria ainda de eliminar para obter de seus membros a maior elasticidade possível e a mais elevada sociabilidade possível (BERGSON, 1900: 16).

Ainda na elaboração teórica do teatro épico, está formulado um pensamento, uma tarefa para o ator que representa o homem em sociedade, que é encontrar o *gestus*

social para que ele complete o trabalho, revele o que a peça tem. Esse *gestus*, que é intransponível em palavras, em discurso (MEDEIROS, 2005), completa e eleva o artista. Isto, em um movimento, compreende um estatuto social. “Nem todos os *gestus* são sociais: não há nada de social no gesto que faz um homem para espantar uma mosca; mas, se esse mesmo homem, mal vestido, debate-se contra cães de guarda, esse *gestus* torna-se social” (BARTHES, 1990: 88).

Da necessidade do homem de formar-se em sociedade, Deleuze lembra que a vida em sociedade exige uma organização racional e implica uma certa “compreensão inteligente das necessidades” (DELEUZE, 1999: 88). E ele apresenta outro fator, o fato de a sociedade só ser formada a partir do absurdo. Dentro desse aspecto de leitura da formação de sociedade, de durabilidade, relacionado às questões e estruturações de um grupo de artistas, ou um grupo que trabalha em conjunto para uma produção artística, pode-se pensar, em certa instância, que este propósito coletivo é também um fazer político. De certa forma a arte coletiva engloba esse fator engajado.

O desejo, para Deleuze e Guattari, está ligado diretamente à matéria e não a uma possível ideologia. Então é possível refletir sobre o desejo do coletivo ser um desejo orgânico. Torna-se, dessa forma, difícil a racionalização para se chegar a um desejo comum; chega-se ou não. Essa questão do desejo coletivo vem a ser um fato insolúvel. Quando aparece o desejo, há possíveis chances de se concluir a arte no coletivo. Talvez exista uma lógica de que, dentro de um trabalho de grupo, nem tudo constitua obra de arte, mesmo que esse grupo esteja já colocado em denominação elevada num conjunto cultural devido a que, em determinados momentos de composições, determinados espetáculos, esse desejo coletivo orgânico não tenha ocorrido.

Se há críticas que colocam o espetáculo do Grupo Galpão *Um homem é um homem* numa condição de inferioridade em relação a outros espetáculos do mesmo grupo, cabe ressaltar que o mesmo ocorre com o texto. Segundo Barthes, a crítica julgou esse texto como sendo pueril e elementar, apesar de ser, a nosso ver, um texto profundo que carrega uma questão impressionante da condição do homem. Para ele, esse texto mostra a desintegração do homem na “lógica alienante da guerra e toda sua materialidade” (BARTHES, 2002: 131). A problemática em montá-lo está toda ligada à sua adaptabilidade a outro contexto e realidade. Então, o que é a realidade presente senão algo que se prega? (DELEUZE, GUATTARI, 1996). A proposta de adaptar uma

peça a um contexto, se argumentada ou não, prescinde da crítica para tratar direto com o povo ou com os impulsos que levam o artista a optar por certo caminho.

Processo de montagem

O Galpão trabalhou com exercícios de pilates, um método de alongamento e de exercícios em que as pessoas utilizam o próprio peso para execução, durante os ensaios de *Um homem é um homem*, coordenados por Waneska Carvalho, e Mônica Ribeiro fez a preparação corporal para a cena. O interessante de haver uma pessoa responsável e uma técnica específica para trabalhar o corpo do grupo é que, ainda que trabalhem atores separadamente, eles trabalham, durante certo período, os mesmos exercícios e caminham para a idéia de o grupo falar a mesma língua corpórea em determinado momento. No trabalho deles, não se costuma ter a idéia do protagonista e dos figurantes. Todos trabalham igualmente. Entretanto, fica uma lacuna sobre o como esse exercício físico apresentou o *gestus* social na cena, porque, se fosse consciente, talvez devesse ser identificável para todos.

Apesar da ausência de hierarquia no Grupo, existe sempre, em cada montagem, um ou dois personagens centrais da história, esses personagens têm que ser representados por um ator ou atriz que estará mais em cena que outros, porém esses atores-protagonistas também montam e desmontam o cenário, enquanto aqueles que não estão em cena cantam, compõem o que não se vê. Há, então, uma forma que é a prática do agenciamento maquínico semelhante à explicitada por Deleuze e Guattari. Esse agenciamento é uma forma de processar o coletivo para que se faça uma obra. Essa prática não lida com a figura central de um poder, de um diretor / mestre a qual todos os atores irão seguir e obedecer. É essa fórmula, coletivizada que, no fazer teatral, se mostra instigante.

O artista solitário pode ter muitas idéias preconcebidas e muitas superstições, mas ele será salvo pelo seu instinto (isto é, por uma experiência que opera sem necessidade de ser formulada em termos claros e teóricos). No teatro, porém, vários artistas devem trabalhar juntos: suas técnicas são quase sempre menos específicas e a experiência de cada indivíduo não está livre de operar por meio de tentativa e erro, mas deve coexistir com a experiência e a complacência de todos os envolvidos (BARBA, 1995: 259).

O processo no qual todos trabalham juntos em função de um espetáculo, de uma cena, de uma obra artística, é assumidamente a recusa a uma única lei, a um único fundamento. Quanto à lei fundamental, “no mundo, podemos afirmar sua inexistência, ou seria ela exatamente a ausência de lei, ou melhor, a possibilidade apenas de existência de leis e também de acidentes” (MEDEIROS, 2005: 23).

No entanto, o Grupo não se propõe a um pensamento ou um agir anárquico. Ele obedece à hierarquia da cena, respeita uma espécie de ordem da cena. Seu trabalho lida também com a utilização do texto dramático tal qual foi escrito e promove mudanças, alterações, para aproximar o período e o contexto, mas obedece à seqüência da história, e, no caso, defende a poesia lingüística de Brecht.

O trabalho coletivo vai apresentar, de certa forma, a individualidade difundida que não obedece a uma regra, mas depende da repetição de padrões, de acertos anteriores e da confiança profissional entre os indivíduos. Fernando Bonassi, em palestra no evento *Sabadão do Galpão Cine Horto*, em 2002, narrando sua experiência como dramaturgista dentro do processo colaborativo para um espetáculo do grupo Teatro da Vertigem, dizia que, para se trabalhar em grupo, deve-se deixar o “ofensômetro” em casa. Por “ofensômetro”, ele entende a capacidade que temos de ofender tanto quanto a de nos sentirmos ofendidos. Não se está trabalhando em conjunto devido a uma série de fatores pessoais, unicamente. Arte não é terapia em grupo. Arte coletiva é conjunção de profissionais da arte trabalhando para um fim que se pretende alcançar.

Também é preciso alargar o conceito de “trabalho”, pois a criação artística produzida se deve ao trabalho, e não unicamente à inspiração, à sensibilidade. A criação e composição teatral é trabalho.

O artista não é um ser solitário como quiseram muitos tuberculosos pintores e poetas românticos. Ele é, ele mesmo, espectador do mundo, espectador-participante, ele é espectador do outro, do outro membro do grupo e espectador de sua própria obra e de seu público (MEDEIROS, 2005: 116-117).

O trabalho coletivo exige do indivíduo: por um lado, o trabalho individual e solitário persiste e, por outro lado, a entrega ao outro, a renúncia aos preconceitos íntimos, a disposição para os horários, que muitas vezes é complicadíssima. Os artistas brasileiros, em sua maioria, estão sempre precisando trabalhar, ganhar dinheiro, sobrando-lhes pouco tempo para o encontro e, na maior parte das vezes, os horários não coincidem. Eduardo Moreira diferencia a cultura de ensaio e a disciplina germânica da forma brasileira para a entrega ao trabalho devido a certa “malemolência tropical dos atores” (MOREIRA, 2005: 44).

Já na oficina com os alemães na qual os atores que formaram o Grupo Galpão se iniciaram, existia a filosofia do trabalho de dedicação máxima. Na oficina, eles trabalharam com o sistema de exaustão.

O trabalho tinha por filosofia a preparação do corpo do ator e a improvisação a partir da fadiga física: criar a partir do momento em que as resistências físicas e mentais já tivessem entregado os pontos ao cansaço. É obvio dizer que a esse tipo de trabalho só resistiriam alguns poucos obstinados e embriagados pela vontade de fazer teatro a todo custo (MOREIRA, 2005: 44).

O Grupo Galpão conta que no início era assim, eles precisavam trabalhar em outros lugares, sobrava pouco tempo para o encontro, para o ensaio. Essa composição em coletivo exige do indivíduo certa loucura, exige das pessoas o contato com o risco, o contato direto com o risco. E a arte é o risco.

No livro que conta a história dos primeiros 15 anos de existência do Grupo Galpão, Cacá Brandão conta que Eduardo Moreira, em determinado momento, lhe disse que “para se fazer [teatro], é preciso uma certa dose de loucura. Essa loucura não significa nenhum traço psíquico, mas uma aposta. Fazer teatro é um risco constante em todos os aspectos e exige aposta na utopia de querer mudar alguma coisa no mundo e abdicar do próprio conforto” (BRANDÃO, 1999: 16). E aqui encontramos Brecht. Para Brandão, essa seria a razão de qualquer obra de arte. Esse fazer artístico lida com um exercício e luta permanente, carrega, no cerne da produção artística, cênica ou performática, uma noção de “responsabilidade e dedicação integral à profissão quanto à necessidade de sempre superar os próprios limites, e saber recomeçar justamente quando se pensava ter chegado ao fim e à exaustão definitiva” (BRANDÃO, 1999: 23).

Essa superação dos próprios limites, no confronto com o outro, leva a locais desconhecidos, inimagináveis. Portanto, encontra-se o prazer, ou desprazer que alimentam a máquina interior do profissional da arte.

“Persistência” é esta palavra que faz com que trabalhos aconteçam e surjam assim alguns resultados de pesquisas em arte. Tempo e dedicação são necessários, isso em qualquer campo de conhecimento, qualquer área de pesquisa. Mas, na questão do trabalho coletivo, persistência é imprescindível. Do contrário o trabalho afunda no mar, ou morre na areia. Na questão de um grupo, disciplina e dedicação criam estruturas firmes e constroem vida. A vida no coletivo pode transformar quem está do lado de dentro tanto quando quem está do lado de fora. E que seja essa transformação uma questão de sensibilizar, de tornar sensível, de alimentar os afetos.

No caso da função com fundo político objetivo, subentende-se *a priori* e de imediato essa objetividade do grupo, do coletivo, estão todos trabalhando para um fim que se encontra além da estética da cena. Existe, com o plano artístico traçado para a obra, ou mesmo performance improvisada, uma utopia política, uma proposta manifestante.

Esse dado da política corre interligado ao coletivo, pois o coletivo é um experimento simplificado da idéia de construção em sociedade. E sociedade e política são parceiras, dentro da abordagem amplificada.

O processo coletivo mostra um devir constante na obra. No trabalho em repertório já não há um resultado fechado em si, encerrado, pois o coletivo proporciona essa constante mudança de pensamentos.

Em uma obra de arte realizada em grupo a confrontação e o improviso escapam a todo controle preliminar. O outro é interioridade, sempre, de novo, desconhecida e aberta. A intensidade do vivido em um trabalho em grupo, para o espectador e para o artista, é diretamente proporcional à profundidade da troca estabelecida (leia-se troca como transferência, permuta, alteração, modificação ou, ainda, abandono). Funda-se um ecossistema com elementos em ritmos descompassados (MEDEIROS, 2005: 121).

Durante os processos de montagem do Grupo Galpão, são realizados *workshops* para construções de cenas, para escolha de texto e outros fins. Nesses *workshops*, os

atores improvisam em conjunto, considerando que o outro apresenta o novo. O outro é sempre a grande oportunidade de dar esse salto de superação sobre si mesmo.

Contudo, se essa necessidade do coletivo é aceita teoricamente, discutida, imposta, reconhecida e necessária, ela se torna uma problemática grave na prática. Passa por esse espaço certo psicologismo, a resistência à diferença, às questões de intolerância. Nesse caso, o processo de grupo, de coletividade, apresenta um sistema terapêutico. Todavia, o mais imprescindível nessa relação é a compreensão do outro num âmbito mais profundo, que é o social. É, portanto, o que Brecht defende ao longo de toda sua obra: a compreensão do homem em sociedade. Num espetáculo de elenco, por exemplo, no qual os artistas vêm convidados de lugares diferentes para apresentar um espetáculo. Numa representação de um texto, existe também a necessidade de uma tolerância, de uma compreensão “terapêutica” de um grupo de pessoas. Mas não é esse o mesmo caso. No caso de um elenco, essas pessoas vieram a convite de um diretor ou produtor específico e vão trabalhar principalmente em função dos desejos de um indivíduo. No caso do grupo com proposta coletiva, compreende-se esse agenciamento dos desejos múltiplos de cada indivíduo para se chegar a um acordo comum.

No caso do trabalho *Um homem é um homem*, o espetáculo é fechado em si, o Grupo não está propondo que possam acontecer surpresas durante o espetáculo, embora nada impeça que elas aconteçam. A reação do público pode ser um diferencial. Não se controla em que hora vão rir, se alguém vai ou não se retirar do evento, bem como, dentro da cena, sempre existe uma abertura para alguma improvisação, se necessário, ainda que mínima, porém segura. Esse grupo lida com o ensaio, a repetição e o domínio da cena, e o desenvolvimento de um árduo e exaustivo trabalho coletivo ao longo de anos permite que os atores estejam preparados para qualquer surpresa, positiva ou não.

Em uma das apresentações, logo na semana de estréia do espetáculo, por exemplo, a torre central, onde acontecem várias cenas, despencou, e um dos atores machucou a mão. O ator ferido foi Beto Franco. O espetáculo parou. A própria metodologia de Brecht, que trabalha com a não-ilusão do teatro, permite que o espetáculo possa parar diante de tal fenômeno, sem interromper o interesse do espectador. Tão logo passado o susto, o diretor, também presente, ajudou na compreensão do público para o fato e o espetáculo recomeçou de onde havia parado. Os

atores, nesse caso, junto com a equipe técnica, estão funcionando em conjunto e estão preparados para esse tipo de acidente ou imprevisto.

Na teatralidade política, de uma forma obsessiva, até, que pode ser encontrada nos escritos sobre teatro e estudos sobre teatro, o autor coloca à disposição do artista conhecer e perceber toda a conjuntura real e todo um universo de possibilidades dentro dessa opção, inclusive as relações em função da era tecnológica e, no nosso caso, da era digital. “não podemos esquecer que somos filhos de uma era científica. O nosso convívio como homens – nossa vida, quer dizer – está condicionado, pela ciência, dentro de dimensões completamente novas” (BRECHT, 1978: 105).

Brecht pensa um método voltado para o artista, para o público, para o sujeito ligado ao teatro. Ele elabora esse método pautado num pensamento político, num esquema, ou melhor, “anti-esquema”. E a percepção existencial que o ator e/ou *performer* carrega de si, no caso, seria uma percepção da ambigüidade entre a representação e o a realidade (COHEN, 2004: 95). O artista atento às questões do mundo, não mais um artista encerrado em seu próprio universo de emoções e sentimentos. Nesse momento, aparece toda a técnica proposta, sugestões de exercícios e comparações para que se apresente essa ambivalência em cena.

A ciência e a arte têm de comum o fato de ambas existirem para simplificar a vida do homem; a primeira, ocupada com a sua subsistência, a segunda, em proporcionar-lhe diversão. No futuro vindouro, a arte extrairá diversão da nova produtividade [...] pode vir a ser, em si própria, o maior de todos os prazeres (BRECHT, 1978: 107).

A motivação política para a construção artística deve-se sempre a essa urgência para atender aos problemas sociais. O coletivo e a sociedade encontram unidade no pensamento filosófico. Encontram lugar comum. A performance, mesmo partindo de uma construção individual, do artista pensando em seu trabalho, se liga também a essas necessidades sociais. É uma resposta ao funcionamento ou, na maioria das vezes, ao não-funcionamento do sistema.

Incerteza, uma região onde um vento forte funda, e nossa respiração se mistura com o vento, nós estamos em um intoxicante estado de alarme. Apenas quão incertos

somos, isto é, apenas quão perto do saber, nós nunca saberemos. Nós teríamos que deixar-nos, irmos além, pensarmos após nós (CIXOUS, 1996: 153).

Esse “intoxicante estado de alarme” liga as pontes de Brecht para a atualidade, para o Brasil atual, da teoria para a motivação da prática teatral, e da arte para a teoria filosófica e política. Isso porque o trabalho do teatro está direcionado para um universal, para um todo, para o ético.

A máquina de guerra está apresentada na peça em função desse estado de alarme que, por sua vez, conduz a toda e qualquer pergunta sobre o andamento do Estado. Estamos caminhando para um suicídio em massa, é a “civilização suicida”. Lembro-me de Cacá Brandão dizer essas palavras na primeira aula teórica que o Grupo Galpão programou para a montagem de *A vida é sonho*. E essa civilização suicida é a que está dentro do Estado. O teatro, a arte, a arte performática são máquinas de guerra, no sentido deleuziano, porque são máquinas de combate ao que não pode funcionar, quer dizer, ao Estado de poder.



Antônio Edson (como Galy Gay transformado em Jeraiah Jip)¹⁸

CAPÍTULO II – BERTOLT BRECHT NA CENA TEATRAL BRASILEIRA – teoria e prática

Cartilha de Guerra Alemã

GENERAL, TEU TANQUE É UM CARRO PODEROSO
Ele derruba uma floresta e esmaga cem homens.
Mas tem um defeito:
Precisa de um motorista.

General, teu bombardeiro é poderoso.
Ele voa mais veloz que um vendaval e carrega mais carga que um elefante.
Mas tem um defeito:
Precisa de um engenheiro.

General, o homem é muito útil.
Ele pode voar e pode matar.
Mas tem um defeito:
Pode pensar.

Bertolt Brecht – *Dos Poemas de Svendborg* – 1939

Montar Brecht pode ser um desafio e um ideal que surgem de motivações apaixonadas. Porque Brecht elaborou um teatro, um material teórico, textos dramáticos

¹⁸ Fotografia disponível no site:

<http://www.grupogalpao.com.br/novosite/port/espetaculos/foto.php?espetaculo=homem&pag=1#img>
Acesso em 4 de novembro de 2007.

e isso dentro de uma temática específica que foi a da guerra, dentro de um contexto específico que era o do período Entre-Guerras da Alemanha, além de que ele possuía todo um referencial específico: o contexto em que ele estava inserido era diferente do contexto brasileiro. De alguma forma, é importante compreender seu local de enunciação para tentar chegar a este desafio, que é entender o porquê de se montar Bertolt Brecht no Brasil atualmente.

Este trabalho aborda essa questão por alguns lados, já procurando entendê-lo como um agenciamento, a partir do conceito de Deleuze e Guattari, para compor um texto cartográfico que contenha traços da vida e obra dramaturgica, poética e metodológica de Bertolt Brecht; das montagens no teatro brasileiro com repercussão histórica e de quais montagens de seus textos estão afetando o país atualmente; ainda sobre os afetos, entender o que vem a ser o teatro épico no Brasil, experimentar um diálogo com a teoria de Iná Camargo Costa e elaborar uma relação das influências do teatro e método brechtiano para o país, buscando compreender como se deu essa retomada do teatro Épico e engajado, a partir de 1990, principalmente na cidade de São Paulo. Quer dizer, o que está acontecendo com o Brasil politicamente para que se tente reexperimentar esse processo do teatro político; perceber a força dramaturgica de Brecht e como ela contribui para o teatro, e avaliar o processo de falar de guerra, de pensar a guerra para um país em guerras muitas vezes inexplicáveis, um país que vive com medo da guerra urbana.

São vários elementos que compõem esse cenário, essa dimensão espacial do que parece importante para pensar nos motivos de Brecht e do teatro brasileiro. Esse texto funciona de forma que cada questão possua intensidade própria, para que possa ser separado em linhas de interesse: Brecht / política alemã em relação à política brasileira / motivação anticapitalista / dramaturgia brechtiana / Brecht no Brasil / metodologia brechtiana e influências no Brasil.

É possível estabelecer relação entre Deleuze, Guattari e Brecht a partir da posição anticapitalista deles e essa questão é atual. Isso é a questão política. Entre as diferenças, salienta-se a desilusão do período atual em contraponto à ilusão do socialismo marxista. São pontos convergentes que transitam de um ao outro. Do conteúdo e do método, Brecht fez filosofia política, social e econômica em sua obra teatral.

Os trajetos que permitem a associação das teses de Deleuze e Guattari ao pensamento de Brecht e à pesquisa teatral da cena brasileira contemporânea, com fim na obra atual do Grupo Galpão, trazem à tona alguns questionamentos, uma série de reflexões sobre o sistema capitalista que aparecem também em Foucault, sobre as relações de poder; o fato de o período contemporâneo estar diretamente ligado aos estudos desses pensadores do período chamado, por alguns, de pós-moderno, em que se lê um discurso moderno, dualista de um ponto de vista das multiplicidades (DELEUZE, GUATTARI, 1995: 17). No *Mil Platôs*, vol. 5, Deleuze e Guattari vão entrar diretamente na questão de pensamento dualista, do mundo dividido em oposições, que era uma característica do pensamento e do período brechtiano, quando se entendia o mundo e a sociedade sob aspectos em oposição. Assim, a respeito de um pensamento dialético, por exemplo, o de esquerda e o de direita, deve-se entender que eles estão também interligados:

Portanto, a cada vez a oposição “liso-estriado” nos remete a complicações, alternâncias e superposições muito mais difíceis. Mas essas complicações só fazem confirmar a distinção, justamente porque colocam em jogo movimentos dissimétricos. [...] Mas nada coincide inteiramente, e além disso tudo se mistura, ou passa de um para outro. É que as diferenças não são objetivas; pode-se habitar os desertos, as estepes ou os mares de um modo estriado; pode-se habitar de um modo liso inclusive as cidades, ser um nômade das cidades (DELEUZE, GUATTARI, 1997: 189).

O pensamento deleuziano condiz com o atual e local, com essa desilusão presente em relação ao comunismo, o homem contemporâneo sendo visto como indivíduo de uma sociedade doentia, vivente de uma esquizofrenia social. Já não é mais o homem com a possibilidade de ser entendido como o de Brecht, não é possível compreender o homem simplesmente como o “homem em sociedade” (BRECHT, 1983b: 10-11) e representar a vida deste homem para solucionar um problema, porque, como diz o ator Eduardo Moreira em entrevista exclusiva para esta dissertação, estamos vivendo num período desiludido. Não existe mais, para ele, a possibilidade de buscar fazer o Brecht com intuito de atingir e transformar a sociedade. O que se pode tentar é fazer com que as pessoas pensem, trazendo aos palcos discussões políticas¹⁹.

¹⁹ Apêndice II.

O transformado social

Brecht foi poeta e dramaturgo, mas antes de ser diretor de teatro, pensador de teatro, foi estudante de medicina e ajudou a atender soldados feridos da Primeira Guerra Mundial. Ele viveu um quadro social peculiar da história do mundo e daí tal força de sua obra. Força no sentido de vitalidade, intensidade e humanidade. O interessante aqui é entender esse local de enunciação do Brecht que escreveu e encenou *Um homem é um homem* e o que esta peça tem para os dias atuais.

Logicamente, existem marcas no trabalho dele que foram definidas depois dessa peça, como toda sua metodologia, além do que esse texto foi reencenado e reescrito diversas vezes por Brecht ao longo de sua vida. Portanto, convém revelar uma visão panorâmica de toda sua vida e obra e traçar um olhar também para a repercussão de sua obra no teatro brasileiro. Diversos autores e livros detalham a vida e obra de Bertolt Brecht²⁰, o que não é o objeto desta dissertação.

O contexto artístico do jovem Brecht era o do naturalismo, do cientificismo, do realismo social (BORNHEIM, 1992), o expressionismo, a questão do homem *versus* máquina e o niilismo, principalmente. No aspecto político e econômico, a Alemanha estava sendo derrotada na Primeira Grande Guerra, com a extinção da monarquia e grande crise econômica no país. Ele teve toda influência do teatro propagandístico e político de Erwin Piscator, dos ideais marxistas a influência direta, uma posição comunista em reação à configuração do capitalismo financeiro e monopolista que aparecia superando o capitalismo industrial, que se justificava em sua própria experiência pessoal, narrada nas poesias que escreveu por toda sua vida. Então, Brecht propõe essa temática social, os conflitos humanísticos. Por essa óptica é que Brecht vai construindo o que Deleuze e Guattari nomearam uma *máquina de guerra*. É uma obra de um poder feroz, de crítica ao sistema e de proposta de um novo olhar para as relações de poder. Em *Um homem é um homem*, o personagem protagonista é um simples

²⁰ Para a vida e obra de Bertolt Brecht, ver: BORNHEIM, 1992; KONDER, 1996; WILLETT, 2967; e mais: ECKARDT, *A Berlim de Bertolt Brecht*, 1996; KOUDELA, I. *Brecht na Pós-modernidade*, 2001 e *Brecht, um jogo de aprendizagem*, 2007; BADER, W. *Brecht no Brasil – experiências e influências*, 1987; SARTINGEN, K. *Mosaicos de Brecht*, 1996.

estivador de cais do porto. Essa é, até hoje, uma das questões fortes que motivam os artistas a se debruçarem sobre a sua obra e levá-la ao palco: o personagem herói ser um sujeito simples, ser um operário, ser um sujeito social. Galy Gay, antes de ser ele mesmo, é “um homem que não consegue dizer não”.

O problema de estudar Brecht e de tentar entender sua função recai sobre o fato de ele ter sido bastante estudado, existindo todo um pensamento preconcebido sobre sua obra. Parece que todo leitor atento se atreve a citar Brecht e, por vezes, parece ser um tema já esgotado. O que pode ser comprovado é que ele ainda é estimulante, e acrescenta dados. Várias questões contidas na obra dele, tanto poéticas quanto metodológicas, estão em completo acordo com o pensamento mais atual que se tenha sobre a ética e a existência.

Brecht propunha, em sua obra dramática, uma abordagem de conteúdos humanísticos. Carregou, com toda essa influência do período político-social de sua época e da iniciativa do teatro engajado, uma proposta de entreter. Ele se aproveitou de relações que ele considerava “teatrais”, incluiu sua paixão pelo boxe na idéia de seu teatro moderno e novo. Tinha uma coisa de o teatro ser como o esporte, que atraía as multidões. O espectador do esporte, da luta, consegue se entreter e se distanciar, porque ele procura entender o que está acontecendo. Como a idéia dele era elaborar um teatro novo e que funcionasse, ele buscou nessa fonte do esporte e da luta de boxe, motivação para compor sua obra. Com isso, criou o seu conceito de teatro épico.

Seu método dava grande atenção ao espectador, frisava o compromisso do teatro, do texto, do ator especialmente para com o espectador. Ele abordava essa questão a partir do pensamento de que o público já não desenvolvia mais a capacidade intelectual, a imaginação do povo estaria paralisada para ele. “Onde está a comédia política de grande envergadura?” (BRECHT, 1983a: 9). Ele propõe uma busca dos territórios humanísticos ainda inexplorados pelos artistas e não fica buscando sempre uma nova linguagem que acabe por ser esta o superficial, o intranscendental (BRECHT, 1983a: 9).

Em relação ao público de esporte, ele defendia que era “o público mais sábio e honesto que existe” (BRECHT, 1983a: 9). Essa declaração condiz claramente com os tempos atuais, com o Brasil atual. Ele buscou formular uma teoria e prática que fizesse com que o público vivesse, se entretivesse e, ao mesmo tempo, pudesse ter um

distanciamento²¹ emocional para compreender o que estava acontecendo. É um discurso que ainda é atual, conquanto também utópico. Atual porque o público de esporte continua pagando caro, vivendo parte da vida em função de acompanhar as competições de uma ou outra equipe, este ou aquele esporte, principalmente em relação aos esportes populares como futebol e boxe. Mesmo com as transmissões televisionadas ao vivo, as platéias dos estádios e ginásios continuam lotadas. Acontece, porém, que este fenômeno se dá, assim como no teatro, em relação aos atletas e equipes de alto rendimento, de grandes resultados e desempenhos. Também os teatros com atores famosos estão sempre lotados, pouco interessa se quem está encenando é um hermético diretor de teatro ou um diretor de comédias grosseiras, pois parece um jargão escutar no meio teatral que a peça com ator “global” está com bilheteria esgotada. E esse público também tenta entender. Acontece que é um público induzido. O público de esporte não pode ser enganado tão facilmente.

O teatro épico visava esclarecer e demonstrar o jogo de relações humanas, propunha uma ausência do efeito da ilusão, seria, de certa forma, a recusa a Aristóteles e a Stanislavski. Brecht sugeria que esse envolvimento psicológico do espectador com a peça, por meio da ilusão, leva à alienação da platéia; na prática, é complicado afastar essa idéia, pois o espectador busca esse envolvimento, busca essa identificação. Ao assistir a uma peça de Brecht, ou ao ler, tentamos pensar em que aspecto estamos agindo de acordo com o personagem, mesmo que o ator se sirva muito bem desses recursos. Um problema que existe ao supor que Brecht não tenha alcançado seu objetivo é não ser possível assistir a um de seus trabalhos originais. O vídeo é diferente, e mesmo o momento é diferente.

Em cada uma de suas peças, existe um mote ou um quadro que é apresentado no início. Por exemplo, em *Um homem é um homem*: “a transformação do estivador Galy Gay, nas barracas militares de Kilkoa, no ano de 1925”; em *A selva da cidade* (1921/1923): “A luta de dois homens na megalópole de Chicago”; em *A vida de Eduardo II da Inglaterra* (1923/1924): “Aqui é apresentado ao público o relato do governo conflituado de Eduardo II, Rei da Inglaterra, e sua morte deplorável / Assim como a sorte e o fim de seu favorito Gaveston / Além disso o destino confuso da Rainha

²¹ O efeito de distanciamento, também traduzido por efeito de estranhamento, é o que dá uma dimensão histórica para a cena, para se perceber o processo como não-natural.

Anna” (BRECHT, 1991b: 74). Constitui uma espécie de síntese do enredo que perpassa a trama, ou melhor, o conflito social e político ligado à questão ética da sociedade e que simbolize a humanidade num todo e ao redor dessa história central, diversas histórias conflitantes e éticas.

Existem sempre os personagens representativos das diferenças de classes, mendigos, prostitutas, malandros, soldados, beberrões, generais, governadores, líderes... Sempre. Parecem personagens sociais. Segundo John Willett, “Os malandros e pedintes, os soldados, as prostitutas e os ornamentos característicos do anglo-saxão não passam de meros incidentes; a vivacidade da narrativa e a força do texto são tudo o que realmente interessa” (WILLETT, 1967, 87).

Há também, em sua obra, uma exploração da temática mítica, a partir de 1929, segundo Willett, em que ele vai se debruçar sobre uma narrativa acerca de contextos teóricos e também um teatro onde não há um enredo básico, no qual predominam as palavras e idéias. Então, o teatro de Brecht tem essa marca da narrativa, que é característica do épico. A questão que parece vai tornar seu teatro uma obra universal é a preocupação com a corrupção e transação dos homens. Essa temática está sempre atual e presente, não importa a nação. Numa das falas de *Mãe Coragem e seus filhos* (1939), é dito: “A corrupção dos homens é como a misericórdia de Deus: a única coisa com que podemos contar” (BRECHT, 1991b: 214).

Em uma montagem contemporânea que mistura a história da *Mãe Coragem* com *O Purgatório*, de *A divina comédia* de Dante Alighieri, adiante referida, há uma frase, repetida diversas vezes, invertendo a palavra “corrupção” para “capitalismo”. “– O capitalismo é para o homem o que a misericórdia é para Deus”. É essa questão do capitalismo que Brecht vai levantar em sua obra dramática. De acordo com Sérgio de Carvalho, para Brecht o capitalismo acabou com o hábito da pechincha, o que eliminou o humor e a graça que havia no comércio (CARVALHO, 28 de maio de 2006 – artigo do caderno MAIS!). Ele era claramente anticapitalista, influenciado pelo marxismo socialista.

A temática, tanto da poesia quanto da dramaturgia de Brecht, em quase todas as peças, é a guerra,. Com ela, surgem outros temas, o da desilusão, da embriaguez, de lutas, também do boxe, do petróleo. Ele busca duas questões centrais: a questão do homem em sociedade e a questão do homem em guerra. O que acontece é que ele

encontra, dentro dessas situações limites, as indagações mais absurdas e as bestialidades da vida, o que equivale dizer que ele consegue remontar grandes personagens ordinários e cretinos, os personagens da guerra, os personagens de um extremo capitalismo. Em sua poesia, ele se desdobra em ironias contra o capitalismo, contra o anti-semitismo, mesmo que invertendo papéis, invertendo valores. Os personagens da guerra de fato acreditam que a guerra é boa, o nazista acredita em si, então Brecht constrói esse pensamento invertido, que é o pensamento do cidadão de sua época para depois comprovar o quão patético ele é. No início de *Mãe Coragem e seus filhos*, o Sargento dialoga com o recrutador:

De onde vem a moral, pergunto eu? A paz é uma porcaria, só a guerra é que estabelece a ordem [...] Como tudo o que é bom, a guerra também é difícil, no começo. Mas depois que começa a florescer, ela resiste a tudo; e as pessoas começam a tremer, só de pensar na paz, como os jogadores, que não querem parar, para não terem que fazer as contas do que perderam (BRECHT, 1991b: 175-176).

Essa desconstrução de um personagem, essa amoralidade, é parte do princípio do distanciamento que está em seu método. Ora, por uma lógica aristotélica, não se pensa em esquecer a paz para não pensar no que está perdido. Isso é uma lógica de raciocínio que estaria invertida, porém Brecht sobrepõe essa idéia preconcebida do homem sobre si mesmo e raciocina em cima do pensamento do outro, que, naquele contexto, era a grande maioria. Nós, aqui do Brasil, talvez entendamos de forma muito diferente da que ele de fato escreveu, porque ele esteve lá.

O aspecto da dialética marxista do teatro épico, na prática, tal qual Brecht concebeu, não parece muito possível ou consistente, pois o espectador, ao buscar o sentido da obra, acaba por se envolver emocionalmente no conflito. Alguns outros recursos constavam dessa cartilha do Teatro Épico: *Gestus Social*, teatro em função de compreender o homem em sociedade, *verfremdungseffekt*, que é o efeito de distanciamento, a introdução da música, cartazes e letreiros, e peças didáticas.

A dialética brechtiana está associada ao quadro político dividido em ideologias de direita e de esquerda, com o que ele constrói o pensamento a partir da possibilidade de um teatro de direita e de um teatro de esquerda. A dialética hegeliana (SELDON,

PENNANCE, 1968: 188) já apresentava uma inseparabilidade dos contraditórios, Brecht aproveita a idéia do materialismo dialético marxista para compor sua obra.

Teatro Épico no Brasil

Pensar o teatro épico no Brasil é uma questão política e dialética que aparece, de acordo com Iná Camargo Costa, com a questão da exploração de classes no teatro brasileiro em 1958, com *Eles não usam black tie*, texto de Gianfrancesco Guarnieri, com direção de José Renato e montagem do Teatro Arena, no qual o proletariado assume o papel de protagonista. Sobre Guarnieri e sua obra, Iná Camargo Costa propõe:

É bastante provável que ele nunca tivesse mesmo entrado em contacto com a obra brechtiana, pois, salvo duas montagens amadoras em São Paulo, não se podia dizer que até a encenação de *Eles não usam black-tie* Brecht fosse uma presença no Brasil [...] Guarnieri escreveu a peça provavelmente dispondo apenas de sua própria experiência com a vida cultural brasileira, o que não é pouca coisa (COSTA, 1996: 23).

Também em 1958, no mês de agosto, se deu a estréia da primeira montagem profissional de um texto de Brecht que foi *A alma boa de Setsuan* (1938-1940), pelo Teatro Maria Della Costa. Um momento marcante para a história do teatro brasileiro, com a chegada do conceito de teatro “não-dramático” que, segundo a crítica de Décio de Almeida Prado, funciona melhor na teoria que na prática: “de acordo com o repertório dramático e seus “complexos critérios”, o teatro épico é um empobrecimento da linguagem teatral, um retrocesso estético, decorrente de uma clara estratégia política – já identificada com o comunismo” (COSTA, 1996: 42). Em 1960, *Revolução na América do Sul*, uma peça de Augusto Boal e direção de José Renato, foi criticada por João das Neves, pois apresentava essas questões do teatro épico e engajado. Estava, porém, sendo encenada para o público burguês, o que tornava a peça de certa forma inverossímil. José Renato concordou que a peça deveria ser apresentada para o povo. Para Sábado Magaldi, a influência do estilo dessa peça parece ter vindo mais das comédias políticas de Aristófanes e Iná Camargo Costa sugere que Boal tenha buscado em Brecht a fonte para *Revolução na América do Sul*. Houve também uma peça bem

aos moldes do teatro brechtiano, *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, com texto de Vianinha (Oduvaldo Vianna Filho) que se tornou a peça de fundação do CPC da UNE.

Naquele período, havia o grupo uruguaio El Galpón apresentando peças de forte conteúdo engajado e textos de Brecht, o que trouxe alguma influência para o sul do Brasil. Os atores desse grupo chegaram a ficar quase 10 anos presos e alguns exilados no México durante a ditadura uruguaia. O El Galpón existe desde a década de 1940, e chegou a montar *Eles não usam black tie*, em 1961, iniciando um intercâmbio teatral com o Brasil que foi interrompido pelas ditaduras lá e cá.

O CPC da UNE ainda encenou as peças *Brasil, versão brasileira*²², tratando da questão de alianças de classes e do capital nacional em 1962; *Quatro quadras de terra*²³, de 1963 e escrita para ser apresentada no Nordeste pela UNE-Volante; em 1964, o grupo estrearia *Os Azeredo mais os Benevides*²⁴, texto inspirado em *Mãe Coragem*, que inauguraria sua sede no Rio de Janeiro, quando aconteceu o golpe de 64 e o incêndio do prédio da UNE (sede do CPC). Segundo Iná Camargo Costa, *Os Azeredo mais os Benevides* é um teatro épico já de um autor maduro no assunto (COSTA, 1996: 93).

Em resposta ao golpe militar, apareceram espetáculos como o *Show Opinião*, do Grupo Opinião, que sucedeu o CPC, em 1964, e que transformou o teatro onde eles se apresentavam, no Rio de Janeiro, num “quartel-general da resistência cultural ao golpe” (COSTA, 1996: 101). Uma contribuição semelhante à que Brecht deixara, com suas peças musicais, são as músicas cantadas nesse espetáculo *Opinião*, que passaram a fazer parte da história cultural geral do país e são, até hoje, conhecidas e cantadas pelos jovens, como, por exemplo, *Carcará*, de João do Vale. São músicas que apresentavam uma metáfora política significativa. Surge com o *Opinião* uma série de movimentos artísticos políticos de reação, na MPB e em peças políticas, como *Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, em 1965, e *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, que é uma compilação de frases de grandes personagens da história de todos os tempos, de déspotas, das grandes questões da humanidade. Em 1967, em meio a uma grande crise no teatro, o Arena apresenta *Arena*

²² Peça escrita por Vianinha em 1962.

²³ Peça escrita por Vianinha em 1963.

²⁴ Peça escrita por Vianinha em 1963.

conta Tiradentes, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Ocorre, nesse período, o desenvolvimento do *sistema de curinga* desenvolvido por Augusto Boal, com base nos métodos de Brecht para o ator, para o distanciamento do ator. É um método que serve até os dias de hoje, aliás, conhecido em todo o teatro ocidental, utilizado por diversos artistas europeus. Em 1968, Zé Celso estréia, com o Oficina, *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, que se tornou um clássico da dramaturgia do palco nacional; e depois o *Roda-viva* (1968), de Chico Buarque, que já carregava uma influência do “teatro da crueldade”, de Artaud. Zé Celso ainda montou *A selva nas cidades* e *Galileu Galilei* (1938/1939). O que acontece com o teatro político brasileiro desse período é que ele sofre forte censura e, por muitos anos, durante a ditadura, o Brasil tem a teoria do teatro épico reclusa apenas ao papel, ao texto escrito.

Engajamento e contemporaneidade – a repercussão do trabalho de Brecht

No Brasil atual, existem algumas questões que merecem reflexão, uma das quais é a conjuntura política e a política cultural, o trânsito entre uma coisa e outra. O teatro feito por intenções artísticas, no atual contexto, pode ser encarado como um ato político, pois ele já encara o confronto com a situação limite de um país que não quer entender a cultura e educação como meios para o desenvolvimento do indivíduo, um país que educa pelo método televisivo, ainda e cada vez mais pelo imperialismo americano. Então, tem-se a questão do quadro político, da situação da arte e do teatro e do teatro com uma consciência política.

A arte teatral enfrentou, no país, em sua história recente, uma espécie de período inerte, um tanto alienado. Alienado, pois não possuía consciência de si, de suas funções e capacidades, e também por estar no período pós-ditatorial, o que causou uma sensação de vazio, pois a realidade dura e crua do povo parece a mesma. Dessa forma, após esse período de um estado alheio a questões profundas, aparece, por volta de 1990, uma retomada do teatro brechtiano no Brasil. E o artista encontra a motivação ante essa falta de ilusões e ideais representativos para a cena teatral brasileira.

Como repercussão do legado de Brecht no Brasil, acredita-se que todos seus textos já tenham sido encenados no país, além da criação e prática do método de

Augusto Boal, muito conhecida e utilizada no Brasil pelo instrumental brechtiano voltado para a observação da realidade. O compositor Chico Buarque desenvolveu uma obra musical e teatral também inspirada em Brecht.

O fato é que estamos frente a uma desagregação cultural de grandes proporções. Além de vivermos uma crise de paradigmas no campo do conhecimento – em que sua maior evidência é a incapacidade da inteligência de encontrar soluções para os grandes problemas da humanidade, estamos imersos numa cultura da barbárie. Da redução dos indivíduos a meros consumidores não importa de quê (PIETRICOVSKY, *in* Histórias do teatro brasileiro, 2004: 266).

O artista encontra uma motivação na “não-motivação”, e essa arte define um lugar novamente junto a outras formas e propostas do fazer teatral, alienadas e não-alienadas. Só no ano de 2006, assisti a algumas montagens ao redor desse tema: a uma apresentação de *A exceção e a regra*²⁵, apresentada na Praça de Serviço da Universidade Federal de Minas Gerais e montada com alunos regulares do curso de Artes Cênicas da Universidade; a uma versão que mistura *Mãe Coragem*, de Brecht, e *O Purgatório*, de Dante, chamada *Madre Coraje y sus hijos en el purgatorio*, uma co-produção dos grupos Karlik Dança Teatro da Espanha e Teatro del Silencio do Chile apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil – Brasília – falado em várias línguas, o espetáculo, um *show* de *rock* e arte física apresentado em espaço alternativo, faz uma associação direta do capitalismo com a corrupção e remete todos os momentos do espetáculo à tragédia da guerra; em vídeos, ao repertório atual da Companhia do Latão, de São Paulo, que não estava encenando Brecht no ano de 2005, mas toda sua obra é elaborada em cima do teatro épico; em vídeo também, a um trabalho do Grupo Oficininha do Galpão Cine Horto, *Aquele que diz sim e aquele que diz não*²⁶. Em abril de 2006, realizou-se em Belo Horizonte o ECUM – Encontro Mundial de Artes Cênicas todo voltado para discutir o *Teatro em tempo de guerra*, um congresso mundial em que se explanava sobre o fazer teatral voltado para essa temática, que é uma temática política.

²⁵ Peça escrita por Brecht em 1929/1930.

²⁶ Peça escrita por Brecht em 1929/1930.

Ao longo de todos esses anos, Augusto Boal seguiu desenvolvendo seu trabalho com o Teatro do Oprimido, criando métodos e se voltando para questões sociais. Esses métodos são implantados dentro de instituições, em lugares periféricos, zonas de miséria, de criminalidade, trabalhando questões sociais e também com fins terapêuticos. Ele desenvolveu sistemas que ele chama de *Arco-íris do desejo* e *teatro fórum*, traçou cartilhas sobre como conduzir esse tipo de trabalho e ensina artistas de teatro a ensinar. É um sistema funcional e muito útil ao país atual.

A questão do teatro político no país tornou-se um tanto mais individualista. Não se pretende mais um estudo unificado, se bem que em São Paulo aparecem atualmente movimentos como o *Arte contra a barbárie* e, pelo Brasil, diversos movimentos de teatro de grupo, movimentos pró-culturais. Uma vez iniciados, parece difícil que terminem esses movimentos. É essa força de grupos que procuram lutar por suas estruturas intelectuais e éticas que mantém viva essa chama do teatro político, esse esquema de fazer o teatro ao qual Bertolt Brecht procurou dedicar toda sua vida. Entretanto, parece ainda confuso, difícil, tirar conclusões fechadas ou adivinhar o que resultará dessas práticas atuais.

Diversos grupos têm se dedicado a estudar novamente Brecht, a traçar novas cartilhas em busca de outros territórios inexplorados, em busca de outras possíveis soluções para o constante problema da vida em sociedade. A Cia. do Latão é um grupo que se dedica exclusivamente a trabalhar em busca de desvendar o sistema brechtiano, servindo-se de todos os recursos possíveis, a música, o distanciamento, os conflitos sociais, as experiências da vida nas cidades, as referências a situações distantes para entender o que está próximo, a narrativa, a terceira pessoa.

Já Paulo José defende que o que mais se pode tirar de Brecht para o Brasil de hoje é sua poesia. O que acontece com a poesia de Brecht é que ela não é uma poesia iludida em um sentido de tecer reflexões sobre um imaginário sentimental do poeta. Ela é, muitas vezes, seca, crua e dura. Traz a marca da realidade do autor, da realidade política, teórica, da marca literária e musical. É uma posição pacifista e antimilitarista. Antes de escrever *Um homem é um homem*, elaborou, sob a influência das histórias de Rudyard Kipling, séries de poemas sobre e dedicados a soldados.

Suas palavras eram amargas,
Seus caminhos eram tortos.
Sete anos na sua carga,
Sete longos anos mortos (BRECHT in A poesia de Brecht e a história, 1996: 19).

Na entrevista feita com Paulo José, ele afirma que a má leitura que se faz de Brecht é a de o teatro dele ser panfletário, e o fato de estarmos vivendo um período posterior a tantas ilusões e falácias faz o teatro brechtiano apresentar uma dramaturgia de qualidade, uma dramaturgia que faz o artista ter vontade de fazer teatro e estimula o fazer teatral.

O teatro *épico*, esclareçamos, não é nem um teatro de tese nem um teatro edificante. Esse tipo de acusação, às vezes articulada, dá mostras de completo desconhecimento do pensamento e da prática de Brecht. Embora sugira que é preciso agir, não diz nunca como. Não propõe modelo a ser imitado. Não enuncia doutrina moral. Visa apenas permitir ao espectador tomar consciência de sua própria condição histórica e dela tirar as conseqüências que considera justas quanto a seu comportamento no seio de uma situação específica sua, e somente sua (ROUBINE, 2003: 154)

Toda sua obra está marcada pela questão dialética e essa marca vai estar impressa, de uma forma ou outra, em suas montagens. Puristas podem defender que não há forma de se montar Brecht e, ainda assim, se monta incansavelmente, se estuda, se apresentam propostas em cima da sua obra. Porque ela não está enterrada e convém que não seja. Para que funcione como dado histórico, como fonte de conhecimento, não deveria importar tanto se as questões se mantiveram todas extremamente contemporâneas, se podem mudar o mundo e provavelmente não mudam. O que é forte em Brecht é que ele mantém, através de longos documentos escritos e encenados, a memória viva de um pedaço atroz da história da humanidade. E que, se não for possível estar em apenas um dos lados, de um lado puramente justo e ideal, que ele possa estar mais equilibrado. Brecht, sendo encenado, ajuda a manter um equilíbrio entre o totalmente alienante e o anárquico radical, puramente revoltado. Ademais, os fatores estão sempre interligados, como afirmam Deleuze e Guattari em suas reflexões contemporâneas.

Independentemente das questões ideológicas a respeito de motivações brechtianas, o que Brecht faz, de alguma forma, pode ser lido como uma “máquina de guerra”, no conceito deleuziano, porque revela facetas do sistema, e se coloca em oposição ao sistema. Trata-se de uma obra coesa e única no total. A peça *Um homem é um homem*, até mesmo na versão do Grupo Galpão, tem essa pulsão da “máquina de guerra”, em que tudo é devir. Na “máquina de guerra” o poder do Estado é zero:

Faz valer um *furor* contra a medida, uma celeridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência contra a soberania, uma máquina contra o aparelho. Testemunha de uma outra justiça, às vezes de uma crueldade incompreensível, mas por vezes também de uma piedade desconhecida (visto que desata os liames...⁴). Dá provas, sobretudo, de outras relações com as mulheres, com os animais, pois vive cada coisa em relações de *devir*, em vez de operar repartições binárias entre “estados”: todo um devir-animal do guerreiro, todo um devir-mulher, que ultrapassa tanto as dualidades de termos como as correspondências de relações. Sob todos os aspectos, a máquina de guerra é de uma outra espécie, de uma outra natureza, de uma outra origem que o aparelho de Estado (DEZEUZE, GUATTARI, 1997: 13).

Poderíamos dizer que a posição de Galy Gay é contrária, ele vira uma “máquina de combate humano”. Galy Gay se transforma de alienado a total servidor do Estado. Brecht pega o espectador pela crueldade de seu tema. Já para a crítica Bárbara Heliadora, a peça não chega a essa altura:

O resultado inevitavelmente é um tanto confuso. A inclusão de referências atuais na adaptação livre de Paulo José não chega a se integrar no todo, talvez por seu conteúdo crítico óbvio, pegando leve, ao nível da anedota, sem trazer nada de novo para os odientos acontecimentos das guerras “libertadoras” ora em curso. Com ou sem os acréscimos contemporâneos, o texto não chega a tornar dramática ou teatralmente satisfatória a precária história da transformação do maleável Galy Gay no sanguinário Jeraiah Jip (HELIODORA, 2006: 6).

Heliadora defende, em sua crítica, que a trama de Galy Gay é datada, ou seja, não se enquadra ou apresenta possibilidade de traçar um perfil da atualidade. Ligada à questão de ser datado um texto, Paulo José declara na entrevista que:

O fato teatral só acontece no aqui e agora, na relação dos atores e público naquele dia e momento, só ali que acontece. É efêmero. [...] A cidade de “Dagbá” que é um anagrama de Bagdá, todo mundo entende que é Bagdá, como “Dagbá”. Alguém me disse, me escreveu dizendo que é uma peça datada. Ela é uma peça datada. Todo teatro é datado. Datado de hoje. No *Homem por homem* é tão datado que o Galy Gay diz que é uma oração fúnebre feita por Jeraiah Jip no dia 6 de maio de 2006... Dá o dia do espetáculo. É datada mesmo, é pra ser datada. E é sobre um processo de transformação. Ela não pode ser vista como uma peça de museu²⁷

O que Paulo José vai considerar importante no Brecht é principalmente o dramaturgo e o poeta, e ele atribui isso a uma possível isenção do Brecht político na contemporaneidade. Então, sobram as questões humanas que são políticas. “Não são pequenos temas fechados, mas é uma história que se conta, a humanidade passa pela história, a humanidade passa por cada uma dessas peças. Muito tema da bondade, da maldade, do bem e do mal”²⁸.

O ator Eduardo Moreira²⁹, do Grupo Galpão, fala sobre estarmos vivendo um período de desilusão, e afirma que a opção por falar de guerra no teatro brasileiro, hoje, se dá pelo fato de o Brasil estar em guerra. Paulo José também narra um tanto de sua experiência de morar próximo à favela da Rocinha, afirmando que é uma ilusão a de que o brasileiro é cordial. Não há cordialidade para quem está se arriscando diariamente a levar um tiro de bala perdida. Na peça *Madre Coraje y sus hijos en el purgatório* ouvia-se: “– Aucun espoir”. Não há nenhuma esperança, o desespero é absoluto. Quem estava nas ruas de São Paulo durante a rebelião dos presos organizada pelo PCC estava em desespero. Essa realidade de desilusão política e social do Brasil atinge uma confluência com a obra e temática brechtiana e encontra um lugar para essa retomada do teatro épico.

A recepção pode mostrar novas possibilidades e, ao se rerepresentar um Brecht, podem-se descobrir novas relações e funções para a obra. Não se encontra, provavelmente, a solução que Brecht procurava, mas encontram-se novas soluções, novas ligações e diálogos.

O Brasil vive uma crise de 500 anos, muito em função da alienação do povo. O Galpão, assim como outros tantos artistas, estão nesse momento trabalhando Brecht, o

²⁷ Apêndice III. Paulo José na entrevista exclusiva gravada em 7 de maio de 2006.

²⁸ Idem.

²⁹ Apêndice II.

que mostra que Brecht está vivo e, portanto, qualquer conclusão encerrada sobre ser ou não atual, ser ou não funcional, torna-se apenas mera especulação. Interessa a possibilidade de tornar o espectador consciente de si e de seu contexto. E essa possibilidade existe porque o teatro pode causar uma memória. Ao final da apresentação de *A exceção e a regra* feita pelos alunos da UFMG, andando e seguindo um grupo de jovens adolescentes que estavam presentes na platéia, percebi que eles tentavam entender o que tinha acontecido com o personagem do comerciante, de seu julgamento. Eles discutiam seriamente. De repente, um deles perguntou ao outro se ele se lembrava das músicas da peça. O outro respondeu que não. E logo esse primeiro começou a cantar para ele alguma das músicas do espetáculo. Quer dizer, existe uma forma de Brecht funcionar, e essa forma não está escrita; ela acontece na prática. É algo que se dá somente entre espetáculo e espectador. E aí também já não é mais somente o Brecht: é a intenção política, é o Boal, é o Galpão, é o próprio teatro ainda existir que cumprem essa função.



Fernanda Vianna, Simone Ordones (no centro como Leokadja Begbick) e Inês Peixoto³⁰

CAPÍTULO III: A COMÉDIA COMO ISCA DE ESPECTADORES NO TEATRO E NA TEATRALIDADE DO GRUPO GALPÃO

“...Só não façam lavagem ao juízo!
Do homem a arte é: foder e pensar.
(Mas o luxo do homem é: o riso)”

Bertolt Brecht – *Soneto n. 15 – Do uso das palavras obscenas.*

A idéia de comédia como isca de espectadores remete a um pensamento sobre a importância da relação entre a cena e a platéia, das linhas imaginárias que unem um ao outro e fazem da arte teatral cômica um acontecimento real. Uma das formas que o teatro tem de se manter interessante é fazendo o público se divertir. Esse é também o argumento utilizado por Brecht. Neste caso, a visão do espectador remete ao sentido da obra, como propõe a teoria do efeito estético, um em função do outro. Intimidade e cumplicidade entre o que ocorre no palco e sua platéia podem garantir a qualidade de um espetáculo teatral.

Dario Fo é um dos que elaboram um tratado amplo e profundo, passeando por historicidade e engajamento pela arte da comédia. Afirma que é a situação que prende o

³⁰ Fotografia disponível no site:

<http://www.grupogalpao.com.br/novosite/port/espeticulos/foto.php?espeticulo=homem&pag=2#img>

Acesso em 4 de novembro de 2007.

espectador. A comicidade seria a reveladora da situação e a situação “a estrutura básica que permite fazer evoluir a trama narrativa, envolvendo o público por meio de tensão resultante e que o torna participante das reviravoltas do espetáculo” (FO, 1999: 147). Para Dario Fo, em seu *Manual mínimo do ator*, essa “isca” de espectadores seria próxima ao “mecanismo existente na narrativa pelo qual o espectador é capturado e grudado à poltrona”.

Antes de entrar propriamente no enfoque principal do tema a ser abordado, quero tecer algumas considerações sobre a questão do cômico e da comédia. Primeiramente lembrar que estes termos podem sugerir diversas interpretações que estão correlacionadas: o humor, o cômico, a comicidade, a comédia, o engraçado, o riso, a ironia, a alegria. Depois, pensar se é conveniente uma afirmação sobre a ausência de estudos nesta área.

Amplo é esse campo, e certamente não o esgotaremos, por não ser o foco da pesquisa, mas salientaremos que alguns pesquisadores contemporâneos se dedicam a explorar esse território. É o caso de Ivo Bender, em Porto Alegre³¹; Beatriz Palhano, em Florianópolis, estudando a questão psicanalítica no chiste, no cômico e no humor³²; e de André Carrico, em Campinas, pesquisando a comédia popular na obra de Luis Alberto de Abreu. Porém não seria honesto pensar que não há estudos sobre o assunto, cabendo dizer apenas que a maioria dos tratados teóricos mais conhecidos sobre essa área da comicidade, do humor, servem-se basicamente das mesmas fontes, parecem semelhantes, não parecendo existir preocupação para um maior aprofundamento sobre esse tema.

Da teoria das multiplicidades de Bergson³³, chega-se a uma proposta metodológica de construção literária elaborada por Deleuze e Guattari e apresentada na série *Mil Platôs*, passando pelas estéticas da recepção e pela teoria do efeito estético

³¹ A obra referente deste autor chama-se *Comédia e Riso: uma poética do teatro cômico* na qual ele serve-se das teorias de Freud, Bergson e Aristóteles. A editora é EDIPUCRS, 1996. Esse título foi encontrado em pesquisa no site do Google Acadêmico (www.scholar.google.com).

³² No site do Google Acadêmico, foram encontrados mais de 3.900 títulos de pesquisas e artigos sobre o cômico; no site www.worldcatlibraries.org, sobre os temas *comedy* e *criticism*, resultou em 2.973 títulos.

³³ Deleuze e Guattari abordam aprofundadamente a filosofia bergsoniana em relação às multiplicidades, perceber cada questão da vida como várias e divisíveis. Parte de uma proposta de não se pensar mais em termos de “Uno” e “Múltiplos” (1999: 33).

proposta por Iser para a construção de um trabalho centrado em uma questão não fixa, não estática. A essa altura, o objeto compreende a relação entre a obra e o público.

A idéia é perceber a vida, a obra e as relações no plural, e cada detalhe em suas múltiplas possibilidades, e não ler esta idéia como uma oposição a uma visão dualista, pois que a oposição em si apresentaria uma dialética, a do pensamento dual *versus* o pensamento múltiplo. Ou seja, no múltiplo está o dual. E assim deve ser observado o teatro e, dentro dele, a comédia. Ela não como uma oposição ou um composto de oposições, apenas ela em si.

Destarte, o enfoque é a comédia e suas aplicações dentro de um caso concreto, visando a um estudo sistemático de uma obra que tenha um *status* científico de pesquisa em arte. Para Bachelard, “pode-se afirmar que o conceito científico corresponde a um fenômeno particular”, e “é o *agrupamento* das aproximações sucessivas bem ordenadas. A conceitualização científica precisa de uma série de conceitos em via de aperfeiçoamento” (BACHELARD, 1996: 76).

Aqui as referências teóricas para compreensão e desenvolvimento do estudo da linguagem cômica serão as dos livros de Bakhtin – *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*; Iser – *O Ato da Leitura Teoria do Efeito Estético*, para compreender como acontece a recepção; Bergson – *O Riso*; e as fontes da pesquisa.

Pensar a pesquisa como um agrupamento se assemelha ao conceito de agenciamento em Deleuze e Guattari que permite ir além de combinar elementos, permite fazer com uma junção de elementos, surgir o novo (TADEU, 2004:36). Este trabalho agrupa elementos e fenômenos que apreciam a prática do riso por meio da teoria e impressões a partir de um trabalho prático em acontecimento.

O primeiro exercício metodológico é trabalhar a partir da observação do espetáculo e do riso dos espectadores durante uma apresentação da peça. Com o cuidado de anotar cada momento em que o público ria ou reagia de alguma forma engraçada ao espetáculo, a idéia consiste em destrinchar essas risadas, entendendo a cena, tentando entender o humor.

Contrariamente à teoria do efeito estético de Iser em *O Ato da Leitura – uma teoria do efeito estético*, no qual defende que não seja possível ou correto avaliar uma relação a partir do receptor, em crítica à teoria da recepção, aqui será levada em conta a reação do público, desafiando, inclusive, um pensamento de oposição ao que não

considera o riso como parâmetro para observação da obra teatral. O riso é tido neste momento como referência, partindo do pressuposto de que cada ator do grupo possui sua cota de dedicação e anos de experiência na arte de fazer rir, ou seja, de que eles sabem fazer rir, têm domínio das técnicas e métodos para usar ante a reação da platéia. Inclusive, é esse domínio que leva alguns críticos e estudantes de teatro a terem uma posição em desacordo com a atuação do Grupo Galpão com esse espetáculo, argumentando que eles recorrem a técnicas de riso fácil para agradar a platéia.

Acredito que a questão do “riso fácil” esteja ligada mais à imitação de um sistema televisivo, à recorrência em temas superficiais e banais, o que não creio ser o caso dos artistas desse Grupo, que realiza um trabalho voltado para a crítica e não para o escárnio, próprio à televisão convencional.

Sobre o *clown*, Fo afirma:

É preciso convencer-se de que alguém só se torna um *clown* em consequência de um grande trabalho, constante, disciplinado e exaustivo, além da prática alcançada somente depois de muitos anos. Um *clown* não se improvisa.

Atualmente, o *clown* tornou-se um animador de festas de crianças: é sinônimo da puerilidade simplória, da candura digna de um convite de aniversário, do sentimentalismo babão. O *clown* perdeu sua antiga capacidade de provocação, o seu empenho moral e político (FO, 1999: 304).

Penso que o Grupo Galpão se propõe a chegar a esse nível de excelência exigido por Fo para o trabalho do *clown*. O mesmo cabe afirmar sobre a arte do ator cômico, do ator sério, do ator enfim. Essa medida do trabalho, da dedicação e empenho é que está em jogo. Portanto, não estamos diante da oposição “bom” ou “ruim” na classificação do trabalho dos atores do Grupo Galpão em *Um homem é um homem*, e aparece a questão sobre o como eles chegaram à construção do riso.

Alguns estudos de conceitos para pesquisa acerca da comicidade no teatro

“todas as obras dessa espécie se me afiguram ser a destruição da inteligência (*dianoia*) dos ouvintes, de quantos não tiverem como antídoto (*farmacon*) o conhecimento da sua verdadeira natureza” (595b).
Platão – *A República*, livro X – sobre a natureza da mimese.

“Embora tendo vergonha de fazer rir, sentes um vivo prazer na representação de uma comédia ou, na vida particular, numa conversa burlesca, detestas essas coisas por serem vulgares, comportando-te do mesmo modo que nas emoções patéticas. É que essa vontade de fazer rir que reprimias pela razão, receando ganhar a reputação de desabusado, tu irás libertá-la, e, se lhe deres força, sucede-te muitas vezes que, entre os teus familiares, te abandones ao ponto de te tornares autor cômico”
 Platão – *A República*, livro X.

A teoria da comédia parece surgir em Aristóteles, quando ele classifica a comédia como o gênero dramático oposto à tragédia. A comédia seria o que apresentaria a história dos homens ordinários. “Assim, na origem, a comédia veio da Sicília. Em Atenas, foi Crates, o primeiro que, renunciando às invectivas em forma iâmbica, começou a compor fábulas sobre assuntos gerais” (ARISTÓTELES, 2004: 34). Ele se refere à origem da comédia na poesia, no texto. Para Aristóteles, a comédia é o que vai falar da “imitação dos maus costumes, não contudo de toda sorte de vícios, mas só daquela parte do ignominioso que é o ridículo. O ridículo reside num defeito e numa tara que não apresentam caráter doloroso ou corruptor” (ARISTÓTELES, 2004: 33).

Resumidamente diríamos que, para Aristóteles, a comédia é imitação dos maus costumes e, para Platão, arte é imitação, e imitação já é, em si, uma obra de menor valor, além de a comédia ser algo vergonhoso. Portanto, se entendem os motivos pelos quais ela foi, teoricamente, deixada de lado, carregando sempre essa marca de oposição entre popular e erudito.

Da origem da comédia no teatro, têm-se notícias dela, juntamente de diversas outras manifestações teatrais, nas festas dionisíacas, a partir das festas saturnais que geram o carnaval e têm forte apelo sexual. Essa questão de associar arte popular com o sexual, o carnavalesco, e a arte erudita com músicas e obras ligadas a certa espiritualidade e elevação também parece remeter ao tratado de Platão para sua civilização ideal.

No *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis, a comédia apresenta três características tradicionais: personagens de condições modestas, o final feliz e o objetivo de provocar o riso.³⁴ Para ele, o cômico é o que “responde ao instinto do jogo,

³⁴ Patrice Pavis dedica alguns tópicos de seu *Dicionário de Teatro* ao estudo da comédia e à leitura das várias teorias a ela relacionadas. Dando-lhes diversos títulos e subtítulos além de separá-las por seus critérios. A palavra comédia também seria usada para outras formas teatrais e dramáticas, não necessariamente engraçadas.

ao gosto do homem pela brincadeira e pelo riso, à sua capacidade de perceber aspectos insólitos e ridículos da realidade física e social” (PAVIS, 2001: 58).

Mikhail Bakhtin apresenta um grande tratado teórico acerca do cômico e da cultura popular, observando a obra de François Rabelais. Esta obra estudada é textual. Para essa análise, ele vai servir-se das práticas populares e, muitas vezes, carnavalescas, para encontrar as raízes dos costumes cômicos. Bakhtin, no entanto, faz mais que isso: Ele documenta a origem e função do humor na cultura ocidental apresentando, desde então, suas formas e possibilidades a partir de uma maneira tradicional de pensar o mundo, da maneira dual.

Segundo Bakhtin:

A dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva. No folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (“riso ritual”); paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, seus sócios paródicos. [...] Nas etapas primitivas, dentro de um regime social que não conhecia ainda nem classes nem Estado, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrado e igualmente, poderíamos dizer, “oficiais”. [...] Mas enquanto se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas [...] adquiram um caráter não oficial (BAKHTIN, 1999:05).

Ou seja, assim como as formas cômicas se tornam não oficiais, a comédia foi estudada igualmente de forma não oficial, apresentando poucas fontes, sendo tratada como arte menor e de menos interesse. A luta de artistas e teóricos que trabalham com esse universo do popular, do cômico e do riso no geral, é entender e fazer entender que este gênero é tão importante quanto o gênero trágico para a civilização, para a sociedade e para a construção de identidades culturais e que merece igual reflexão e compreensão. Este trabalho busca estabelecer um diálogo e traçar um panorama sobre o que há acerca de comicidade e como esse material serve para um estudo delimitado e predefinido.

Contrariamente a Aristóteles, segundo Propp (1992: 18), Belínski mostra a importância que a comédia tem na vida social. Essas comprovações dão à pesquisa sobre a comicidade a devida importância, favorecendo os estudos acerca dessa área. A comédia, então, pode ser entendida como artifício de valor, argumentativo. Brecht, por

exemplo, entra para a história do teatro moderno com a defesa do humor e a diversão em todas suas obras. Propp trabalha a comédia por um conceito dual: o de aspecto superior e o inferior. Assim, os valores da comédia estariam classificados a partir da sutileza ou da vulgaridade. O que se pode ter na prática é uma ausência de definição muito precisa, além da falta de leis e regras para esse tipo de classificação. Onde se tenta separar esses conceitos eles acabam por se juntar ou se misturar. Não é possível afirmar que uma obra de arte é puramente vulgar ou puramente sutil e de “humor elevado”, essas seriam expressões generalizantes. O que acontece é, portanto, uma predominância de linguagem, a partir do local de enunciação do artista, a partir de seus referenciais.

No teatro representado, um grupo de atores profissionais tende a passar pelas situações cômicas de uma forma que pareça natural. Não me refiro ao caso de situações de humor em que o ator acaba por rir da própria graça e então se desfaz um efeito de que ele não estaria consciente do quão ridículo seria. Esse recurso do rir de si é um recurso frequentemente recorrido por artistas nesse humor contemporâneo que vem sendo chamado de “besteirol”, ou seja, um humor de certa forma ordinário que trata de situações do dia-a-dia de maneira superficial e normalmente carregado de estereótipos e preconceitos, e, de certa forma, também está implícito no fazer artístico. Para essa consciência do ridículo, em alguns casos, o próprio personagem cai em si. Assim se procede na vida, na natureza da vida. Mais que apenas quando se pensa em formas deformadas, em corpos estranhos e no engraçado do estranho, muitas vezes pode-se rir de si pelo ridículo comportamento do homem, de si mesmo. “... o riso é a punição que nos dá a natureza por um defeito qualquer oculto ao homem, defeito que se nos revela repentinamente” (PROPP, 1992: 44). A idéia em transpor isto para a arte é compreender como se dá essa construção no fazer artístico e como a pesquisa no fazer artístico se relaciona com o cômico.

Normalmente, ao se acompanhar as apresentações de um grupo de teatro, percebe-se como, naturalmente, vão sendo descobertas situações risíveis. Existe um elemento que pode ser chamado no teatro de inteligência cênica: o ator que possui a capacidade de extrair o riso naturalmente, de fazer passar por natural o esdrúxulo. Esse seria, possivelmente, dotado da capacidade de ter uma sintonia entre raciocínio e ação no palco. O ator cômico de teatro, nesse caso, exerce o mesmo papel do autor de uma

obra literária cômica e popular, a partir de um trabalho técnico e desenvolvido, e pode, espontaneamente, encontrar, em cena, situações hilárias.

O ator compõe sua comédia, faz parecer improvisada uma cena que foi ensaiada diversas vezes. E, em alguns casos, isso pode ser chamado de genialidade, dom ou talento. Entretanto, em vários outros, na grande maioria talvez, existe técnica, treino e experiência por trás do que se assiste em cena. É preciso entender que a vida, a partir do popular, carrega essa comicidade. Ela é elemento cultural, e é isso que tratados e poéticas teóricos vão trazer.

Na história da arte, sempre se buscou perceber a comicidade hierarquicamente, perceber o que estava na frente, no comando. Contemporaneamente, não se enxerga mais essa hierarquia e sim esse ponto de vista que procura estar apto a perceber o plural. O objeto cômico é esse plural. Deve-se percebê-lo como tal e entendê-lo como um todo. E a teoria isolada é insuficiente. Para determinar o diferencial de um trabalho artístico, é preciso, de um lado, um observador experiente com bagagem teórica e, do outro lado, o artista com bagagem prática. Desse modo, surge a possibilidade de teorizar um objeto que por vezes se pensava “não-teorizável”. Percebe-se que, muitas vezes, aquele artista prático que diz não seguir um método teórico, segue, mesmo que inconscientemente; e aquele artista que diz ser apenas técnico e ter estudado a partir de treinos técnicos específicos e sistemáticos, pode se revelar, além de técnico, também de um talento indiscutível. Nesse aspecto, a história da arte, teoria e prática, seguem sendo intuitivas, não existe um plano de engenharia para perceber um objeto artístico e nem para construí-lo.

Elemento: Cômico

A comicidade pode ser apropriada como instrumento do ator, a partir de ferramentas teóricas, de pressupostos literários, a partir de tradições orais e verbais, cada ator se serve de uma infinita lista de classificações sobre as quais ele pode se debruçar e das quais se apropriar para a construção de seu trabalho prático. Tipos de comicidade como o grotesco, oriundos de festas carnavalescas, populares de diversas formas, ordinário, tosco, baixo, sexual, intelectual, satírico. aparecem definidos nos

estudos de Bakhtin. O riso de caráter satírico, por exemplo, se dirige contra os fenômenos negativos da realidade (BAKHTIN, 1999: 120). Independentemente do caráter que uma obra cômica vá apresentar, seria interessante refletir que, como afirma Pinski:

É preciso restituir ao leitor a faculdade que o sofrimento lhes tirou, a faculdade de rir. Ele deve retornar ao estado normal da natureza humana, a fim de que a verdade lhe seja revelada [...] para Spinoza, o caminho da verdade passa pela liberação dos sentimentos do sofrimento e da alegria. Sua divisa é: nem chorar, nem rir, mas aprender (BAKHTIN, 1999: 121).

Diversos elementos teóricos podem ser encontrados também nas fontes de pesquisa. Quer dizer, o artista, também como fonte de estudo, pode apresentar material para compor a idéia teórica de um trabalho. Mesmo quando essa fonte for uma peça de teatro ou uma obra musical, é importante perceber em que momentos ela é metalingüística, ela se refere a si mesma ou ao seu fazer e, então, ela dá pistas de como aquele objeto ou fonte foi trabalhado, foi pensado.

O riso no teatro pode ser construído e “construível” por meio de ensaios e mais ensaios, repetição e formulação de situações cômicas. Além da repetição de ensaios, para que se torne mais precisa e bem definida uma ação teatral, existe a repetição de ações dentro de um texto ou espetáculo que leva ao riso ou a uma situação cômica. Isto é, estou falando de três coisas diferentes: a primeira é a repetição de ensaios ou de cenas para um aperfeiçoamento técnico; a segunda, a repetição que leva à criação; e a terceira, as novas descobertas de possibilidades de causar o riso. No Brasil, costuma-se usar apenas o termo ensaio. *Répétition* é ensaio em francês. Particularmente, admiro essa última denominação, pois parece estar mais ligada diretamente à disciplina do ator ou do conjunto que está trabalhando na linguagem cênica. Esses ensaios levam à construção do riso muito a partir da segurança que o artista ganha em cena após haver repetido inúmeras vezes sua cena, fala ou ação; outra repetição seria a repetição de cenas ou ações, como *leitmotiv* da cena, que de certa forma tornam-na risível. É uma forma de reforçar explicitamente algo que se pretende dizer ou comunicar. Essa repetição não seria o motivo central, necessariamente, porém ela se dá de forma que a situação fique marcada. Como um disco que arranha, como uma pessoa que não tenha

boa memória e repete a mesma história, ela pode ser interessante ou maçante, alegre ou não, não há limite nem regras. Há apenas a idéia de que o recurso de repetir determinada fala, gesto ou ação leva o público ao riso; a terceira forma de entender a repetição seria a partir da semelhança. Não seria algo igual, porém tão parecido que pareceria repetido, duplicado. A forma duplicada na cena leva ao curioso, ao bizarro, ao estranho, ao ridículo. Segundo Propp, isso se dá pelo simples fato de que uma coisa não é idêntica a nenhuma outra. Essa idéia serve mais propriamente quando se pensa em pessoas a partir da individualidade.

Existe a possibilidade de se compreender o risível pelo que é intelectualmente engraçado, porém essa possibilidade pode não provocar a desejada reação da platéia, já que o público ou o receptor pode estar ainda buscando assimilar o que foi dito ou feito. É um riso que acontece a partir de uma situação nova, desconhecida pelo público; um humor de profundidade, um humor que é, em si, espirituoso. Normalmente, quando se vai ao mesmo espetáculo ou se lê o mesmo livro mais de uma vez, o público ou o leitor deixa de rir do que antes lhe parecera engraçado e ri de outras coisas que antes não lhe despertara a atenção, passando a perceber as sutilezas da obra, aquilo apenas implícito, o discreto e, por vezes, o genial, o quase imperceptível, que igualmente constroem o valor cômico da obra.

Heterogeneidade

“...o um e o múltiplo, a coisa é uma ou múltipla, e mesmo ela é uma e múltipla”

DELEUZE.³⁵

Nada é único. Ser único, ser essencial ou simplesmente ser é apenas utopia. Parece que Deleuze estuda Bergson, e vai além. Parece que, para Bergson, também não há o dialético, que não passaria de pensamento abstrato, de movimento falso. Essa idéia é interessante para perceber que o mesmo pode ser dar, e naturalmente se dá, com o teatro cômico. Ele é misturado, ele é um composto de situações engraçadas em diversos

³⁵ Gilles Deleuze – *Théories des multiplicités chez Bergson* –
[<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=107&groupe=Conférences&langue=1>] Visitado em 19 de maio de 2007. Todos os textos cujos títulos estão em outros idiomas foram traduzidos por mim.

planos. Não há, de fato, uma afirmação fechada sobre arte, justamente porque nada é apenas o que é, ou o que se diz que é, ou o que se pensa que é. Pode-se estudar uma peça teatral e sua linguagem cômica, portanto, por diversos caminhos. No Galpão, cada ator parece se servir de uma série de recursos particulares para produzir o riso na platéia. O grupo não segue uma linha uniforme de humor. E para essa avaliação é preciso uma abertura do pesquisador para aceitar que todas as formas podem ser válidas. A verossimilhança da obra, no caso, vem do seu, vem da compreensão do artista em relação a sua criação.

No caso do Grupo Galpão, existe essa busca da virtude em cada gesto, fala ou situação cênica. É preciso que o pesquisador trabalhe sempre com essa visão de abertura para o objeto. Como nos estudos dos processos de produções artísticas, aqui também não se caminha sobre uma linha reta de um lado ao outro, mas em curvas, círculos ou espirais. Penso que não há o que se condenar no riso. O público pode rir do que é risível e o mesmo público condenar e julgar o que não precisa ser julgado.

Para Bergson, o que acontece é um jogo proposto pelo comediante, que, comparado à esgrima, busca o máximo de concentração em suas ações a partir de um domínio de técnicas que pode levá-lo tanto a causar um riso de situações mais comuns como de situações mais sofisticadas e elaboradas.

Deve-se pensar sempre, sem, no entanto, sobrecarregar-se por demais – um pouco como o bom esgrimista deve pensar seus movimentos descontínuos da lição enquanto seu corpo abandona-se à continuidade do assalto. Agora, é a mesma continuidade das formas cômicas que tentaremos restabelecer, aproveitando o fio que vai das tolices do palhaço aos jogos mais sofisticados da comédia (BERGSON, 1929:22).

Essa situação que provoca o riso está ligada ao tempo de improviso. O domínio do artista deve ser tão grande de si e do todo (do espaço cênico, do texto, da atmosfera de seu trabalho e das circunstâncias internas e externas que ligam o espetáculo ao contexto sócio-político daquele público que assiste à obra no momento) que ele, de fato, possa jogar com as palavras. A obra e o público estão interligados na construção do

fazer humorístico e dessa relação pode se construir a heterogeneidade da comédia como qualidade a ela atribuída.

Recursos: parábase e distanciamento

Para pensar o cômico, faz-se necessário entender a parábase e relacioná-la ao distanciamento e, ainda, mais especificamente, o distanciamento brechtiano. Acontece que este mecanismo parece percorrer toda a história da arte cômica. A partir daí, creio ser importante abrir espaço para um olhar específico para esses recursos.

Parábase é uma palavra originária do grego que significa “pôr-se de lado”, o ator sai de seu personagem ou de dentro da representação da história e se dirige diretamente ao público, comentando o drama apresentado. Esse recurso, que aparece nas obras de Aristófanes, possui um efeito cômico, objetiva e desperta o riso do público. Vai orientar e mostrar o que é risível – do que o público ri – o que é ideal, o que é idealizado para a construção do riso.

O que parece ter sido herdado dos gregos para a comédia de todos os tempos é essa forma de quebrar a ilusão que a comédia constantemente apresenta. Essa quebra da ilusão da cena pode conduzir o espectador à compreensão específica do espetáculo. Podem ser vistos artifícios semelhantes em diversas construções cômicas. Este artifício, a parábase, pode gerar a contextualização da cena. Essa forma de interação e entrosamento é do domínio da comédia, de maneira geral.

A diferença existente entre a quebra de ilusão na parábase e os recursos para o teatro contemporâneo é que, no caso da parábase, o espectador grego já contava com esse recurso, já esperava que ele acontecesse e, atualmente, o recurso da ruptura da ilusão acontece de forma inesperada. Daí que esse humor pode surgir a qualquer momento. Em alguns casos, até mesmo o artista em cena não sabe de onde ele vai surgir. Mas tanto a parábase quanto as quebras de ilusão que temos atualmente vão lidar com essa extrapolação dos limites entre a ilusão e a não-ilusão (DUARTE, 2000: 46).

As funções da parábase, na visão de Bowie, são duas: promover a identificação do poeta com o herói cômico, numa primeira instância, e depois destes dois com o coro,

celebrando assim a convergência dos pontos de vista; passar em revista os principais temas tratados na peça até então, preparando a audiência para sua resolução na seqüência (DUARTE, 2000: 55).

Os estudos sobre a parábase são um tanto complexos, servindo-se de técnicas de intertextualidade, toda a relação com a métrica do texto e multiplicidade de vozes. Essa natureza metalingüística, porém, se assemelha um tanto ao que Brecht desenvolveu no seu *Verfremdungseffekt*, ou o “efeito de distanciamento”. Acontece que, no teatro brechtiano, esse distanciamento não está buscando necessariamente resultado cômico, senão totalmente político. O propósito na obra de Brecht é social, ele também defende que, para a compreensão e a relação do espetáculo com o espectador, é necessário perpassar toda a comicidade. Brecht faz uma elaboração aprofundada de um teatro sério no sentido de teatro engajado, política e socialmente, mas de forma divertida (BRECHT, 1978: 101).

A função política também está presente na parábase. Aliás, tanto em Brecht quanto em Aristófanos, entre outros, parece que existe o objetivo final de chegar a um julgamento, e parece que esse recurso é o que dá esse encaminhamento para a resolução do problema apresentado.

É na parábase e no distanciamento que o comediógrafo, sendo o autor do texto, pode dar suas lições e apresentar seus próprios veredictos (DUARTE, 2000: 82).

Em Brecht, o efeito de distanciamento, assim como na parábase, também busca lidar com certa multiplicidade de vozes. Primeiramente, porque esse efeito não se dá somente quando um personagem específico sai de seu personagem e se dirige à platéia na terceira pessoa; ele pode ocorrer a partir das vozes de um coro, pode vir de vários personagens, surge de canções, de árias de óperas e surge muitas vezes do humor inesperado de determinadas situações.

Segundo Gerd Bornheim:

Não são a continuidade e a unidade que informam o desenvolvimento da ação dramática; os atores interrompem constantemente a ação com o recurso de canções e também com explicações intercaladas sobre o sentido do que está acontecendo em cena. Combate-se, assim, em todos os níveis, o teatro de ilusão (BORNHEIM, 1992: 100).

Porém Brecht busca um conceito do distanciamento e seu efeito, que acontece de uma forma sutil na dramaturgia chinesa. A questão é que, no teatro ocidental, a apresentação parece ter a frieza de sentimentos que parece útil ao conceito que Brecht tenta formular: o de que o espectador, estando livre de sentimentos, está apto a julgar o que acontece. Do outro lado, o artista em cena também não se envolve emocionalmente com seu personagem. No distanciamento ocidental, existe esse jogo entre ilusão e quebra de ilusão. Em Brecht, existe sempre uma busca pela não-ilusão (BRECHT, 1978: 58).

A arte do espectador bem humorado

A “estética da recepção” de Hans Robert Jauss diz que o receptor faz parte da obra; quer dizer, a obra de arte depende do receptor, ela não é, em si, uma arte isolada. A teoria do efeito estético vai lidar com as relações do espectador para a criação do artista. No teatro, falando de maneira geral, a arte acontece da relação autor-ator-espectador, de alguma forma esses personagens estão interligados e são dependentes uns dos outros.

Para entender o papel do espectador na construção do riso, será aproveitada a teoria de Wolfgang Iser, que defende a tese do efeito estético em oposição à teoria da estética da recepção. Essa teoria é importante por tratar da questão do efeito e da relação que o artista tem com o efeito. No caso, ela se fundamenta na obra, não no espectador. O que causa o riso ou outra reação que o artista espera do público é a relação que essa obra tem com o espectador. No caso de uma comédia, o riso é a primeira reação e é a comprovação da afetação do público pelo trabalho teatral. “O riso é uma arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio” (PROPP, 1992: 46). O riso é reação sinestésica e emotiva.

É claro que a experiência prática procura demonstrar diversas formas de se constituir exceção a essa relação. Por exemplo, alguns teatrólogos buscaram trabalhar o teatro sem público, como foi o caso do teatrólogo polonês Jerzy Grotowski; e vários outros artistas exercitam fazer o teatro sem texto, um teatro baseado em trabalhos

corporais, sendo que estes, ainda assim, constituiriam uma partitura teórica que poderia ser chamada de algo como uma dramaturgia física; ainda existe o fato de que diversos textos dramáticos, que foram escritos para o teatro, não apresentam a possibilidade de irem ao palco de forma íntegra, ou digna, dizendo aquilo que o texto ou que o autor buscava dizer, como é o caso do texto *Jato de sangue* (1925), de Antonin Artaud, no qual personagens são completamente destruídos e decepidos. Mas, ressalvadas as exceções das exceções, o teatro normalmente lida com essa ligação entre ator, autor e público.

Para Bornheim, o espectador é a razão de toda obra teatral (BORNHEIM, 1992: 253). No caso do público de um trabalho humorístico, essa relação se dá de forma ainda mais estreita, pois visa e requer, quase sempre, a resposta direta do público, que é o riso como reação.

Grosso modo, na comédia, quanto mais o público ri, tanto mais o objetivo dessa comédia foi atingido. Quer dizer, se for comédia de fato e tiver o objetivo aristotélico de provocar o riso.

Na teoria do efeito estético, o texto é processo que abrange tanto o universo do autor quanto a percepção do leitor, cuja práxis da interpretação é que vai dar sentido ao texto (ISER, 1996: 13). Então, se ela fosse aplicada ao teatro, o espectador estaria também inserido no processo de construção do espetáculo e o público que ri consiste no sentido da obra como um todo.

Para Bergson, o riso é uma “espécie de gesto social” que, como sintoma, apresenta uma inquietação da platéia. O espectador vai ao teatro por algum fato que o inquieta (BERGSON, 1929: 20). Em Bergson, essa platéia não estaria contida na obra, o fato de ela estar lá é consequência. Para mim, o espectador está e não está contido. É possível que a obra cômica apresente melhores resultados, que afete mais a platéia, quando o comediógrafo ou o ator cômico considere o público, conheça esse espectador e saiba com quem está dialogando. O que acontece é que, muitas vezes, a aparente indiferença do artista para com o público leva à provocação do riso. Em alguns casos, o artista não possui afinidade com o público de forma a buscar o carisma e a empatia e, para tanto, ele opta por falar do próprio público de forma narrada; este caso também funciona. Brecht, igualmente, trabalha com a forma narrada em seu teatro épico, só que

ele mistura elementos dentro do mesmo texto e dentro do mesmo espetáculo, pois, mesmo sendo comédia, seus textos possuem outros propósitos além do histriônico.

O que acontece com o espectador, segundo a teoria do efeito estético, é que há uma expectativa de sentido da obra (ISER, 1996: 12). O texto vai funcionar como acontecimento, desde que ele tenha sentido para seu receptor. Na prática, o público possui horizonte de expectativas bem mais amplo, dificilmente alguém vai ao teatro ou lê um texto em busca apenas da compreensão. Quando se trata do caso de texto acadêmico ou jornalístico, quando o que se busca é só a informação, talvez, aí sim, o receptor espere apenas pelo sentido, mas no teatro, normalmente, não é possível sequer imaginar o que cada espectador fora buscar. Pode-se tentar entender a expectativa do público como massa coletiva, como sugere Bergson, mas os propósitos individuais que compõem esse coletivo são infinitos. Então, para tanto, se volta à questão primária sobre a expectativa do sentido que o público carrega. Ninguém sai, ou pelo menos desconheço alguém que tenha saído, do teatro vibrando de euforia por não ter entendido nada do que aconteceu. Existem casos, como o do diretor Gerald Thomas, em que, após suas apresentações, pode-se escutar pela platéia e na saída do teatro várias pessoas que, pelo tom de voz, aparentam ou demonstram seu desapontamento, dizendo que não entenderam. É curioso que, num espetáculo de Gerald Thomas, normalmente o público aplaude de pé, mesmo que nada haja entendido, talvez porque os efeitos que ele coloca dentro de seu trabalho conseguem gerar o riso e a empatia. Ele costuma apresentar um contraste de falas incompreensíveis e referências a textos herméticos, com atores conhecidos e adorados, e questões políticas que são apresentadas no dia-a-dia. Ele busca essa transição entre o erudito e o popular. Então, de alguma forma, é possível fazer uma obra funcionar, mesmo que ela não pareça ter o menor sentido, o que também constitui um caso de exceção à maioria.

Não seria útil pensar que o fato de o público não rir significa que esse humor não exista, o rir e o não-rir não medem o talento e a qualidade do artista. Como dito antes, muitas vezes o espectador não ri do que é cômico. Acontece que ele não teria a necessária competência para produzir dentro de sua capacidade imaginativa e perceptiva o sentido desse humor. Essa competência não está ligada ao valor do espectador, senão ao conjunto de informações que ele carrega em relação ao conjunto de informações que estão sendo apresentadas. De alguma forma, portanto, ambos se esforçam para

transmitir a mensagem. Em teatro, o esforço vem de vários lados. Além da tensão entre autor, ator e espectador, existe a figura do diretor que propõe essa mediação na leitura, existe toda a equipe técnica por trás. Atualmente, conta-se muito com a figura do produtor e da produção bem realizada para garantir essa interação. Talvez não seja, então, possível medir ou estudar o valor artístico ou a capacidade que determinado artista ou grupo possui de dialogar, de buscar a relação com seu público.

Perceber o processo criativo pelo riso consiste em pesquisar material teórico que é distinto e em encontrar a fórmula ou a possibilidade de reflexão sobre esse processo. Um dado importante é que o pesquisador tenha boa experiência e domínio do campo em que ele vai tratar, para que ele possa formular conceitos também a partir da experiência concreta e da observação. Arte é, entre muitas coisas, observação. A inspiração também vem da observação, do silêncio e da concentração. O pesquisador com foco direcionado para seu objeto de estudo, centrado, pode descobrir fórmulas e tentar aplicar questões que vão surgir espontaneamente. De repente, durante a apresentação de um espetáculo, surge como num *insight*, a idéia de trabalhar a partir da observação do espetáculo e do riso dos espectadores. Cada momento em que o público ri ou reage de alguma forma engraçada ao espetáculo é sinal de reação, apresenta uma marca teórica e podem-se reconhecer os elementos e recursos de que o ator se apropriou para levar este público ao riso e as relações de tensões que existem entre o público e o espetáculo; pode-se tentar entender como se deu essa interação.

Se para Iser os textos respondem a determinada situação da época (ISER, 1996: 23), no caso do teatro, a escolha de determinados textos para serem encenados também devem, mesmo que de forma indireta, responder à situação, à demanda. Logo, o espectador vai ao teatro para o diálogo, porque espectador e espetáculo estão inseridos no mesmo aqui e agora. Essa relação pode ler o riso como um efeito conseqüente do diálogo e, a partir de então, tem-se a possibilidade de destrinchar essas risadas, entendendo a cena como o conteúdo do diálogo. Para tal, se forem anotados os pontos em que o espectador ri, depois se torna possível fazer uma análise do que está sendo dito ou realizado que leva ao riso, para entender como ocorreu a construção desse trabalho, ao se considerar que ele vai estar a serviço desta platéia.

É conveniente para o pesquisador que ele constitua um método sistemático para entender como se dá o processo entre obra e receptor, a relação entre a matéria textual e

cênica que está no palco e o riso. Ele vai poder perceber que, também por meio da repetição, se chega ao estabelecimento de contato e interação. É interessante que o pesquisador desenvolva familiaridade com o objeto, diferente do crítico que assiste a uma apresentação normalmente. Aliás, existe certo perigo em se acompanhar a fortuna crítica. É necessário cuidado para discernir o crítico mediador do crítico público; na fortuna crítica, se encontram ambos os papéis, mas a função do crítico é representar esse papel de mediador entre obra e espectador, embora a obra aconteça a partir da relação real com o receptor. É possível levantar questões surgidas no material crítico e acerca dele, entendendo que o estabelecimento no diálogo entre o eu e o objeto sempre se modificam. A apresentação se modifica. A percepção se modifica.

O acontecimento é um paradigma da realidade à medida que não concretiza uma entidade discreta, mas articula um processo. É a “lente de convergência” de uma multiplicidade de relações que, no entanto, modifica o acontecimento no instante em que ele ganha a sua forma. Pois enquanto forma ele demarca limites, a fim de ultrapassá-los, e articula assim a realidade como processo de realização (ISER, 1996: 127).

A obra teatral se transforma ao longo da temporada, da série de apresentações ou mesmo ao longo dos anos em que ela se mantém em repertório, devido a essa relação viva com o público. É discurso que vai se repetindo e se modificando ao mesmo tempo, e, para perceber a relação entre ambos, é preciso que o pesquisador acompanhe esse processo durante algum tempo, esteja sempre aberto a assimilar as tendências que vão surgindo e tente seguir respondendo às perguntas que aparecem juntamente com essas tendências.

A pesquisa teórica aplicada à arte gera uma série de interrogações complicadas de serem respondidas devido ao fato de que não é uma metodologia referencial que sirva com justeza para responder a essas perguntas, além do que, ao se tentar responder às perguntas, mesmo se baseando em conhecimento empírico, novas perguntas começam a surgir. A pesquisa metodológica em arte vai servir-se de diversos recursos teóricos. Tantos quantos forem possíveis e quantos encontrarem lugar. Para essa pesquisa, foram tomados “emprestados” conhecimentos de um campo epistemológico da área literária, estudos do ponto de vista de filologia e da sociologia, conceitos

nascidos para a filosofia e algum material já definido como do campo teatral. Foi feito o exercício de aplicar esses estudos de diversas áreas próximas à leitura de objetos práticos do teatro.

Ainda assim, para constituir uma pesquisa metodológica, não existem regras. Se algum elemento da semiologia teatral, por exemplo, puder ser útil e parecer se encaixar na definição, poderá ser utilizado como ferramenta para compreensão, denominação. Da mesma forma, ao contrário, em muitos momentos a semiologia pode tornar a pesquisa confusa e enfadonha e, para tanto, de nada servirá; não será utilizada. Não há regra, ao final das contas. Aqui, há a busca pela tentativa de elaborar um texto dentro de moldes limites para que ele se torne compreensível, para que possa dialogar com outros trabalhos e pesquisas que estejam focando o mesmo assunto.

Mann ist Mann

Interessante como no próprio nome Galy Gay existe a letra que se perde. “Não perca tempo soletrando seu nome” afirma a viúva Begbick. O nome de Galy Gay se perde do nome para o sobrenome e, por fim, se transforma em Jeraiah Jip. O nome, que é só um nome, se perde como ele. Assim como se perde a letra l. O sobrenome Jip também pode ser entendido como um diminutivo de Jeraiah. Ao longo do texto, frases são associadas ao título da peça e ao mote: “Um templo é um templo”, “um nome é apenas um nome”. Essa é a maneira de simplificar aquilo que se pretende transformar. A viúva Begbick conta que já teve um nome “honesto”, mas que ao beber umas e outras, alguém escreveu um palavrão em sua porta (PUTA, escreve a atriz em cena) e no dia seguinte o leiteiro não entregou mais o leite, ela então perdeu seu “bom nome”.

O homem deixa de ser indivíduo possuidor de referência única. Então, quando Galy Gay afirma, ao início do texto, que é homem seguro de suas convicções, todo o tempo ele se afirma, e nessa certeza de si, Galy Gay acaba por se perder. O homem está perdido em sua segurança; esse é o sujeito brechtiano, o sujeito frágil, desmontável.

Um homem é um homem

Segundo Paulo José, a farsa de Bush, Blair *et caterva* motivaram a adaptação de *Um homem é um homem*. Aparecem nessa peça os argumentos das guerras preventivas de Bush e falas do próprio Bush são inseridas e são feitas as indispensáveis adaptações. Por exemplo, a venda de um elefante, que existe no texto original e que remete à situação na Índia (onde se passa a história), na versão do Grupo Galpão, em Dagbá, esse elefante é uma “galharufa”, e se refere aos armamentos bélicos, as supostas armas de destruição de massa de Sadam Hussein.

Acontece também, na montagem do Galpão, uma cena de bolero, romântica, entre o Sargento Fairchild, o “cincão saguináreo”, e a Viúva Leokadja Begbick. Esse bolero era cantado pelo ator Arildo Barros em um espetáculo musical do ator, de que o diretor Paulo José gostava muito e resolveu inserir a cena com ele cantando o bolero. Essa cena torna-se ponto alto do humor no espetáculo. A Viúva tira a saia e a transforma em capa de toureiro, ao que o Sargento corresponde transformando-se em touro. O resto do elenco participa da cena cantando. O cenário torna-se móvel, manipulável. O cenário desse espetáculo caracteriza a própria idéia de “desterritorialização”, tanto do indivíduo quanto do espaço.

As *gags*, as trapalhadas, e mesmo o jogo de palavras entre o texto original de Bertolt Brecht e as falas de George Bush mantêm o público não só atento como presente. De alguma forma, passa a ser um público participativo e o riso torna-se retorno para o artista e para o Grupo, que fica, então, livre e confiante para experimentar novamente, e de outras formas, os mesmos artifícios. Há conexão estabelecida entre o Grupo e o espectador. Essa conexão tenciona, é exatamente como a vara de pescar e o peixe que, ao fisgar o anzol, mantêm a linha rígida e concede ao pescador o prazer da pescaria. Em todo caso, também não é todo espectador que se diverte, mas isso é tema para outra pesquisa.

Classificando o humor, em parte, com alguns estilos levantados por Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro*, mas também, características levantadas por associações às quais as cenas remetem, procuramos separar os momentos em que o público ri, de forma a pensar na possibilidade de perceber qual estilo de humor mais se destaca nesse espetáculo:



Rodolfo Vaz, Fernanda Vianna, Simone Ordones, Inês Peixoto, Julio Maciel e Beto Franco.³⁶

1– Risível. São situações em que o público ri da realidade espontaneamente e não da representação dos artistas. O ator, ao perceber do que o público riu (e que ele não esperava), pode repetir determinada ação que levou ao riso para que se torne uma parte cômica, humorística. Considerarei neste tópico, momentos em que o espetáculo arranca o riso da platéia pela sua forma, não exatamente por um trabalho elaborado, portanto, situações *risíveis*, ou seja, ridículas e, portanto, engraçadas:

- O ator Antônio Edson, interpretando Galy Gay, se arruma em cena no início do espetáculo.
- Os soldados conseguem convencer Galy Gay a ir com eles se passar por Jeraiah Jip e, em seguida saem andando em pernas de pau com mãos dadas para Galy Gay, que é bem baixinho e parece criança.
- No vagão/bar que é a cantina da Viúva Begbick, o ator Rodolfo Vaz aparece vestido de filha da viúva. Ele levanta a calcinha acima da saia. Depois, ele faz um rebolado quando todos em cena cantam uma música que fez parte de um comercial de cerveja no Brasil, e esse rebolado gera mais risadas.
- A cena do amante latino, da forma como Sargento Fairchild aparece vestido de amante latino a pedido da Viúva. Em seguida, ele canta um bolero e o que

³⁶ Fotografia disponível no site:

<http://www.grupogalpao.com.br/novosite/port/espetaculos/foto.php?espetaculo=homem&pag=9#img>
Acesso em 21 de novembro de 2007.

havia gerado risos se torna aplauso. Aqui, nota-se essa cumplicidade do público: diante da tentativa eventualmente mal sucedida de aplaudir em cena aberta determinada ação, o público se fortalece para aplaudir de verdade. Parece uma sensação coletiva de querer intervir na peça. Isso é uma atitude comum e espontânea nas peças cômicas atuais. Não responde à qualidade artística da cena, mas à necessidade de se colocar a vontade que o público tem de interagir.

- Novamente, o jeito de falar de Inês Peixoto (na peça, a esposa de Galy Gay), quando vai procurar pelo marido no vagão / bar. Há o estranhamento, que é brechtiano, na fala dela. Ela não pontua as frases, e isso torna hilária a cena. Também esse método parece ser parte do repertório cênico da atriz. Nos discos das trilhas sonoras do Grupo Galpão, se pode perceber essa maneira “diferente” de falar repetidas vezes.
- Quando Galy Gay, depois de morrer (sem morrer de fato) se pergunta: “Será que estou aqui?” – risos; “Onde?”, ele pergunta para os soldados que apontam para ele. Ele anda, o público ri do jeito como o ator anda.

2– Riso que remete ao distanciamento brechtiano:

- Inês Peixoto, interpretando a mulher de Galy Gay, no início do espetáculo. Logo a personagem apresenta o jeito peculiar de falar. Parece que ela está propondo um distanciamento, porque é irreal. Ela intervém durante as falas, exclamando: “Gente!” Estabelecendo essa relação de diálogo direto com a platéia.
- Fala de Jeraiah Jip descontextualizada: “Anotaram a placa?”
- Júlio Maciel (Monge) atende um celular para encerrar a cena. Demonstra a atualização e contradição do contexto. Dessa forma, chama o espectador para uma reflexão sobre a atualidade política internacional e o fato de que grandes atentados e rebeliões têm ocorrido por toda parte a partir da utilização do telefone celular.
- A frase de Uriah Shelley para apresentar a “galharufa” é em si engraçada, e a forma como ele fala, como ele transforma a voz traz o humor: “Carrocinha de leite, que parece um lança mísseis, disfarçada de carrocinha de leite”. Ele

substitui o tom da voz para falar “carrocinha de leite”. Trata-se da técnica teatral e domínio da linguagem, o controle do tom da voz: unido à frase falada e somado ao gesto, definem o que provoca o riso.

3– *Gags*, improvisações textuais que não estão inseridas no texto:

- Fala de Galy Gay: “Eu não vou sem minha mão”.
- O ator Rodolfo Vaz, que é Jeraiah Jip, fazendo menção ao homem na torre, ele insere palavras como “maconha e cocaína”, que, levam ao riso até pelo estranhamento que causam. Em uma fala, ele funde a música introdutória do espetáculo, que é o *Moritat*, pois ele avisa que tem um homem na torre cantando a melodia. E fala de maconha e cocaína, pois o personagem é viciado. Está bêbado, a brincadeira encaixa no personagem. Possui conflitos múltiplos além de que cada personagem apresenta seu próprio conflito.
- Viúva Begbick diz que: “Desde criança eu sonho em ter uma galharufa”.

4– De conotação ou apelo sexual:

- A Viúva Begbick usa o trombone para chamar o Sargento. Ela começa a tocar as notas do *Besame Mucho*. É uma provocação de sedução. Ele está na coxa e é para lá que ela se dirige. O público ri.
- Quando o Sargento Fairchild se dirige a ela, chama-a de “Babilônia em escombros”.

5– Ironia ligada a uma comicidade seca, que Brecht defendia em seu trabalho. É uma forma de humor encontrada em dramaturgia, mas que durante cenas sem falas, gestos e ações dos atores, podem ser observadas igualmente:

- Na cena da manhã seguinte, a bandeira é hasteada e após o galo cantar o soldado atira nele.
- O soldado aponta do dedo em riste para a bandeira. O público ri, porém não tanto, porque é imediatamente em seguida à cena anteriormente comentada.
- Eduardo Moreira (Uriah Shelley) afirma: “Isso sim é uma verdadeira carreira militar!”. A situação dos personagens é trágica, é uma situação limite, mas

eles são orgulhosos de si. Essa contradição compõe o cômico. Trata-se do riso pela questão dialética.

- Ao se falar no Conselho de Segurança da ONU ter acreditado – em relação à farsa de Bush, Blair *et cetera*. Aqui o público ri de uma questão controversa. O Conselho de Segurança não achou armas nucleares, e Bush atacou mesmo assim, dizem alguns, mas a função da peça não é explicar o que está acontecendo. São apenas menções. O argumento de Eduardo Moreira sobre o Galpão ter optado por não entrar muito dentro dessa questão é o de que as informações atuais sobre a guerra mudam todo o tempo, a cada hora se descobre algo novo.
- Na hora em que Eduardo Moreira comenta para o público o que está acontecendo em cena (a farsa da “galharufa”), afirma: “É uma das ocasiões em que o teatro serve para alguma coisa”. Esse comentário carrega o metateatro e o metadiscurso.
- Fairchild diz a frase de George Bush: “Cairemos sobre eles com todo peso da nossa intolerância!” Ele está com megafone no alto da torre. E a fala também aparece projetada no telão em texto. Os soldados estão embaixo ouvindo.
- Após a oração fúnebre de Galy Gay para ele mesmo, que se encerra com a frase: “Após, à noite, foi fuzilado”. Risadas finais.

6– Bufo, como um aumento ou distorção da realidade chegando ao excesso da cena:

- Fernanda Vianna (ajudante do Monge) ao tentar empurrar o tonel onde ficou detido o Jeraiah Jip bêbado. Ele será o refém do Monge do templo que foi roubado. A brincadeira de Fernanda Vianna que leva o público ao riso é um trabalho corporal em que ela consegue empurrar o tonel com a força do pensamento. Trata-se de uma brincadeira, pois *Um homem é um homem* não se utiliza do recurso da ilusão, é lógico que o ator que está dentro do tonel faz o tonel girar.
- Os três soldados tentam enrolar o Sargento Fairchild sobre o paradeiro do quarto soldado, Jeraiah Jip, e, ao responder para o Sargento onde ele está, cada um aponta para uma direção diferente. Essa brincadeira é antiga, um

recurso muito explorado, porém funciona até pela graça, pela revelação da mentira.

- No cerne da tensão da cena, o ator Paulo André (Polly Baker), um dos soldados que persuadiram Galy Gay a se passar por Jeraiah Jip, ameaça: “O Senhor será fuzilado várias vezes!” – e o público ri.

7– Outras formas de reação:

- O público se mantém durante longos momentos em silêncio. A sensação é de que ele tenta entender o que se passa, devido ao excesso de informações.
- Ao final da música *Quanto vale um homem?*, cantada por Júlio Maciel, o público tenta aplaudir a cena. O aplauso começa, mas não prossegue porque a cena continua. Essa é uma canção bem distanciada, ela aponta o conflito da peça, a coreografia é engraçada e tem a brincadeira com o jogo das palavras e da língua inglesa: o coro dos atores, que não estão em cena, pergunta “*How much?*”
- A viúva Begbick conta sua história para o público, fumando e falando da fome e da moral. É uma cena que pode ser desconcertante, porque expõe a posição dela, do julgamento social, da mulher. Essa cena é forte, não apresenta humor direto, só indireto. Acontece um fenômeno que é próximo ao descrito por Brecht: o que parece ser engraçado não é. É como rir e se arrepender depois.
- Em um momento, Galy Gay conta uma piada, que está no texto, inclusive, sobre um cavalo cego. Dessa ninguém ri.

O espetáculo não tem uma proposta de apresentar um humor inovador. Brecht não apresentava essa proposta. Então o que existe é a liberdade para recorrer à linguagem popular. O Galpão explora esse território do popular. Rodolfo Vaz, que apresenta grandes recursos cômicos e uma ligação com a platéia mais desprendida, recorre constantemente a esses apelos populares que tiram o riso e parece manter viva a comicidade da obra. Acontece que esse ator possui domínio de sua linguagem, e não o faz por falta de material técnico. Faz por opção. Existe uma fala que o Fairchild diz para

os soldados: “Seria preferível que tivessem sido metralhados no ventre de suas mães”, não é uma frase engraçada, mas é forte. A peça é recheada dessas frases de impacto.

Em determinada série de apresentações, Eduardo Moreira, como Uriah Shelley, permanece sentado todo o tempo em uma cadeira de rodas. É que o ator sofrera um acidente durante as apresentações no Festival de Teatro de Curitiba, dias antes, rompendo os ligamentos do joelho, e foi necessário reensaiar o espetáculo em cadeiras de rodas para as apresentações que se seguiriam em São Paulo. O problema físico do ator foi melhorando, mas a cadeira permaneceu em cena. Na verdade, a interpretação dele pareceu mais forte, mais impactante, porque o corpo ficava mais imobilizado. Destaca-se a força da fala e do que é falado. O personagem ficou mais explosivo, seu estado emocional apareceu mais.

Outro momento de distanciamento é quando a viúva expõe a própria história com seu nome. Então tem início uma reflexão filosófica sobre a questão do nome, do valor do nome e da moral. Porque Galy Gay deve deixar de ser Galy Gay para virar Jeraiah Jip. Begbick fala: “um nome é apenas um nome – assim como um homem é apenas um homem” Ao que Galy Gay, caindo em si, diz: “Um homem não vale nada!”.

Um dia, o ator Beto Franco estava gripado. Tanto que seu nome nem seu personagem sequer foram mencionados neste estudo. Provavelmente ninguém desconfiou que o ator estivesse doente, é possível que isso tenha comprometido sua performance no dia.

Na sexta-feira, a peça tinha falas que no sábado já não tinha mais, conta Eduardo Moreira. Portanto, já não é exatamente a mesma peça. Obviamente, a reação do público se modifica, o espetáculo se modifica. O diretor comparece regularmente aos ensaios, e redireciona a força do espetáculo, que tem várias indicações e trajetórias de conflitos. O de Galy Gay, por exemplo, é a história do começo ao fim do homem, que tenta resguardar seus sentidos e seus valores; o homem e a questão com a sua existência, embora não saiba dizer “não”. Essa trajetória vai marcar muitas pessoas de forma mais completa. Tem o contexto da guerra e os conflitos dos soldados; o tema e a atmosfera em que os personagens estão envolvidos representados pelos soldados; o monge, com o conflito do templo que foi roubado e procura seus ladrões, mantendo como refém o soldado bêbado.

Naturalmente, cada público perceberá situações diferentes. Cada espectador perceberá os conflitos de modo diferente.

A comicidade na história do Galpão

Uma das características marcantes do Grupo Galpão é a comicidade inerente ao Grupo. Essa linha de comicidade do Galpão está marcada pela trajetória, pela história do riso existente. O Grupo Galpão não é um grupo de comediantes. Poderíamos dizer é a “não-técnica” que vira técnica. O artifício do riso acontece, de repente, é provocado pelo próprio teatro, pelas circunstâncias criadas pelos espetáculos. O primeiro espetáculo do Grupo ao qual assisti foi um VHS de *Corra enquanto é tempo*. Esse trabalho era construído para ser apresentado na rua, e parodiava a chegada das igrejas evangélicas ao país. O mote é que um grupo de religiosos resolve se apresentar justamente num ponto que um travesti ocupava para sua prostituição. A partir daquele espetáculo, e já com a observação de diversos outros, é possível fazer um retrospecto de sua caminhada e entender alguns dos elementos dos quais o Grupo se serve para fazer funcionar, com competência, esse humor que, para muitos é considerado refinado, sutil, não escrachado.

Considero que o humor do qual o Grupo se serve parece apelativo, ligado a trapalhadas já conhecidas, similares às que estão em programas de televisão. Acontece que, no tratado teórico de Brecht, há menções a essa linguagem como sendo ela “popular, rude e despreziosa”, e o próprio Brecht não pretendia que a comicidade para a atuação em seus espetáculos fosse mais que isso (Brecht, 1978: 87). Para ele, essa é uma forma de comentar a política, que apresenta características semelhantes.

Humor em Bertolt Brecht

O humor, para Brecht, deve estar presente também no gestual, de forma sábia. Esse humor é consciente e possui função social. A comédia é coisa séria e, em Brecht, o teatro épico deve apresentar aprofundamento na linguagem estética, fazendo com que

esse teatro não se desvincule do humor de forma alguma, do humor e da simpatia (BRECHT, 1978). O humor vem até mesmo da seriedade com a qual o trabalho é levado em conta. Assim, o humor em Brecht não está atribuído à empatia, mas à simpatia.

A respeito desse entendimento, há comentários como:

O momento culminante surgiu quando, em 1931, no Staatstheater de Berlim, Brecht encenou a mais completamente original de suas realizações no teatro comum: *Mann ist Mann*, com Helene Weigel e Peter Lorre. Nesta peça, a atuação dos artistas era deliberadamente impessoal e desconexa: o cenário, fragmentado; a indumentária, fantástica; e as projeções de Neher, caricaturas enormes (WILLETT, 1967: 188).

Essas caricaturas e projeções fantásticas mostravam toda a influência do expressionismo de Brecht, imbuído da necessidade do cômico. O humor em Brecht é idealizado. Sua comicidade está atribuída à influência direta de Karl Valentin. De acordo com Bornheim, Brecht chegou a relacionar Karl Valentin a Charles Chaplin e, em um escrito, Brecht afirma ser Valentin a própria “personificação da anedota”. Karl Valentin, porém, além de *clown* era ator, participou de espetáculos de Brecht e escreveu textos teóricos e dramáticos. Sobre seu trabalho, Bornheim diz:

Aproximemo-nos de algumas características do mundo em que se desenvolveriam os espetáculos de Karl Valentin. Em primeiro lugar, chamo a atenção para o tipo de personagem que povoa esse mundo; ele é habitado por pequenos-burgueses, artesãos, músicos profissionais, pequenos empregados e por aí afora; ou então, fotógrafos, “que odeiam o seu empresário e o tornam ridículo”. Em segundo lugar, com tal tipo de personagens o mundo se faz próximo, não vai muito além da vizinhança; usos e utensílios situam-se num horizonte imediato. Em terceiro lugar, observe-se que essa concretude do imediato não reduz tudo a uma epiderme incoseqüente. Ou melhor: pela incoseqüência amiúde com uma dose de sabor amargo, sobra a sensação de um certo desenraizamento; o tempo é de riso, sem dúvida, mas estamos distantes de um otimismo desarmado (BORNHEIM, 1992: 60 – 61).

É possível, portanto, dizer que Brecht encontrou em Valentin o humor a partir das histórias de personagens populares em contexto social. Existe, tanto na teoria de Brecht quanto na prática, inversão de posições. O público, a partir do efeito de

distanciamento, está sujeito a rir do personagem enquanto o personagem sofre, e também o oposto: sentir emoções contrárias às do personagem que ri, não se contagiando pelo sentimento do personagem. O público assiste e julga, mas ri porque, muitas vezes, se reconhece no personagem ou no contexto. O espectador, para Brecht, vai se envolver na peça de outra forma, que é a “não-aristotélica”. A forma “não-aristotélica” de Brecht está ligada a diversos fatores, um deles é o jogo das contradições apresentado em seus enredos; e o espectador deve perceber essas contradições. Para Brecht o espectador é também atuante e para quem o ator deve considerar sua representação. O espectador não deve receber passivamente as informações do espetáculo e com elas estabelecer-se em um envolvimento emocional, mas deve saber estabelecer comparações e compreender as regras da peça para poder “gozar plenamente do espetáculo” (BRECHT, 1983b: 41). E esse (des)envolvimento estava também presente no trabalho cômico do palhaço Karl Valentin.

Para Brecht, de acordo com Bornheim, Valentin carregava marcas impressionantes de uma “comicidade seca, interior” e “renunciava quase totalmente ao recurso à mímica e ao psicologismo barato” (BORNHEIM, 1992: 62). Valentin carrega em si, ainda, a marca da dualidade, a questão entre a existência e o vazio, apresentando uma economia de expressões, como “um jogo inibitório do próprio cômico. Essa frieza, quase apatia, é justamente o elemento que desencadeia a comicidade” (BORNHEIM, 1992: 63).

Para Brecht a iluminação do espetáculo cômico é específica. A iluminação como todos os recursos artísticos do teatro devem procurar apresentar a verdade da situação. Brecht defendia o artístico por meio do natural evidenciado, não do naturalismo como um estilo que pretende “copiar” a realidade e tampouco da arte monumentalizada, engrandecida para transformar a realidade e iludir a platéia. Os atores se vêem favorecidos pela iluminação clara e simétrica, quando se trata de uma comédia. A comicidade surte mais efeito em um ambiente bem iluminado; qualquer cômico sabe disso (BRECHT, 1982: 68).

A partir do estudo do *Organon* (BRECHT, 1982: 110), Brecht defende clara e abertamente o teatro como diversão, como sendo essa sua finalidade principal: divertir e dar prazer. Ele reflete sobre o supérfluo e o popular como meios de se chegar ao público, usando uma linguagem simples, não rebuscada, sem pretensões intelectuais –

ignorada pela estética erudita, segundo ele (Id, 1983: 54). Seu teatro se propõe, antes de tudo, a divertir.

A surpresa leva ao cômico, quando a Viúva Begbick questiona a fome do homem, por exemplo. O homem tem fome, isso é uma coisa séria; um homem, mesmo condenado à morte ou já morto, tem fome; é outro dado sério. Porém, ao se dar um pedaço de pão a um homem e ver esse homem devorando aquele pão, constata-se que ele não deixou de existir porque tem fome, tanto que come – o morto ter fome é o lado cômico da questão.

Existe comicidade nas questões filosóficas do texto. Ainda que o público não reaja com riso, o humor está lá. Por exemplo, quando Galy Gay pensa seu corpo como fragmentos isolados, ele pergunta a si mesmo se seu pé reconheceria o restante de seu corpo e o próprio personagem se desmonta. Esse humor passa por uma questão profunda e existencial, portanto não leva às gargalhadas. Por meio dele, tenta-se entender o que acontece por dentro do homem. Este é um humor altamente intelectualizado e profundo do texto e da cena.

Da mesma forma que nos estudos dos comediantes que trabalham sozinhos, um grupo que trabalha com a comicidade trabalha seriamente sua piada. Como desenvolvido anteriormente, o riso vem da repetição. Para Brecht, o efeito de distanciamento seria uma teorização, que já se encontrava nos autores do teatro grego. Contudo, Brecht não se apóia nos gregos para desenvolver sua teoria do distanciamento. Ele prefere propor uma compreensão da ópera chinesa para tal, considerando a técnica de atuação chinesa ser um fato que atingiu uma proporção milenar, uma continuidade ao longo dos tempos. Trata-se de um método maduro o suficiente para ser aproveitado, distanciamento que ele reconhece em outras interpretações ocidentais:

Esta tentativa de distanciar do público os acontecimentos representados manifesta-se já, em grau primitivo, nas obras teatrais e pictóricas apresentadas nas tradicionais feiras anuais. O modo como fala o palhaço de circo e o modo como estão pintados os panoramas acusam a utilização do ato de distanciamento. [...] Também a velha arte dramática chinesa conhece o efeito de distanciamento [...] é conhecido há muito e dificilmente poderá ser modificado (BRECHT, 1978: 55).

Brecht vai chamar de *nova* essa técnica de atuação para o teatro contemporâneo de seu tempo, isso em local determinado, dentro de seu horizonte de conhecimento e percepção. Esse recurso de distanciamento utilizado para o teatro de seu período, que vinha de uma prática aristotélica e stanislavskiana, é o que ele vai considerar como novidade, uma espécie de ruptura dos padrões.

Durante os primeiros quinze anos que se seguiram à Guerra Mundial alguns teatros alemães começaram a experimentar uma forma de atuação relativamente nova. Por seu caráter descritivo e porque se valia de coros e projeções que comentavam a ação foi chamado *épico*. Por meio de uma técnica não muito simples, o ator se distanciava do personagem que representava e colocava as situações da peça num ângulo que as convertia em objeto de crítica do espectador (BRECHT, 1983b: 148).

Na montagem do Grupo Galpão de *Um homem é um homem*, constata-se a reação do público ao estilo de comicidade proposta pelo espetáculo. Percebem-se as *gags*, que não estão no texto original de Brecht, como em frases do tipo “a mão que nunca tocou piano, mas poderia tocar”; em uma cena que inseriu um amante latino, e outras que trazem o espetáculo para mais perto do público. Foi inserida a farsa com Bush e Blair, e o riso, como função social, reflete o quadro sócio-político em que vivemos.

Poderíamos dizer, ainda, que há um elemento de humor, que está em Brecht e que está no Galpão, que é a qualidade do ridículo. O naturalmente ridículo torna a cena hilária, por vezes, e não necessariamente passa pelo lado grotesco. Por exemplo, no texto de Brecht de *Um homem é um homem*, são extraídas várias situações engraçadas pelo fato de Galy Gay, o personagem central, ser representado por um ator de estatura maior do que a de Jeraiah Jip, cuja farda Galy Gay vai vestir. Desse modo, as roupas de Jeraiah Jip não cabem em Galy Gay. Na versão do Grupo Galpão, o personagem Galy Gay é interpretado por Antônio Edson, um ator de baixa estatura, e tal fato é aproveitado de forma contrária, isto é, as roupas de Jeraiah Jip são enormes, sobram para todos os lados. O personagem sabe disso e reclama. Essa situação é engraçada por ser estranhamente natural. Algo que veio com o personagem. E mais: uma característica particular do ator e ele próprio parece se servir disso para angariar a graça do público. O personagem Jeraiah Jip estar bêbado é outro dado cômico e natural. Um bêbado é um

bêbado, todos logo reconhecem quando alguém está embriagado, fora de seu estado normal e, fora dessa normalidade, um bêbado se torna um estranho, isso é engraçado e, muitas vezes, ridículo. Geralmente, quem está bêbado age de forma ridícula, sequer precisa tentar fazer graça. Aliás, um bêbado que tenta fazer rir, freqüentemente, é trágico e triste; por outro lado, o bêbado que pretende ser levado a sério é um sujeito cômico, pois sua fala se torna incoerente e seus reflexos ficam (ou estão) inteiramente fora de controle.

CAPÍTULO IV: CONSIDERAÇÕES SOBRE A OPRESSÃO SOCIAL E A CONFLITUALIDADE NO ESTUDO DE UM CASO TEATRAL

A teoria e o contexto em resumo

Sobre a Violência

A corrente impetuosa é chamada de violenta
Mas o leito do rio que a contém
Ninguém chama de violento.

A tempestade que faz dobrar as bétulas
É tida como violenta
E a tempestade que faz dobrar
Os dorsos dos operários na rua?

(BRECHT, 2000: 140)

Em seu livro *Estudos sobre teatro* (que é, possivelmente, o livro mais popular no Brasil sobre sua teoria teatral), Brecht inicia por falar de seu método, apresentando ao leitor a base para o teatro épico. É uma proposta de inovação técnica para o teatro moderno.

No esquema que ele apresenta (BRECHT, 1978: 16), a forma épica de teatro se caracteriza pela narrativa, pelo testemunho, e propõe que o espectador tenha interesse em tomar decisões, tenha visão do mundo. O homem de Brecht, no teatro, objeto de análise, é susceptível de ser modificado por agentes externos. Poderíamos dizer que aqui Brecht se aproxima de Deleuze e Guattari quando estes pensam e insistem na característica de transformação contínua, tanto de conceitos quanto de sociedade e de indivíduo. O homem é colocado como um devedor e seus motivos são apresentados.

Para finalizar o esquema, o ser social é quem determina o pensamento, não o pensamento que determina o ser, como Brecht afirma ser a forma dramática de teatro.

É essa poética marxista³⁷ que Brecht apresenta: o personagem é “objeto de forças econômicas”; o personagem é um ser condenado, mas que pode ter a opção de agir de forma diferente. É essa outra possibilidade que o espectador precisa perceber. Brecht defendia esse ideal de transformação da sociedade.

Brecht e tantos outros artistas alemães do início do século XX estabeleceram uma poética que dialogava diretamente com as questões do pós-1ª Grande Guerra. Para tanto, sua obra é focada especificamente na guerra. Os motes, na maioria das vezes, eram os soldados e a atmosfera que ocupavam esse lugar marcado pelo trauma das destruições bélicas. Nesse contexto de guerra, surgem os conflitos múltiplos dos personagens, uns com os outros, uns contra os outros.

Em seu teatro, que Brecht chamava de “realista³⁸ e socialista”, o conflito humano individual era representado como conflito social. E assim funciona sua leitura – o caso isolado representa o caso genérico. Sempre, em sua leitura marxista da vida e da arte teatral, a condição de luta individual aparece para exemplificar a condição de lutas de classes e os conflitos dos sistemas. Entretanto, Brecht defendia que se deve manter a particularidade segundo a qual o enfoque dialético deve ser convertido em prazer (Id, 1982: 50), pois o teatro necessita divertir os espectadores.

A saga de *Galy Gay*, o personagem central

A história apresentada em quase todos os programas, artigos de jornal e documentos do espetáculo é a de um homem simples, um estivador, que sai de casa para comprar um peixe. Em meio à guerra, soldados andam pela cidade tornando a atmosfera do local tensa e perigosa. Sua esposa o alerta que tome cuidado. Pois bem, este homem,

³⁷ Segundo o teatrólogo Augusto Boal, Brecht denominava sua poética de dialética, o que pode ser um equívoco ou causar contradições, pois Brecht apresenta uma dialética oposta à hegeliana. Portanto, Boal sugere que a poética em Brecht seja chamada de marxista (BOAL, 1991: 114).

³⁸ Para Brecht, uma obra realista busca apresentar a vida como ela é e o homem em contexto social, não “casos psicológicos isolados” como o anterior “teatro realista” apresentava. Os personagens eram representados com características legitimamente contraditórias, o homem como é. O realismo socialista de Brecht significa representar a vida social do homem e descobrir as leis dialéticas que se ajustem ao mecanismo social (BRECHT, 1982: 202).

que é “um homem que não sabe dizer não”, logo será convencido a comprar um pepino, em vez de um peixe. E, ao encontrar os soldados que assaltaram um templo para conseguir mais dinheiro para gastar com bebidas, nosso homem (Galy Gay) será convencido a se tornar um deles. No final, Galy Gay, que era um homem simples, perdeu sua identidade e se deixou transformar em assassino brutal de guerra, como se tivesse nascido para matar. Por vezes, o personagem assume de tal forma o que lhe foi imposto que acredita e diz ser aquilo o seu querer.

A idéia que o espetáculo apresenta é a de como um homem qualquer pode se transformar em outro inteiramente diferente, pode ser facilmente manipulado: um tema de intenção moral e social. No fragmento de um prólogo para *Um homem é um homem* (BRECHT, 1983a: 69), a questão levantada, ao se desenvolver esse enredo sobre Galy Gay, é a situação de conflito do proletariado. Brecht tenta desenvolver em cena a luta do proletário, entendendo o teatro como um espaço para discutir o conflito coletivo, não para representar o problema individual. Para ele, a arte é, tanto em sua origem quanto em seus efeitos, fenômeno coletivo (BRECHT, 1983a: 70). Em todo caso, ele aponta para a dificuldade e os impedimentos dos esforços de uma classe, alegando que é sempre o ponto de vista burguês que assume o poder.

Galy Gay é o homem que se transforma, que não se firma em sua posição, possivelmente por carregar os conceitos equivocados, conforme diz o autor. De acordo com Maffesoli (1988: 36), esse homem condescendente é o homem corrompido. Galy Gay é persuadido e ludibriado, como se vê, a certa altura da peça, no diálogo dos soldados:

URIA – Um indivíduo isolado não conta nada. Sua opinião, sua ação, seu tesão, não valem nada.

POLLY – Mas o que ele vai dizer, se o transformarmos em um soldado chamado Jeraiah Jip?

URIA – Nada. Não vai dizer nada. Pessoas como ele se transformam (pode se dizer) espontaneamente. Colocado dentro da água, em poucos dias começarão a aparecer nadadeiras entre os dedos. E ele achará (vai achar) que sempre foi assim, anfíbio.

POLLY – Isso pode acontecer com qualquer um?

URIA – Claro. Todos os homens são iguais. **Um homem é um homem!**³⁹

³⁹ Este trecho foi retirado da adaptação feita pelo Grupo Galpão para *Um homem é um homem*, na versão de 30 de julho de 2005.

Ao longo do espetáculo e do texto, verifica-se a fraqueza e maleabilidade do sujeito, por meio de afirmações denunciadoras, como a de que se pode montar e desmontar um homem como se ele fosse um mecanismo, como massinha de modelar. Em um dos monólogos finais, Galy Gay dá uma pista de motivos que levam um homem a se deixar “transformar”:

Por isso fecho os olhos e me desprendo
do que em mim não agrada aos outros
e fico com o que pode agradar
para sobreviver sem muitas histórias.⁴⁰

Parece haver em Galy Gay – como representação do sujeito social ou do coletivo – a necessidade de agradar, de ser útil, e a necessidade humana de pertencimento e de querer participar, que é uma questão sempre atual. Ao final do espetáculo, o personagem afirma ter nascido para matar. Se ele estava de fato convencido disso, fica no ar, pouco se sabe ao certo. Assistindo a um dos ensaios, um mês antes da estréia, em setembro de 2005, e seguindo anotações feitas em diário, pude assistir ao Grupo procurar entender se Galy Gay teria ou não a consciência final do que havia se tornado. O próprio ator que levava à cena esse personagem, Antônio Edson, não conseguia responder com certeza. E talvez pouca ou nenhuma diferença fizesse o personagem se saber objeto de uma manipulação maior. Afinal, a questão principal seria saber se ele teve poder de decisão. Mesmo sendo possível que ele tenha escolhido aceitar todos os desafios e chantagens que lhe foram feitos, ele não poderia escolher os sentimentos que o levaram a tomar essas decisões. Pouco poder tem um “homem que não sabe dizer não” para dizer esse “não”.

Galy Gay é comprado pela bebida, pela ilusão de poder contida nas caixas de uísque, tanto é que ele barganha na negociação. Pede maior quantidade de garrafas. Ali está o valor.

⁴⁰ Idem.

Vê-se logo: tudo é objeto.

Brecht pretende apenas mostrar o que se passa em nosso estranho mundo, e expor esse produtor do mundo que é o homem-massa. E mais uma vez cabe ao espectador tirar as suas conclusões (BORNHEIM, 1992: 100).

O “homem-massa” se vende ao homem e pela ilusão, pela idéia de que a ilusão passe a se tornar aquilo que ele julga que deveria ser além dele mesmo, ainda que recorrendo a algo químico – drogas, etílico, remédios para emagrecer, prozac, ... – alguma substância. Isso tudo está no nosso dia-a-dia, pelo desejo de “pertencer”. O homem busca o além. Busca esse homem Apolo / Dionísio, que é “homem-deus”; o “super-homem” que a sociedade inventa para colocar no lugar dele. E por isso Galy Gay é um anti-herói: porque Brecht apresenta a fraqueza absoluta e, em sua conquista, vemos sua derrota.

A sociologia de um grupo

Essa renovação lenta e progressiva do grupo é que faz sua imortalidade e essa imortalidade é um fenômeno sociológico de extraordinário vulto. A conservação da unidade coletiva durante um tempo teoricamente infinito dá ao ser social um valor que, *ceteris paribus*, é infinitamente superior ao de cada indivíduo (SIMMEL, 1983: 52).

Dentre as principais características do Galpão, está a de ser um grupo teatral que se desenvolve a partir da potência do coletivo. O Grupo começou com uma oficina de teatro em Diamantina, MG, no ano de 1982, ministrada por diretores e atores alemães a convite do Goethe Institut. Esses alemães selecionaram, dentre os participantes, nove atores para uma montagem teatral de rua do texto *A alma boa de Setsuan*, do mesmo Brecht de *Um homem é um homem*. A partir desse espetáculo, alguns daqueles nove atores decidiram continuar a fazer teatro de rua e resolveram permanecer juntos. Na seqüência, criaram um espetáculo de rua, usando pernas de pau, chamado *E a noiva não quer casar*. Após essa apresentação, decidiram montar um espetáculo de palco, voltado ao público infantil, chamado *De olhos fechados*, cuja autoria é do mestre em sociologia política João Vianney.

Outra das características marcantes na linguagem do Galpão é a diversificação de diretores convidados para dirigir seus espetáculos. Além do contato com diversos diretores, que levam para o Grupo um arsenal de possibilidades diferentes e inovações artísticas, o Galpão vivencia intercâmbios com outros grupos ao redor do mundo. Esses intercâmbios culturais, também chamados por outros grupos teatrais do mundo inteiro de “trocas”, são de extrema importância para a qualidade artística e o vigor técnico dos trabalhos desenvolvidos por eles. Normalmente, durante essas “trocas”, além dos debates intelectuais, os grupos experimentam a possibilidade de intercâmbio das vivências práticas.

Essas diversas experiências, ao longo dos anos em que o grupo se mantém em plena atividade (e que Paulo José, em depoimento para o DVD sobre a trajetória do Grupo, afirma ser o “legítimo fazer teatral”), resultaram na liberdade que o Grupo encontra para trabalhar independentemente de regras metodológicas e limites para explorar os textos ou as cenas.

A questão social é necessária, nesse caso e no conceito do Grupo e do diretor, para desenvolver e possibilitar uma espécie de diálogo com os fatos mundiais recorrentes. Em *Um homem é um homem*, os constantes conflitos no Oriente Médio são inseridos ao longo do espetáculo e em diversas falas. Por exemplo, o personagem opositor, o líder Sargento Fairchild, que passa todo o tempo à procura do mistério do quarto soldado, assume falas de George Bush em determinado discurso sobre a importância da guerra. Ou ainda, logo no início do espetáculo, o Monge do templo assaltado chama sua assistente pelo nome Al Jahzira, fazendo uma brincadeira com a mídia, o que garante gargalhadas e conquista o público pelo notório teor político.

De acordo com Junia Alves (2006: 206) em reflexão sobre o teatro social, um dos tópicos metodológicos explorados e desenvolvidos por Brecht, ainda que destinado a um fazer artístico, se propõe a abordar questões morais e políticas de filosofia, porém, relacionadas aos filósofos que pretendem uma transformação do mundo.

Um destaque para a relação que o Grupo Galpão mantém com a visão de Brecht sobre o teatro é que, para Brecht, a finalidade de um espetáculo é facilitar a obra para se chegar a uma conclusão (1983b: 157). Em *Um homem é um homem*, o Grupo (talvez seja melhor dizer “o espetáculo”, pois não se pode afirmar até que ponto a concepção é do Grupo ou do diretor) faz com que o espetáculo chegue a um fim conclusivo –

quando Galy Gay vence, o público perde. E encerra-se a peça com uma poesia de Heiner Müller:

A hiena ama os tanques que encaham no deserto porque a tripulação morre. Ela pode esperar. Ela espera até que a milésima tempestade corra o aço. Nesse momento é chegada sua hora. A hiena é o animal da prova dos nove da matemática, sabe que não pode sobrar resto. Seu deus é o zero.⁴¹

Encerrar o espetáculo com um texto do dramaturgo e poeta contemporâneo Heiner Müller parece querer induzir a compreensão de que a obra apresenta um estado de reflexão para além de uma conclusão encerrada em si.

Os conflitos da sociedade contemporânea

Para Brecht, uma obra teatral, independentemente de ser boa ou ruim, vai sempre constituir um reflexo do mundo (1983b: 43). Sendo assim, pode-se perceber como o espetáculo teatral demonstra o jogo de dominações estabelecido pela sociedade atual. O *onde* e o *em que momento* de tudo o que é levado ao palco emergem, pois, do e no cotidiano. Ao fazer uma releitura das guerras e dos códigos de guerra, em *Um homem é um homem*, encontra-se uma relação direta, ao projetar algumas das principais “manchetes”. No Brasil, em 2006, anunciou-se um quase estado de calamidade nacional em relação à violência e aos conflitos urbanos. Esse estado de coisas também se reflete no teatro e no espectador coletivo.

Durante o Festival Internacional Cena Contemporânea, realizado em Brasília (de 17 de setembro a 1 de outubro de 2006), a cidade teve a oportunidade de conhecer de perto um dos diretores teatrais mais polêmicos da atualidade, o alemão Frank Castorf, responsável por uma montagem contemporânea de *Selva na cidade*, de Brecht. Castorf é considerado polêmico por propor uma desconstrução total do trabalho elaborado por Brecht e inserir cenas que parecem agressivas, com atores cuspidando e jogando melancia

⁴¹ Poesia encontrada em reportagem sobre o espetáculo do Grupo Galpão no site *A nova democracia*, [<http://www.anovademocracia.com.br/30/27.htm>]. Acessado em 27 de maio de 2007.

na platéia. Também ao misturar, de forma comprometedora, estilos e linguagens cênicas, tornando o espetáculo estranho e, por vezes, incomodando o público.

A questão, segundo Frank Castorf, é que a intenção brechtiana seria causar estranhamento e incômodo. Então, desse modo, os conceitos de Brecht continuariam sustentáveis nesses tempos em que tudo parece ter se tornado possível, também, no campo da arte teatral, e requer essa inclusão de novos elementos cênicos. O público que assistiu a esse espetáculo do grupo alemão Volksbühne reagiu a essa montagem de forma brechtiana; ou seja, *reagiu*. Mais da metade da platéia se retirou antes do final da apresentação. A produtora responsável pela vinda do grupo a Brasília recebeu dezenas de *e-mails* com manifestações, as mais variadas, em relação ao espetáculo, muitas delas bastante negativas.

Um dos textos do livreto entregue aos espectadores para acompanhar o espetáculo é uma tese de Carl Hegemann, que procura demonstrar que, para que a teoria brechtiana continue existindo, é necessário que essa teoria seja desfeita, porque o público precisa ser levado à reflexão, e, atualmente, os textos dramáticos de Brecht já são clássicos conhecidos “dos quais se sabem os finais”, afirma Hegemann (2006: 26). O público do espetáculo *Na selva da cidade*, do Volksbühne, foi levado à reflexão e a indagações políticas a partir do próprio fazer teatral.

A Berliner Ensemble é outra companhia que mantém sempre presente a discussão sobre a possibilidade de manter atual a obra daquele autor. Quando esteve no Brasil, no final dos anos 90, a companhia levantou a questão da atualidade de Brecht e do poder político do teatro, se o teatro ainda serve como “máquina de guerra” ou se está a serviço do Estado.

FOLHA – A peça apontaria assim a atualidade de Brecht?

SUSCHKE – Na Europa, até alguns anos atrás, poderia se pôr em dúvida a atualidade de Brecht. Mas mesmo na Alemanha, nos últimos tempos, as peças estão ganhando atualidade, relevância bem maior. A sociedade se move em ondas, em movimentos circulares, e as peças voltam a ganhar atualidade na mesma medida em que a sociedade evolui. E hoje os efeitos das montagens na Alemanha são de uma espécie diferente. Alguns são políticos, mas outros são efeitos que antes nem seriam imagináveis.

FOLHA – Vocês já disseram que o Berliner precisa de uma redefinição política, do que seria o teatro político depois da queda do muro. Já têm hipóteses de trabalho?

WUTTKE – É difícil dizer se eu já tenho uma redefinição do teatro político. Basicamente, a questão é se o teatro ainda pode assumir uma função, digamos, revolucionária, ou se hoje o teatro tem que, forçosamente, assumir um papel dentro do Estado, e portanto de sustentáculo do Estado. Por exemplo, se o teatro tem o poder de se

transformar em advogado de determinadas pessoas privadas de sua liberdade, ou se tem que renunciar a isso e assumir os próprios privilégios, como o de poder viajar às custas do Estado.⁴²

O teatro cresce se possui essa liberdade – o que não constitui independência em relação ao Estado, pois atualmente, como sabido (e principalmente no Brasil), a arte teatral sobrevive, ainda e em grande parte, mercê das leis de incentivo governamentais, sem que isso, contudo, faça do espetáculo um cúmplice ou defensor das questões políticas que interessem ao *establishment*. Mantém-se, assim, em certos momentos, mais como uma “máquina de guerra”, no sentido deleuziano – o teatro como elemento de combate aos aspectos prejudiciais do sistema, sejam esses aspectos as partes prejudiciais ao poder dos governantes ou dos mafiosos.

Afinal, mal se sabe, no Brasil ou no mundo atual, quem é que está no poder, se é que há um poder realmente. O mais certo, segundo Brecht, é que existe o poder de sedução da maldade e de uma força coletiva danosa. É exatamente devido a esse poder de sedução, tanto quanto o poder da publicidade e do pertencimento, que Galy Gay é transformado pelos soldados (1982: 102).

A revista *Veja* de 10 de janeiro de 2007 traz uma revisão dos principais assuntos que foram notícia no ano de 2006, todos eles ligados à questão da violência, concluindo ter sido este o principal problema e a razão dos acontecimentos que nortearam todo o ano que passou. Em cerca de 40 páginas, artigos de diversos jornalistas traçam o perfil da marginalidade brasileira atual, elencam os principais atos de violência no país, descrevem toda a rota do narcotráfico e vários processos empregados para contrabando, assassinatos, agressões, abusos sexuais, problemas com polícia e nos presídios de praticamente todas as capitais brasileiras.

Vale dizer que fica difícil ler e permanecer indiferente, embora haja uma sensação de impotência perante tantas bizarrices, pois são atrocidades que acontecem, e as soluções propostas pela revista também são pesadas (no caso, a revista propõe uma maior severidade na punição, defendendo entre outras coisas, maior número de presídios).

⁴² Entrevista com o ator Martin Wuttke e o diretor Stephan Suschke, representantes da Companhia de Brecht – o Berliner Ensemble, feita para a Folha de São Paulo em 1997 quando a Companhia apresentou ao Brasil a montagem de *A resistível ascensão de Arturo Ui* – texto de Bertolt Brecht.

Cabe refletir sobre a luta entre o marginal e o que alimenta esse estado de violência. Para Foucault, há um prazer nesse conflito obstinado que é o alimento do “jogo da dominação” A cada nova regra, uma nova reação de violência. É um jogo sem fim (2006: 25).

A proposta de aumentar o número de presídios e aplicar punições mais severas também levanta toda a reflexão apresentada por Michel Foucault, em *Vigiar e punir* e ao longo de sua obra. Segundo este autor, é a existência de uma proibição legal que estabelece o campo das práticas ilegais (1987: 232).

Em entrevista exclusiva para este trabalho, o ator Paulo José, diretor do espetáculo *Um homem é um homem* do Grupo Galpão, abordou, como já dito, sua experiência pessoal e a ilusão da suposta cordialidade do brasileiro. De fato, a realidade é muito agressiva. Um homem que mora muito próximo a tal cenário de violência vive a mesma realidade do homem que está no contexto de guerra. A realidade vivida por Galy Gay, na peça de Brecht, representa a mesma realidade vivida pelo corpo social brasileiro, podendo-se afirmar que esse espetáculo pode se apresentar como um reflexo dessa nossa sociedade.

“Poderá o mundo de hoje ser reproduzido pelo teatro?” (BRECHT, 1978: 5). Essa indagação é a preocupação primeira de Bertolt Brecht para com seu trabalho. A partir daí transcorre toda sua obra teórica e conceitual em busca de estabelecer relações de serviço e utilidade entre o teatro e o corpo social. Acontece que, para Brecht, a sociedade deve(ria) ser modificada pelas mãos e esforços do homem. No seu caso, do homem do e no teatro.

Em decorrência das contradições encontradas no período contemporâneo, já não se consegue afirmar com certeza existir essa possibilidade de transformação. As ideologias, de acordo com a filosofia contemporânea, não encontram mais lugar nem fazem mais sentido. Portanto resta-nos pensar na possibilidade contrária, a de o teatro refletir a sociedade contemporânea.

Essa reflexão sobre a arte teatral demonstra que os acontecimentos sociais, ou metaforizá-los, encontram eco na proposta de Maffesoli de entender o acontecimento social como “teatral”, pois ele faz apontamentos relevantes a respeito da arte teatral para entender o processo social. De certa forma, é um movimento contrário ao dos estudos de Brecht que, embora contrários, não estão em oposição, mas em composição, porque

ambos procuram compreender o homem em sociedade. “Na teatralidade, nada é importante, porque tudo é importante” (MAFFESOLI, 1985: 18). Também no estudo do espetáculo teatral, sua abordagem e seu viés sociológico carregam possibilidades de aprofundamento tanto em um fazer quanto em outro.

Assim como no *rizoma* explicado em *Mil Platôs* (DELEUZE e GUATTARI, 1995: 16), as conexões possíveis entre o espetáculo teatral de Brecht na representação do Grupo Galpão e as teorias sociofilosóficas atuais não cessam e apontam para múltiplas faces da sociedade, do Brasil, para a problemática da violência, para o comportamento do Estado e para as decisões do indivíduo.

Augusto Boal (1991: 21) destaca uma passagem em que o filósofo pré-socrático Heráclito afirma ser a guerra a mãe da civilização e na luta estar a raiz das relações. Segundo Heráclito, são os antagonismos que resultam em mudanças e transformações. Ora, sendo assim, não cessarão a conflitualidade, a guerra e a violência. Deixando de lado valores entre o “certo e o errado”, o fato é que ninguém, até o presente momento, conseguiu acabar com as lutas nem com a violência, seja figura religiosa ou política. Ao contrário, os meios de comunicação não cansam de dizer que essa crise universal só parece aumentar.

O período contemporâneo parece lidar com a desilusão como orientação para as reflexões. O que acontece é que a crise pode desenvolver uma atividade a partir dela, seja ela obra de expressão artística, seja nova faculdade ou proposição política. Da guerra, do conflito, nasce a manifestação. Do sentimento de injustiça, aflora a necessidade de caminho inverso ou diferente. Essas questões universais são isoláveis. As soluções são devires. É como o espetáculo: nunca está inteiramente pronto nem concluído. Para Boal (1991: 206), a crise é saudável, porque dela surge a “necessidade urgente de reformulações”. Nesse sentido, estabelecido o contato com a criação artística, os conflitos sociais de quaisquer naturezas aparecem como alimento, ao menos enquanto não são desenvolvidas outras formas mais dignas de sistematizar a vida em sociedade. Em contrapartida, a arte carrega a responsabilidade de oferecer à sociedade o alívio das grandes angústias.

CAPÍTULO V: ANÁLISE DAS CRÍTICAS DE BÁRBARA HELIODORA E MACKSEN LUIZ

UM HOMEM É UM HOMEM: BRECHT ATUALIZADO PELO GALPÃO ESPETÁCULO EM CARTAZ NO (10/5/2006) TEATRO CARLOS GOMES É UM BRECHT DA FASE INICIAL (07/5/2006)

*Autor: Macksen Luiz
Jornal: Jornal do Brasil
Editoria: Caderno B*

*Autor: Bárbara Heliodora
Jornal: O GLOBO
Editoria: Segundo Caderno
Página: 6*

Clássico de 80 anos atrás não envelheceu bem.

“Máximo que o texto permite, com contribuições pessoais enriquecedoras.”

No Carlos Gomes, está novamente de visita ao Rio o Grupo Galpão, de Belo Horizonte, desta vez com “Um homem é um homem”, de Bertolt Brecht. O texto data de 1925, e 80 anos mais tarde não é fácil dar vida a esse produto da fase inicial de Brecht, onde a anarquia, a admiração por Rudyard Kipling (autor da história de onde o autor tirou a peça), o desencanto da República de Weimar e a atração pela disciplina da ideologia comunista se misturam. O resultado inevitavelmente é um tanto confuso. A inclusão de referências atuais na adaptação livre de Paulo José não

O teatro de Bertolt Brecht é político. E como tal analisado em suas premissas técnicas a serviço das suas “funções didáticas”. Quando fala de guerras, um tema permanente na obra brechtiana, ou em métodos de funcionamento do sistema econômico, é do homem que está falando, da sua capacidade de se construir e destruir, não sendo nem bom nem mau, apenas humano.

Esse humanismo expositivo, que adquire a dimensão da fábula exemplar para tratar dos avessos, ganha em *Um homem é um homem*, o caráter mais do que afirmativo do título. E se transforma numa constatação irônica e provocativa, onde a maleabilidade da natureza, tão sujeita à manipulação, permite que se adapte com facilidade às conveniências de ocasião.

Galy Gay, o homem a quem Brecht empresta o papel de quem “não saber dizer não”, sai de

chega a se integrar no todo, talvez por seu conteúdo crítico óbvio, pegando leve, ao nível da anedota, sem trazer nada de novo para os odiosos acontecimentos das guerras “libertadoras” ora em curso. Com ou sem os acréscimos contemporâneos, o texto não chega a tornar dramática ou teatralmente_satisfatória a precária história da transformação do maleável Galy Gay no sanguinário Jeraiah Jip. Elenco se entrega de corpo e alma à montagem.

O espetáculo, por seu lado, apresenta toda uma série de qualidades que se esforçam para compensar a tibieza do texto: a flexível cenografia de Alesandre Rousset, Tereza Beuzzi e Paulo José, composta por andaimes metálicos e plataformas sobre rodas, é atraente, como também os figurinos de Kika Lopes, tudo com luz por vezes escura demais, de Alexandre Galvão e Wladimir Medeiros. A direção de Paulo José tira proveito da qualidade e das características do estilo Galpão, ao tentar dinamizar o primarismo da ação.

Resta apreciar o trabalho dos integrantes do Grupo Galpão, que se entregam de corpo e alma à tentativa de fazer viver o limitado didatismo de “Um homem é um homem”: tocando vários instrumentos, usando as pernas-de-pau que são também metralhadoras, e até mesmo incluindo uma boa dose de distanciamento brechtiano, o elenco todo tem boas atuações, com destaque para Antonio Edson como Galy Gay e Arildo de Barros como o Sargento Fairchild, e para o detalhe da

casa para comprar um peixe para a refeição ser preparada pela mulher. Encontra soldados invasores da sua cidade, e, apesar de os desprezar, se torna um deles, não apenas por não saber dizer não, mas também por lhe parecer vantajoso ser ator da pantomima de seus inimigos.

Deixar-se manipular é uma maneira de se aproveitar das situações: o peixe é esquecido em favor de um pepino e da adesão à tropa, uma contingência de sua moral flexível, como, aliás, de todos os demais. A bondade e a maldade se confundem nesta região ocupada por guerras impostas, de fora a dentro, e Galy Gay se amolda, não como vítima ou por ingênua ignorância, mas por oportunismo e aceitação fácil.

Galy Gay não nega a sua natureza humana, apoiada no poder corruptor de outros homens semelhantes a ele, somente com mais força, e aos quais se entrega pela possibilidade de também explorar o outro, aparentemente, pela negativa.

Na montagem do Grupo Galpão em cartaz no Teatro Carlos Gomes, o diretor Paulo José enfrenta esta proposta fabular de Brecht não só pela atualização política de sua temática, como por refinada concepção cênica, que mantém as características do texto, ao mesmo tempo que impõe-lhe um frescor narrativo que, antes de comprometer as suas bases teóricas, oxigenam a maioria delas.

O diretor amplia o alcance do texto pela sua atualização pertinente, que o aproxima bem mais da platéia, insuflando, por cortes,

fala de Inês Peixoto como a Sra. Galy Gay. Mas todos, Beto Franco, Eduardo Moreira, Fernanda Vianna, Julio Maciel, Lydia Del Picchia, Paulo André, Rodolfo Vaz e Simone Ordones (na esperta e adesista Viúva Leokadia Begbick), rendem o máximo que o texto permite, com contribuições pessoais enriquecedoras, sempre que possível. “Um homem é um homem” fica longe de ser o melhor Brecht, e isso limita inevitavelmente a qualidade do espetáculo.

simplificações e nomenclaturas que situam a ação e a época (Dagbá é apenas a mais evidente) uma revitalização oportuna.

As citações a personagens e territórios bem conhecidos, donos e zonas de guerra, estão lá como reforço temporal da narrativa, que recebe ainda tratamento estilístico rico em sugestões e tão variado que permite que o aspecto circense de atores em pernas-de-pau contracene com elementos farsescos e de humor popular.

A cenografia de Alexandre Rousset, Tereza Bruzzi e Paulo José está plenamente integrada ao espírito da montagem. Ao lado dos belos figurinos de Kika Lopes, dos adereços de bom artesanato, das ótimas caracterizações de Mona Magalhães e da iluminação cuidada de Alexandre Galvão e Wladimir Medeiros, se completa num visual atraente e teatralíssimo. A direção e arranjos de Ernani Maletta compõem com precisão a musicalidade da cena.

Antônio Edson, com sua figura franzina e algo circense, equilibra a aparente presença simplória de Galy Gay, com a relativa astúcia que comanda as atitudes do personagem. O ator reveste esta figura de uma aura que lembra alguns “heróis” com sotaque brasileiro. Inês Peixoto encontrou imitação vocal de irresistível humor, que valoriza e amplia o pequeno papel da mulher de Galy Gay.

Arildo de Barros não tem qualquer restrição ao exagero ao encarnar o sargento Fairchild, Beto Franco, Paulo André e Eduardo Moreira reforçam o humor, com nítidas intenções,

como o trio de soldados. Fernanda Vianna, como Aljazira, e Júlio Maciel, como monge, são marcantes em suas composições. Rodolfo Vaz, Simone Ordones e Lydía Del Picchia completam com competência o afinado elenco deste espetáculo comunicativo em sua divertida reflexão.

Análise do espetáculo

A partir da teoria de Patrice Pavis para a análise dos espetáculos, procuro a ordem dos signos e elementos contidos no trabalho teatral para destacar como os dois críticos aqui estudados avaliam *Um homem é um homem*. As informações encontradas a partir da leitura das críticas são dos seguintes vetores, sugeridos por Pavis: o ator (o grupo), voz / música / ritmo, espaço / tempo / ação, figurinos / maquiagem / objetos / iluminação, texto (enredo / forma dramática / adaptação textual), as condições da recepção e outras formas de abordagens.

A ordem seguida pelos críticos Bárbara Heliodora e Macksen Luiz nos jornais O Globo e Jornal do Brasil dos dias 7 e 10 de maio de 2006, respectivamente, não está na mesma apontada acima. Ambos os críticos atentam, em princípio, para o enredo, a fábula e suas principais questões. Apresentam um apanhado do quadro social, próximos à abordagem sociológica e ao entendimento do local de enunciação do receptor.

Para tal avaliação, vamos, assim como é apresentado no enredo de *Um homem é um homem*, desmontar e remontar as críticas de Macksen Luiz e Bárbara Heliodora, sem, contudo, alterar as informações contidas ou distorcer o que eles defenderam. Apenas acrescentando a elas uma avaliação própria do resultado do espetáculo.

O ator (o Grupo)

Bárbara Heliodora considera a atuação do Grupo Galpão o que dá valor ao espetáculo. A crítica afirma que os atores “rendem o máximo que o texto permite com

contribuições pessoais enriquecedoras”. Para ela, o problema do espetáculo está no texto brechtiano. Nomear a atuação de “contribuições pessoais enriquecedoras” nos leva a pensar que cada ator acrescentou algo, a partir de sua própria experiência pessoal, melhorando a qualidade da peça. O ator carrega seu universo de experiências para o palco e garante o reconhecimento ao revelá-lo. A experiência do Grupo Galpão, de maneira geral, garante elogios a todos.

Heliadora observa que o “elenco todo tem boas atuações”, isto é, o trabalho é uniforme. Destaca, porém, o trabalho de Antônio Edson, como Galy Gay, e de Arildo de Barros, como Sargento Fairchild, sem entrar em maiores detalhes, além da fala de Inês Peixoto, como Sra. Galy Gay, cuja análise está desenvolvida no capítulo sobre o humor no Galpão. Heliadora completa a lista de atores para finalizar a crítica com a frase que aparece em destaque ao início, que todos “rendem o máximo que o texto permite, com contribuições pessoais enriquecedoras, sempre que possível”.

Já Macksen Luiz especifica o que cada ator desenvolve em cena. Aponta destaque para Antônio Edson, que “com sua figura franzina e algo circense, equilibra a aparente presença simplória de Galy Gay”. Quer dizer, nesse aspecto a observação de Macksen Luiz tende a completar o que Heliadora diz de “contribuições pessoais enriquecedoras”, ou a figura do ator compõe o personagem. Com “Inês Peixoto encontrou impostação vocal de irresistível humor”, mais uma vez, é ressaltado o trabalho vocal da atriz. Similar à outra crítica, um terceiro destaque é dedicado a Arildo de Barros, em relação ao ator não ter restrições ao exagero. Sobre Beto Franco, Paulo André e Eduardo Moreira, diz que reforçam o humor da peça com “nítidas intenções”. Isso é interessante, pois comprova que os atores possuem a intenção do humor e chegar a ele faz parte do domínio da técnica teatral. Para o resto do elenco, embora não recebam destaques, ganham o adjetivo da competência e de estar o Grupo afinado nesta montagem.

O problema da análise do espetáculo feita pela crítica jornalística pode estar no pouco espaço que lhe cabe no jornal para avaliar o trabalho. A cada ator se deve atentar para características marcantes. Do nosso ponto de vista, cada ator do Grupo Galpão possui uma técnica virtuosa que aparece devidamente explorada pelo diretor. Todos têm domínio de palco, presença cênica. Isso, no caso deles, que se deve aos anos de experiência e familiaridade e aos anos que os atores passaram explorando o teatro de

rua, garante a força do trabalho cênico. Um exemplo desse domínio é quando o ator Eduardo Moreira, mesmo preso a uma cadeira de rodas devido ao acidente que lesionou seu joelho, interpretou Uriah Shelley, um dos soldados que manipula Galy Gay com a mesma intensidade que interpretava antes da cadeira de rodas.



Antônio Edson e Eduardo Moreira⁴³.

Voz, música e ritmo

O primeiro aspecto sugerido neste tópico é a forma de trabalhar a voz. Essa questão apareceu neste estudo avaliada em tópico anterior e no capítulo sobre o humor. Relacionados aos elementos constituintes do trabalho vocal que Pavis considera, cabe dizer da frequência com que a atriz Inês Peixoto expõe as palavras, quase sem pausa, causando assim um estranhamento. O destaque para este trabalho da atriz se dá quanto ao fato de que manter a frequência direta das palavras, respirando em tempo praticamente imperceptível pelo espectador, e conseguir manter as entonações que o texto sugere, articulando cada palavra de forma que o texto seja todo compreensível. A mesma avaliação vale para todos os atores em cena, com a ressalva de que se utilizam

⁴³ Fotografia disponível no site:
<http://www.grupogalpao.com.br/novosite/port/espeticulos/foto.php?espeticulo=homem&pag=5#img>
 Acesso em 04 de novembro de 2007.

de sistemas de microfones de boa qualidade, o que facilita o trabalho de imitação vocal dos atores. A necessidade do microfone também está ligada à questão musical do espetáculo, pois, caso não houvesse amplificação, facilmente os instrumentos cobririam as vozes dos atores.

Musicalidade é marca presente no trabalho do Grupo ao longo de todos os anos. O Grupo Galpão, por se servir originariamente de recursos do teatro de rua, desenvolveu essa característica do teatro musical, sonoro. Macksen Luiz é o único, porém, que faz apenas uma breve avaliação da parte musical, informando que a direção musical e os arranjos são compostos por Ernani Maletta e definindo seu trabalho como preciso. Ernani Maletta⁴⁴ desenvolve seu trabalho sonoro junto ao Galpão desde 1994, quando participou da montagem de *A rua da amargura* e, recentemente, redigiu uma tese de doutorado sobre a polifonia acústica do Galpão, ampliando seus conhecimentos neste aspecto.

Espaço, tempo e ação

O símbolo do Galpão é uma estrela. No chão do espaço em que apresentam *Um homem é um homem*, a estrela do Galpão define o espaço que é deles. O cenário da peça é todo desmontável, assim como o homem. Para a composição desse cenário, a equipe formada por Alexandre Rousset, Tereza Bruzzi e Paulo José é citada com elogios pelos dois críticos. Vasculhando fotos em livros sobre Brecht, chegamos a uma foto do cenário desenhado por Caspar Neher para a montagem dirigida pelo próprio Brecht de *Um homem é um homem* e a semelhança está presente. Também o cenário de Neher era composto de andaimes e plataformas. Bárbara Heliodora utiliza o adjetivo “flexível” e descreve a composição do cenário para lembrar que ela faz parte do enredo. Para Macksen Luiz, ela está “plenamente integrada ao espírito da montagem”.

Pavis defende que, para haver a arte teatral, esses três elementos (espaço, tempo e ação) devem estar presentes. Para Heliodora, a ação é “de um primarismo”, mas que o espaço e o tempo a tornam dinâmica. Já para Luiz, esta concepção é refinada e os

⁴⁴ Cf. *Atuação polifônica – a experiência com o Grupo Galpão*, artigo de Ernani Maletta.

elementos, os adereços, juntamente à ação e à época formam uma “revitalização oportuna”.

Figurinos, objetos e iluminação

No que diz respeito ao figurino, e para uma análise semiológica deste conjunto, pode-se e deve-se entendê-lo ao mesmo tempo como significante (objetos matérias) e significado (integrado em um sistema de sentido). Para Barthes, “o bom figurino de teatro deve ser material o bastante para significar e transparente o bastante para não constituir seus signos em parasitas” (*apud* PAVIS, 2003: 164). Os figurinos dos personagens de *Um homem é um homem* são conectores, todos remetem ao tema “guerra”, com padronagem e referências uns aos outros e / ou a temas atuais, como é o caso do personagem dono do templo oriental e sua ajudante, que remetem imediatamente às figuras do Oriente Médio. Os figurinos são apresentados em conjuntos. Todos os soldados são semelhantes. As moças que dançam para os soldados e a dona do Vagão Bar, senhora Begbick, também representam um conjunto. Com trajes simples aparecem apenas o senhor e a senhora Galy Gay.

Macksen Luiz os define como belos e Heliadora como atraentes, comparando-os ao cenário. Os figurinos nesse espetáculo também possuem funções, o que os transformam em adereços. As pernas-de-pau dos soldados (que também eram utilizadas na montagem original do autor), nessa versão, se transformam, em algumas cenas, em metralhadoras. A saia da viúva Begbick, em capa de toureador. Sem falar na transformação completa que sofre Galy Gay ao vestir as roupas de Jeraiah Jip e do Sargento Fairchild ao aparecer como amante latino, todo em tom rosado, um romântico caricato. Para Macksen Luiz, os adereços são de “bom artesanato” Isso sugere um cuidado na confecção do material.

Sobre a iluminação de Alexandre Galvão e Wladimir Medeiros, iluminadores oficiais do Grupo Galvão, cada crítico avalia de uma forma. Luiz defende que ela é “cuidada” ao passo que Heliadora considera que está “por vezes escura demais”. A iluminação é clara, aberta, assim como sugeria Brecht. Uma iluminação que não procura enganar ou iludir o espectador. No entanto, determinadas cenas ou trechos de

monólogos demandam focos de luzes específicos em atores, para proporcionar um destaque no texto.

Texto (enredo, forma dramática, adaptação textual)

O paralelo crítico entre a análise dos dois jornalistas é confrontado e opositivo. Um aponta o texto como ultrapassado, datado, fraco e limitado. O outro ressalta todas suas qualidades. As duas críticas se desenvolvem em função do enredo, ou da fábula do texto. O que o diretor Paulo José⁴⁵ propõe é uma retomada à dramaturgia. Para ele, aí está o entendimento do teatro.

O espetáculo teatral baseado na obra dramática exige do artista uma dedicação e entendimento da obra textual. Para tanto, o artista e seu avaliador precisam entender o que se passa, pois é o avaliador, na figura do crítico, quem vai traduzir o que acontece em cena ao público “leigo”.

Desta forma, ambos os críticos apontaram para o quadro do espetáculo e o contexto do autor. Para Heliadora, o texto possui a falha de ser datado, ultrapassado. De fato, ele apresenta referências à posição anarquista e ideológica do jovem Brecht e sua influência pelo ensaio narrativo sobre três soldados de Rudyard Kipling. Luiz refere-se ao texto como político, e, mais que ao texto, à obra brechtiana total. E, para ele, o texto se encaixa no objetivo didático, o que para Heliadora já aparece como “limitado”.

Essa encenação apresenta uma atualização da obra original, incluindo discursos políticos e falas que se tornaram convenções para o povo brasileiro. Se, para Heliadora, essas inclusões não se integram na obra devido à obviedade do conteúdo crítico do texto, para Luiz o texto de Brecht fala do sistema econômico, do estabelecimento de formas e do homem, elementos que estão discutidos no Capítulo III.

A crítica de Heliadora considera o texto, em vários aspectos, “problemático”, inclusive quanto ao fato de ele não acrescentar nada à atualidade. As críticas são completamente opostas, pois, para Luiz, a atualização do texto é “pertinente” e o humanismo presente na obra dão a ela um caráter de “fábula exemplar”.

⁴⁵ Cf. Apêndice III.

Se para um o texto é fraco e não “torna dramática a história”, para o outro ele se transforma numa “constatação irônica e provocativa da maleabilidade do homem”. É difícil entender como um texto não torna uma história dramática, se pensarmos num sentido teatral. O texto está representado em sua forma dramática no palco. Porém, para Brecht, o drama devia se inclinar para um caminho distante do drama definido por Aristóteles, para quem a obra dramática deve levar à catarse e à purgação dos sentimentos.

O que talvez esteja em questão é se o público é capaz, de uma maneira geral, de absorver essas reflexões indicadas por Macksen Luiz, sobre a dialética entre a bondade e a maldade e a atualização do contexto de guerras para esses conflitos impostos à sociedade pelo sistema.

As condições da recepção e outras formas de abordagens

Para o espectador leigo, a obra é percebida por sua totalidade, não cabe a ele avaliar suas funções separadamente. O efeito produzido no espectador pode variar muito, tanto de indivíduo para indivíduo quanto de localidade para localidade. Ambos os críticos tomaram como referências apresentações realizadas no Rio de Janeiro; enquanto eu o assisti em Belo Horizonte, em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Brasília, além de acompanhar as críticas formuladas para as apresentações dentro da Mostra Oficial do Festival de Teatro de Curitiba – edição 2006, da turnê pelo Nordeste do Brasil e receber alguns *e-mails* e comentários de estudantes de teatro, amigos, parentes – alguns conhecedores, outros não – da obra.

A opção pelas duas críticas aqui estudados deu-se devido ao fato de seus autores serem, atualmente, os críticos de maior produtividade e reconhecido mérito nesse trabalho para as artes cênicas. O fato de se confrontarem estimulou o estudo, e vale notar que as críticas se apresentam completas, abordando, mesmo que superficialmente em alguns momentos, todos os aspectos teatrais apontados pela semiologia teatral.

Em relação ao fato do resultado final estar “confuso”, como sugere Heliadora, cabe pensar o local de enunciação do espectador, seu universo de referências e expectativas. O espectador que vai ao teatro assistir ao *Um homem é um homem* na esperança de encontrar uma obra semelhante à montagem de *Romeu e Julieta*, tende a se

frustrar ao se deparar com um novo Galpão. Esse *Um homem é um homem*, dirigido por Paulo José, faz o Grupo ter um cuidado com o drama, e procura retomar a questão do enredo acima dos efeitos que o espetáculo pode causar no público. Sim, a obra pode se tornar confusa.

O texto é também cheio de variações. Mesmo o Brecht de *Um homem é um homem* sendo um Brecht de fase inicial, sua obra já possuía um caráter múltiplo, quer dizer, um enredo com diversos conflitos e muita reflexão filosófica.

É fácil notar que, a exemplo do Capítulo III, onde a análise da comicidade da obra se dá a partir de anotações dos momentos em que o público ri ao longo do espetáculo, realizada durante apresentações no Rio de Janeiro, se compararmos essas anotações aos momentos em que o público de Brasília ri⁴⁶, notaremos a diferença do público. As piadas e ironias políticas contidas no texto, todas, mesmo as mais discretas, causam resposta imediata na platéia brasiliense. Isso se dá devido ao público estar familiarizado com as questões políticas atuais, pois as discussões a respeito da política nacional e internacional fazem parte da vida pessoal da maioria dos moradores desta cidade.

Por fim, fica a dúvida se as reflexões ideológicas e filosóficas apresentadas na obra levam o público à transformação, ou ao questionamento sobre sua posição dentro do sistema e sua capacidade de “saber dizer não” dentro de situações de manipulação. Se o homem, enxergando a si como Galy Gay, pode deixar de se ver como “vítima” ou possuidor de “ingênua ignorância” para entender-se como oportunista e aproveitador de situações, como sugere Macksen Luiz.

⁴⁶ Foi feita gravação das apresentações ocorridas em Brasília dentro do Festival Internacional Cena Contemporânea – edição de 2006.

CONCLUSÃO

Galy Gay é o homem que se perde e um nome que perde a sua letra, o homem que se torna “homem-massa” inserido numa sociedade “rebanho” (NIETZSCHE, 1999), corrompendo sua identidade. A peça aponta para uma condenação do sujeito – “aquele que não aprende a dizer “não” se perde, está condenado à inexistência e à submissão ao poder alheio”. É uma mensagem subentendida que ataca o espectador, comprovando a necessidade de Brecht de fazer o público refletir. O espetáculo carrega em si elementos que vão além do texto, da trajetória do Grupo, do contexto sociopolítico do país e do mundo, dos elementos de composição cênica – a comicidade, a coletividade e o engajamento.

O Grupo Galpão ensina o prazer de atuar, seja em seus cursos e oficinas, onde é possível aprender técnicas teatrais, seja assistindo a um de seus espetáculos. Eles retomam a idéia inicial de o fazer teatral ser uma grande aventura.

Em uma obra, seja literária, teatral, seja um desenho, música ou performance em um sentido geral, pode-se encontrar uma multiplicidade de sentidos. Uma obra artística é heterogênea de alguma forma, sob algum ponto de vista ao menos, mesmo que ela proponha seguir um único raciocínio, uma linha de pensamento, um método específico.

O Galpão possui em si a estrutura do rizoma deleuziano e guattariano, quando lemos em seu livro dos *15 anos de risco e rito* a trajetória de seus integrantes e da composição de seus espetáculos, que vão desde certa ausência de regras pré-estabelecidas até a heterogeneidade da formação e origem de cada um dos atores que compõe o Grupo. A importância da ausência de hierarquia no Grupo, para o qual o que rege é a cena e a troca de serviço, o trânsito entre os papéis: diretor, diretor musical, assistente de direção, atores – essa liberdade que eles encontram em participar da tarefa

do outro, sem invadir, contudo, a obra do outro, caracteriza a “desterritorialização” do artista teatral em sua função e a seriedade com que é realizado o trabalho. Os horários de ensaios, salários, uma equipe de produção, professores contratados, atores estagiários, garantem um mínimo de qualidade ao resultado da obra.

A pesquisa em artes cênicas resulta por apontar para aspectos distintos e inesperados. Elegeu-se um tema específico: o último espetáculo do Grupo Galpão e suas origens e relevâncias teóricas do autor da obra *Um homem é um homem* (Bertolt Brecht). Foram selecionados determinados fatores para o percurso da pesquisa, por exemplo, os fatores político e artístico e a contemporaneidade do tema, chegando a resultados tais como: a capacidade performática dentro dos elementos coletivos; a importância política da formação e estrutura desse Grupo; os contrastes entre a ideologia do autor e as reflexões contemporâneas que aparecem, de certa forma, voltadas para a desilusão quanto à possibilidade de transformação política; e a comicidade, embora sabidamente, o Grupo Galpão não seja uma companhia de comédia, mas constata-se a presença do elemento humor nessa montagem. Diversas abordagens podem ser tomadas, e a inexistência de precisão metodológica para a pesquisa em artes cênicas permite desbravar um universo de informações partindo de um elemento, nesse caso, um espetáculo artístico.

A idéia foi estudar a obra de Brecht, reconhecendo seu pensamento moderno e utópico, entendendo o que acontece com a montagem do Grupo Galpão. Poder-se-ia dizer que esta pesquisa busca entender o que Brecht tentou dizer ao escrever *Um homem é um homem* e o que o Grupo Galpão fez. Até que ponto o espetáculo *Um homem é um homem* do Grupo Galpão seria brechtiano e ao mesmo tempo mineiro, brasileiro no século XXI. De fato, o Grupo Galpão apresenta um trabalho com diversos elementos brechtianos, podendo ser uma referência para o conhecimento da obra e pensamento do autor. No entanto, não é brechtiano, pois que já não é possível comprovar que nem mesmo o Brecht o tenha sido. Portanto, o trabalho do Grupo Galpão seria, quando muito, “galponiano”, isso além de receber uma forte influência da experiência prática do diretor dessa encenação, Paulo José, com quem o Grupo já vem desenvolvendo projetos há alguns anos. Devo lembrar que o trabalho carrega o pensamento de que nenhuma afirmativa sobre arte deve ser fechada, definitiva. Portanto, hipóteses de pensamento que regem esse estudo não se propõem a alcançar respostas objetivas e conclusivas, em

um sentido de verdades absolutas a respeito da teoria teatral, da arte cênica, do fundamento de um teatro de grupo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Junia. *O palco e a rua: a trajetória do teatro do Grupo Galpão*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2006.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Tradução Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi. São Paulo – Brasília: Hucitec – EdUnB, 1999.

BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. *A Arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral* Campinas: Ed. Hucitec e Ed. Da Unicamp, 1995.

BARTHES, Roland. *Sul teatro*. Roma: Meltemi editore, 2002.

_____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BERGSON, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique* Paris: Éditions Alcan, 1924. A edição utilizada para essa pesquisa é uma eletrônica a partir do original de 1900 e a 30ª Ed. Paris: Librairie Félix Alcan, 1929.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo Galpão: 15 anos de risco e rito*. Belo Horizonte: Grupo Galpão, 1999.

_____. Grupo Galpão: *Diário de montagem. Partido, livro 4*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro vol. 1*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1983a.

_____. *Escritos sobre teatro, vol. 2*. Selección de Jorge Hacker, traducción de Nélica Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión: 1983b.

_____. *Escritos sobre teatro, vol. 3*. Selección de Jorge Hacker, traducción de Nélica Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión: 1982.

_____. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Poemas 1913 – 1956*. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. 1.^a Edição – 1987.

_____. *Teatro Completo, em 12 volumes, vol. 2*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991a.

_____. *Teatro Completo, em 12 volumes, vol. 6*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991b.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 6.^a Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht – A Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

CARVALHO, Sérgio de. Estripulias de João-Ninguém. *Folha de São Paulo. Caderno +MAIS!*. São Paulo, 28 de maio de 2006.

CASTORF, Frank, HEGEMANN, Carl. *Luta*. Livreto realizado em co-parceria entre SESC SP, Goethe-Institut, Copa da Cultura e Ministério das Relações Exteriores da República Federal da Alemanha, 2006.

CIRET, Yan. Brecht au-delà do spectacle; Saint Bert and the Spectacle. In: *ArtPress, la revue de l'art contemporain / the contemporary art journal* 265. Paris: Art Press, Février, 2001, p. 54-57.

CIXOUS, Helen. PRENOWITZ, Eric. An error of calculation. *Yale French Studies*, No. 89, Drafts, 1996, 151-154.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004. 2.^a Edição.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

_____. Théorie des multiplicités chez Bergson. *WebDeleuze, Conférences*, 1970.

Disponível em

<<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=107&groupe=Conférences&langue=1>

>. Acesso em 19 de maio de 2007.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. *Mil Platôs– capitalismo e esquizofrenia, vol. 1*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995 (Coleção TRANS).

_____. *Mil Platôs– capitalismo e esquizofrenia, vol. 3*. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996 (Coleção TRANS).

_____. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia, vol. 5*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DUARTE, Adriane da Silva. *O Dono da Voz e a Voz do Dono – a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP: FAPESP, 2000.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. Organização de Franca Rame. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 1999.

FOREST, Philippe. Brecht ou le spectaculaire désintégré; Brecht now. Yes, Now. In: *ArtPress, la revue de l'art contemporain / the contemporary art journal* 265. Paris: Art Press, Février, 2001, p. 51-53.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. 22ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

_____. *Vigiar e punir*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GRUPO GALPÃO. *Um homem é um homem*: Bertolt Brecht; Direção: Paulo José. [Programa de apresentação do espetáculo].

GRUPO GALPÃO. *Um homem é um homem – versão 30 de julho de 2005*. *Arquivo pessoal autorizado pelo Grupo Galpão*. [Não publicado].

HELIODORA, Bárbara. *Um homem é um homem: espetáculo em cartaz no teatro Carlos Gomes é um Brecht da fase inicial*. *O Globo*. Rio de Janeiro, 7 de maio de 2006. Segundo Caderno, p. 6.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura – uma teoria do efeito estético. Vol. 1*. Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

KONDER, Lenadro. *A poesia de Brecht e a história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

LUIZ, Macksen. *Brecht atualizado pelo Galpão*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 de maio de 2006. Caderno B.

MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dionísio – contribuição para uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. *O conhecimento comum – Compêndio de Sociologia Compreensiva*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

MALETTA, Ernani. Atuação polifônica – a experiência com o Grupo Galpão. In. *Subtexto – Revista de teatro do Galpão Cine Horto*, n. 3. Belo Horizonte: Galpão Cine Horto, Ano III, 2007, p. 63-70. Disponível em <http://www.galpaocinehorto.com.br/projeto_detalhe.php?id=15>. Acesso em 10 de junho de 2007.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis: estética, educação e comunidades*. Chapecó: Argos, 2005.

MININE, Rosa. ... E o teatro é do povo, é do povo. *A Nova Democracia*, Ano V, n. 30, julho de 2006. Disponível em <<http://www.anovademocracia.com.br/30/27.htm>>. Acesso em 28 de maio de 2007.

MORAES FILHO, Evaristo de (Org.). *Simmel – Sociologia*. São Paulo: Ed. Ática, 1983.

MOREIRA, Eduardo. *Galpão: de Brecht a Brecht*. In: *Subtexto – revista de teatro do Galpão Cine Horto número 2*. Belo Horizonte: Galpão Cine Horto, Ano II, dez 2005, p. 43-47.

NATRIELLI, Adriana. A crítica do discurso poético na República de Platão. Disponível em <<http://www.puc-rio.br/parcerias/sbp/pdf/4-adrianar.pdf> >. Acesso em 28 de maio de 2007.

NETTO, J. Teixeira Coelho. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zarathustra*. Tradução Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 1999.

PAVIS, Patrice. PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PELÚCIO, Chico. Reflexões sobre o Grupo Galpão e a ética do teatro. In: *Folhetim – teatro do pequeno gesto*, n. 13. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto. Abr – jun 2002. págs. 98 – 131.

PLATÃO. *A República*. Tradução Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultura, 1999.

PROPP, Vladimir I. *Comicidade e Riso*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas Andrade. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SÁ, Nelson de. Berliner mostra a SP o Hitler “Popstar”. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 10 de outubro de 1997. Disponível em <<http://www.companhiadolatao.com.br/html/bretch/index.htm#4>>. Acesso em 28 de maio de 2007.

SELDON, Arthur. PENNANCE, F. G. *Dicionário de Economia*. Tradução de Nelson de Vicenzi. Vol. 1. Rio de Janeiro: Bloch Editores S. A., 1968.

SCHWARZ, Roberto. A atualidade de Brecht. In: *Revista Vintém* n. 1. São Paulo: Companhia do Latão/ Hucitec, fev-abr 1998, p.29-36.

STILES, Kristine. SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art: A soucerbook of artists' writings*. Berkeley: Univ. of Califórnia Press, 1996.

TADEU, Tomaz. *A filosofia de Deleuze e o currículo*. Coleção Desenredos: n. 1. Goiânia: Faculdade de Artes Visuais, 2004.

VILLAR, Fernando Pinheiro. CARVALHO, Eliezer Faleiros de (Org.). *Histórias do teatro brasiliense*. Brasília: UnB, IdA, Artes Cênicas, 2004.

WILLETT, John. *O Teatro de Brecht – visto de oito aspectos*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

Sites visitados

FESTIVAL DE TEATRO DE CURITIBA. Apresenta artigos e críticas do espetáculo *Um homem é um homem* na edição de 2006. Disponível em <www.festivaldecuritiba.com.br>. Acesso em 20 de maio de 2006.

GRUPO GALPÃO. *Homepage* com informações atualizadas do Grupo Galpão. Disponível em <<http://www.grupogalpao.com.br>>. Acesso em 15 de maio de 2007.

JORNAL SARRAFO. Apresenta artigos sobre teatro e trabalho coletivo. Disponível em <www.jornalsarrafo.com.br>. Acesso em 28 de maio de 2007.

KARL VALENTIN. *Site* oficial com vídeos e textos sobre a obra do artista. Disponível em <www.karl-valentin.de>. Acesso em 28 de maio de 2007.

DVD

GRUPO Galpão – A história de um dos mais importantes grupos de teatro do Brasil. Rio de Janeiro e Belo Horizonte: 2005. 1 DVD (2h32). Idiomas falados: português e inglês. NTSC COR. Produzido pela Malagueta Produções Artísticas.

GRUPO Galpão – Gravação do espetáculo *Um homem é um homem* dentro do Festival Internacional Cena Contemporânea. Brasília: 30 de setembro de 2006. [Gravação particular].

IDENTIDADE de nós mesmos. Direção: Wim Wenders. Alemanha: 1964. DVD (79min). Áudio: inglês 2.0. Legendas: português e inglês. COR. Distribuído no Brasil pela Europa Filmes. (Tradução de *A Notebook on clothes and cities*, documentário).

APÊNDICES

Apêndice I

Bate-papo com Lydia Del Picchia

Atriz do Grupo Galpão, assistente de direção do espetáculo *Um homem é um homem*. Foi também assistente de direção do espetáculo *A vida é sonho* e é a atual coordenadora do Núcleo Pedagógico do Galpão Cine Horto.

Transcrição da gravação da conversa em 7 de fevereiro de 2006 com Lydia Del Picchia, realizada no mezanino do Galpão Cine Horto, Belo Horizonte.

Lydia Del Picchia – Coordenar, produção, levar idéias para os artistas. O Chico a mesma coisa, ele foi um dos mentores do Cine Horto, ele quem vestiu o projeto do Cine Horto, a exemplo dos festivais, ele sempre foi muito ligado a essa parte. O Beto que é a área administrativa e o funcionamento do Grupo. Então são três pessoas que estão desde o início. A Associação Galpão é a que deu origem, é o umbigo de tudo. A gente começou com os espetáculos, a gente, quer dizer, o Grupo. A partir dos espetáculos o Grupo começou a viajar para festivais e fazer oficinas e assim começou a ser conhecido e conhecer as pessoas.

Depois, uma terceira etapa, depois de espetáculos e de festivais, foi produzir os festivais. Antes do FIT⁴⁷ acontecer, foram dois festivais de teatro de rua. Chamaram-se Festin. Foram dois festivais que o Galpão produziu independentes. Um terceiro festival

⁴⁷ Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de BH.

de rua, ele se associou com a Secretaria Municipal de Cultura e com a Prefeitura para fazer o Festival de Palco e Rua. E a partir daí foi que nasceu o FIT que acabou ficando na mão da Prefeitura. Quando o Galpão deixou o festival foi que veio a idéia do Cine Horto. Sempre com a idéia de estar trocando, de estar trazendo pessoas, de ter a possibilidade de não ficar só o Grupo fazendo espetáculos e se apresentando. Em 97 a gente alugou o espaço e começou a reformar, em 98 foi que começaram as atividades, quando houve o primeiro Oficinação.

Dhenise Neto – Quantos espetáculos o Grupo Galpão tem em repertório?

L. P. – Em repertório a gente tem três atualmente que são *Um Molière imaginário*, *O inspetor geral* e *Um homem é um homem*. Mas, por exemplo, *Um trem chamado desejo* e *Partido* são espetáculos que não foram oficialmente abandonados. O *Romeu e Julieta* foi porque é um espetáculo de 1990, ou seja, 15 anos de espetáculo. E realmente é complicado pra gente manter um repertório tão grande. Tanto o *Romeu* quanto *A rua da amargura*. Foram espetáculos que foram deixados. Encerrou a carreira. Nada impede que sejam remontados. Quando a gente fez a comemoração de 20 anos do Grupo, a gente apresentou *O Romeu e Julieta*, *A rua da amargura*, *Partido*, *Um Molière Imaginário* e *Um trem chamado desejo*. A idéia era a gente viajar. Graças a Deus não deu certo, pois seria uma loucura ter cinco espetáculos em repertório. Manter os cinco, ensaiando. A logística de viagem, porque instrumentos, luz e som, é tudo compartilhado nos espetáculos. A gente foi meio enlouquecido de fazer isso.

D. N. – Quando vocês retomam um espetáculo, quanto tempo vocês ensaiam antes de apresentar?

L. P. – Varia, quando o espetáculo está há muito tempo parado tem que ter um processo de relembrar as músicas, o texto, as cenas e reavivar aquele espetáculo. Porque não é só ensaiar a marcação e pronto. Mas, o *Homem*, por exemplo, a gente estreou e viajou muito com ele já. A gente fez três semanas aqui, fizemos o Palácio (das Artes), e já fomos para uma turnê no Nordeste fazendo várias cidades em condições diferentes, então acaba que o espetáculo fica muito quente. Aí a gente voltou de férias agora dia 30, ensaiamos o *Inspetor* segunda e terça, o *Homem*, quarta, quinta e sexta, e ontem foi ensaio do *Inspetor* de novo, e hoje a gente está estreando o *Inspetor*. Aí amanhã a gente

ensaia o *Homem*. Então são três ou quatro dias de ensaios. Geralmente, tendo essa possibilidade de ensaiar com uma pessoa de fora como o Ernani ou a Mônica que fez o nosso trabalho de corpo. O Paulo José não vai poder vir nessa temporada, mas, enfim...

D. N. – No Galpão tem a equipe de produção, tem a turma que trabalha para o Grupo Galpão, e o Galpão Cine Horto que virou um projeto paralelo ao Galpão?

L. P. – O projeto paralelo foi durante muito tempo o mesmo patrocinador, o Galpão e o Galpão Cine Horto. Quando o Galpão começou a ficar exclusivo da Petrobrás, começou a ser um projeto muito caro, o Galpão e o Cine Horto na exclusividade. Tanto a Petrobrás, no que diz respeito à questão da marca, quanto a outros patrocinadores que entram, iam sempre ficar à sombra da Petrobrás. Agora nós temos patrocinadores separados, Usiminas e Cemig com o Galpão Cine Horto e a Petrobrás com o Grupo Galpão. Mas o Cine Horto é um projeto do Grupo Galpão. É um braço do Grupo Galpão. Não é uma coisa independente. As decisões mais importantes, que norteiam o Cine Horto são sempre tomadas em grupo. E o Grupo somos os treze atores, na verdade. Mas a Gilma que é a produtora, que é o 14º elemento. Mas decisões artísticas, por exemplo, ela prefere não participar. Quando são decisões de produção, ela está nas reuniões, junto.

D. N. – Bem, não existe uma hierarquia. Então quando vocês vão tomar uma decisão vocês votam?

L. P. – A gente tenta não votar.

D. N. – Vocês brigam muito?

L. P. – Muito... A gente conversa muito. Sobre tudo. Desde o que montar, o próximo espetáculo, até aproxima turnê, se vai para Belém ou se vai para o Sul, ou se vai para o Centro-Oeste, ou se vai para a Europa, ou se vai para os Estados Unidos, ou se vai para a Argentina. Tem uma hierarquia que é a seguinte: o Beto que é o presidente, mas isso é mais sobre o estatuto, ali, nos treze, todo mundo tem a palavra igual. Mas têm decisões, que, por exemplo, quem está na produção é que vai carregar mais a pedra. A gente tem atividades e responsabilidades definidas dentro do Grupo também. O administrativo é o Beto que é o chefe. Artístico tem sido o Eduardo. Artístico é o que varia mais, todo

mundo opina mais e acaba atuando mais, obviamente. Porque a vida do Grupo é arte, é uma estrutura artística. A produção que já foi muito tempo dividida entre os atores, mas que era uma coisa muito pesada. O Chico já fez muita produção, o Eduardo já fez muita produção. O Beto fazia alguma coisa também. Mas agora está mais centrada na mão da Gilma mesmo. Ela é a coordenadora de produção. Mas ela é contratada pelo Grupo. Aí vem a parte de chefe de correio: Inês, comunicação, e-mail, receber, mandar, enfim, quando a gente recebe convite de alguns Grupos a gente responde para o Grupo, isso tudo é responsabilidade da Inês; cenário e figurino: Eu, um pouco mais de cenário, o Paulo André um pouco mais do figurino, somos responsáveis pela manutenção; a Fernanda dá uma assessoria na parte administrativa e a Butique que começou super despreziosa, e atualmente a gente tem um monte de camisetas, tem cd's e livros, então essa organização da Butique é por conta da Fernanda; Várias coisas da manutenção do dia a dia, de organizar aulas, por exemplo, a Fernanda tem o contato com a professora de pilates, ela organiza as aulas de pilates, mas eu dou aquecimento, ela dá aquecimento, Inês e Simone fazem um trabalho de aquecimento vocal também; cada espetáculo tem um assistente, o Paulo André é o assistente do *Inspetor*, eu sou assistente do *Homem*, o Eduardo é o diretor do *Molière*. Então acaba que cada um fica um pouco com essas coordenadas. Não é que um tem um voto mais pesado que o outro, mas como um é o responsável por uma área, então, dependendo do que está se tratando, a opinião daquela pessoa em um certo momento vai ter um peso maior. Ela que está ali mexendo diretamente com aquilo, então a gente escuta de uma maneira diferente. Mas é todo mundo igual.

D.N. – Sobre o Grupo ter conseguido uma estrutura que é a realização de um sonho, uma das coisas valiosas é que vocês têm o Grupo Galpão e uma quantidade de gente em volta para manter isso vivo, para alimentar essa história.

L. P. – Pois é, porque enquanto o Grupo era menor, o Grupo fazia isso sozinho, desde venda de espetáculo, produção, contratos, manutenção de figurinos, tudo, era tudo do Grupo, era entre eles mesmos. Eram: Teuda, Toninho, Eduardo, Chico, Beto e Maria Gastelois durante um tempo, que passou uma temporada sendo membro do Grupo e acabou saindo, foi morar na França. Com o crescimento do Grupo, foi uma coisa complicada no início. Até o *Álbum*, acho que o Rodolfo participou do *Álbum*. O Júlio

fez uma substituição no Grupo, já tinha um contato, e acabou entrando para o espetáculo também e ficou no Grupo. Quer, dizer, ficou aquele tempo, depois saiu. Com o *Romeu e Julieta* o Gabriel pediu mais duas pessoas no elenco. Acabou se fazendo uma oficina, um workshop de duas semanas, com várias pessoas que tinham interesse, que foram convidadas. Foi como um teste, uma seleção. Então foi quando Inezinha entrou e o Júlio já meio que estava e acabou ficando, e o Rodolfo voltou depois. Então na verdade, de fora do Grupo só entrou mais uma pessoa que não tinha trabalhado com o Grupo ainda. Na *Rua da Amargura*, com a morte da Wandinha é que se criou o caos e quando o espetáculo tinha um compromisso já de estréia com o patrocínio do Banco do Brasil, era um patrocínio para estrear no Centro Cultural do Banco do Brasil no Rio, então a montagem tinha que estrear, não tinha como adiar, já tinha sido usado o patrocínio com parte do figurino, então o Arildo que tinha feito a assistência no *Romeu e Julieta* entrou como ator, precisaram de um outro assistente, chamaram o Paulo André que acabou entrando como ator também, chamaram a Simone, todo mundo foi entrando como ator. Deu uma inchada no elenco. Mas, no início nem era m parte do Grupo não, eram pessoas que estavam no Grupo fazendo aquele espetáculo. Foi tudo muito rápido. Em dois anos, um Grupo de cinco virou um...

D. N. – Sobre o Cine Horto, o que é que o Cine Horto tem de atividade hoje?

L. P. – Nossa, muita coisa. Se não me engano, esse último projeto que nós mandamos para a Lei foram vinte e três projetos. Nada no Grupo ou no Cine Horto nasce pronto: “Tive uma idéia brilhante, está aqui o projeto, vamos aplicar!” Nasce realmente de conversa, a gente tem essa características de fazer sempre reuniões. Agora tem feito menos até porque a vida do Grupo está muito louca e o Cine Horto também cresceu demais, então a gente não se encontra tanto para pensar, a coisa vai indo na prática mesmo. Mas, estamos conversando e de repente alguém fala: “– Poxa vida, Belo Horizonte a gente não tem lugar para pesquisar...”; “– A, então a gente podia um dia fazer um espaço...”; “– Não, mas isso é uma loucura...”;

A coisa vai indo mesmo, então por isso hoje são vinte e três projetos. Alguns projetos do ano passado foram modificados. Então tem o Oficinão que foi o primeiro. A primeira discussão da gente foi sobre o que fazer para o Cine Horto não virar um “elefante branco”, ou seja, mais um centro cultural, então apareceu a idéia dessa troca

sobre teatro de grupo, convidar pessoas para trocar informações, a gente propõe um tema que a gente queira estudar e quem quiser, vem, experimenta, abre as inscrições. Aconteceu que milhares de pessoas apareceram interessadas. O primeiro resultado foi a comédia de Shakespeare que o Chico dirigiu que se tornou a montagem de *Noite de Reis*. Aí no ano seguinte, que o Júlio dirigiu, ele disse que achava ótima a idéia, mas que não queria partir de um texto pronto: “– Vamos estudar sobre os 500 anos do Brasil e vamos ver onde é que vai dar, então, para isso, vamos fazer uma oficina de dramaturgia.”. Foram vinte atores, mas não sei quantos dramaturgos, então chamaram o Abreu para coordenar a oficina e nasceu a Oficina de Dramaturgia.

Dois anos depois a Oficina de Dramaturgia junto com os atores do Oficinão viraram quase que um Oficinão só o grupo dos atores com a Oficina de Dramaturgia: “– Está se esgotando esse formato, não dá mais... a gente precisa de uma oficina de direção.” Então veio a Oficina de Direção. “– Mas o que é que nós vamos fazer com a Oficina de Direção? A gente vai fazer cena? Ah, por que é que a gente não faz o Festival de Cenas Curtas”. Coisa bem vinda. Quando acabou a Oficina de Direção e de Dramaturgia se esgotou, algumas pessoas que tinham passado pela Oficina de Direção e de Dramaturgia: “– Não, não pode acabar, vamos propor um outro projeto”. Então a Maldita propôs ao Cine Horto o 3 x 4. Então o 3 x 4 agora parece que vai ficar com a Maldita. Vai-se criar um outro projeto no Cine Horto que envolva dramaturgia, direção e atores. As coisas vão vindo na necessidade, sabe? “– Assim não dá mais, então como é que faz? Faz assim? Não dá? Tentou? Não deu certo? Acabou”. Mas tem dado certo.

D. N. – O que eu vejo de interessante é que desta forma o Galpão vai se ligando a outros grupos.

L. P. – O Galpão Convida, por exemplo, foi meio nesse vácuo, assim: “– Poxa, a gente não ta mais trazendo grupos para Belo Horizonte porque a gente não ta mais coordenando o FIT, não ta mais fazendo festival” Nem se teria condições de fazer, pois como a gente tem o Cine Horto, seria uma loucura. Então o Cine Horto faz isso, duas vezes por ano convida um grupo para vir dar uma oficina, fazer o espetáculo. Geralmente é um grupo que não viria a Belo Horizonte sem esse apoio, sem esse incentivo. São grupos grandes, tipo o Armazém. O Armazém, por exemplo, para vir fazer uma temporada em Belo Horizonte eles gastam uma grana. Então o Armazém

vem, são convidados com essa oficina. Ficam aqui uma semana, fazem a oficina, fazem o espetáculo e ao final fazem um debate que é o Sábado. Um debate aberto. Veio o Parlapatões, veio a Maria Thaís, veio o Cacá Carvalho, veio a Cia. La Mínima, veio a Tiche, veio um monte de gente já nesse Galpão Convida.

O Conexão apareceu no projeto quando a gente tentou manter a sala de cinema funcionando mas, como cinema é uma coisa caríssima, e não é uma sala confortável, não é uma sala de shopping com ar condicionado, se bem que agora até tem ar condicionado, mas enfim. Para você manter uma programação de cineclube é preciso manter uma pessoa de cinema aqui dentro. Além de ser trabalhoso é muito caro. Para exibir o filme é caro. A gente acabou optando por vídeo, mas a gente chegou à conclusão de que não é uma sala de cinema. Como utilizar? Então nasceu o projeto Conexão Galpão, que através dos atores que vão contando a história do cinema, a história de Belo Horizonte, a história do Cine Horto, virou esse projeto para atender escolas públicas. Vai tudo virando, a gente vai vendo onde é que encaixa, onde é que dá. O Conexão tem três anos, tá entrando no quarto ano. E a agenda é lotada. E as escolas que já participaram do Conexão? “– Ah, vamos fazer o Conexão Teatro”. Vamos contar a história agora da caixa cênica. Como é que nasceu o teatro lá na Grécia, como é que evoluiu. A Laura fez uma pré-estréia no ano passado e esse ano começa já com as escolas.

D. N. – A parte mais importante...

L. P. – A gente já tinha feito dois ensaios iguais. Porque sempre o Paulo tirava uma cena daqui, punha outra ali, entrava outra cena, etc. Dois dias antes da estréia o pessoal pediu “pelo amor de Deus, vamos fazer um ensaio igual os do passado, porque senão, como é que a gente vai estreiar?”. “– Não, você tem razão, você tem razão...”. Então fecharam num formato para que a gente tivesse certeza. Porque se não tivesse esse compromisso com a estréia a gente não teria esse espetáculo, ele estaria modificado com certeza. Tem duas cenas que foram cortadas no ensaio geral porque não estavam prontas. “– Não, depois a gente coloca, depois a gente coloca...” e ficou como está.

Ele vinha trabalhar, ensaiava, a gente indo pra turnê e ele colocava outras coisas, modificava. Porque essa é uma peça que permite a montagem e desmontagem. Do homem, do espetáculo do cenário.

D. N. – As principais pessoas para conversarem sobre esse ideal teórico que fica por trás da peça é o Paulo e o Eduardo, não é?

L. P. – O Eduardo fez um trabalho de se encontrar com o Paulo, de ler versões, de ler traduções. Esse lado teórico, talvez seja melhor consultar primeiramente o Eduardo e depois o Paulo José. Mas o Grupo todo participou disso: Simone, Paulo André, Toninho, Arildo. Talvez menos Inês e Fernanda. No início eles não estavam, Rodolfo, Inês e Fernanda, eles entraram com uns três ou quatro meses da montagem.

D. N. – No meu caso, eu penso que escrever uma dissertação sobre *Um homem é um homem* do Brecht ao Galpão, eu tenho que fazer uma boa e clara introdução sobre o que é o Brecht? O que é Brecht no Brasil hoje? O que é o Galpão? O que é o Galpão para o Brasil hoje? E entender porque é que o Galpão está montando Brecht hoje. Todas essas questões acabam sendo importantes, eu vou trabalhar numa pesquisa que apresenta esse eixo – *Um homem é um homem* do Brecht e *Um homem é um homem* do Galpão.

L. P. – Ao mesmo tempo, pra eu falar do *Homem* ainda é uma coisa que eu não digeri tão bem.

D. N. – Você faz o que no espetáculo?

L. P. – Eu faço a sonoplastia do espetáculo.⁴⁸

⁴⁸ Neste momento a gravação foi interrompida por problemas técnicos com o aparelho.

Apêndice II

Entrevista com Eduardo Moreira

Ator e um dos fundadores do **Grupo Galpão**

Diretor de *Um Molière imaginário* e

Pic nic no front – um espetáculo com temática de guerra.

Transcrição da entrevista que ocorreu no teatro Carlos Gomes do Rio de Janeiro, em 06 de maio de 2006 às 18h50 antes de uma apresentação da peça *Um homem é um homem*, no camarim do teatro enquanto o ator se arrumava para a apresentação.

Dhenise Neto – Como foi a pesquisa teórica do Grupo?

Eduardo Moreira – Na pesquisa teórica tivemos o Texto do Eric Bentley que foi legal. Uma introdução que ele faz em uma edição bacana do *Homem é um homem*. Mas muito... conhecimento que o Paulo tinha de Brecht, Paulo conhece muito a obra do Brecht e a gente conversou muito em mesa com ele. Nessa coisa do teatro Épico. Na verdade assim, acho que, essa pesquisa ela vem até anterior à montagem porque quando a gente montou *O Inspetor geral* nós passamos pelo *Circulo de giz caucasiano* então tiveram uma série de passagens pelo Brecht. Foi assim, as pessoas leram os estudos de teatro do Brecht, a gente sempre conversava sobre o distanciamento do teatro dialético, o Épico, o narrativo, o personagem em terceira pessoa, enfim, todos esses elementos do teatro do Brecht.

D. N. – Mas vocês já estavam com a idéia de montar *Um homem é um homem* quando leram o texto? Paulo José já queria montar o *Homem é um homem*?

E. M. – Já, Paulo já tinha trazido uma adaptação que ele fez do *Homem é um homem* inclusive era uma adaptação que tinha muito mais elementos externos ao texto, tinha personagens, tinha um assessor da presidência que aparecia em vídeo e que dava textos direto pro público e que isso progressivamente no processo do ensaio foi sendo cortado. A gente foi voltando pro original, lendo, voltando à tradução do Fernando Peixoto, à tradução que o Paulo tinha feito também. O Paulo fez uma tradução na década de 60 (1963) desse texto. Então acho que basicamente daí.

D. N. – Eu queria saber se tem elementos nessa montagem de hoje que são da *Alma boa de Setsuan* de vocês.

E. M. – Alguma lembrança? Acho que tem a própria música. Inclusive na montagem a gente usava também músicas originais do Brecht. E era uma música assim bem épica no sentido de ser narrativa. Tinha uma ligação, tinha uma semelhança, vamos dizer assim, entre um e outro. Eu não tenho assim muita lembrança da *Alma boa de Setsuan* Tinha essa coisa do teatro do Brecht que é um dado muito despojado, todo o cenário, todo o figurino, tudo é muito despojado, o teatral ele se impõem de uma maneira muito seca, muito despojado, eu acho que isso tinha na outra montagem também.

D. N. – Sobre as técnicas que os alemães passaram pra vocês⁴⁹ eu imagino que tenha coisa que ficou, que o Grupo adquiriu do que tenha vindo desses diretores alemães que trabalharam com vocês. Tem isso? Tem coisas que vocês trabalham até hoje que são dessa influência alemã?

E. M. – É, quer dizer, aquela montagem foi uma escola, foi praticamente uma escola de teatro. Pelo menos pra mim. Há outras pessoas. Foi um trabalho muito intenso, tecnicamente, de formação. Tem, acho que tem sim, até hoje elementos. Até de uma maneira geral o fato de ser um trabalho calcado muito no coletivo, tava presente já lá com esses alemães, era um trabalho muito..., quer dizer, o conjunto é o principal, acho que o principal é o conjunto, eu acho que num certo sentido, eu acho que esse elemento foi amadurecendo, mas ele está presente nesse trabalho também.

⁴⁹ Em março de 1982 Kurt Bildstein e George Froscher ministraram uma oficina no Teatro Marília, em Belo Horizonte para cerca de cinquenta atores da qual participaram os integrantes fundadores do Grupo Galpão, dentre eles Eduardo Moreira.

D. N. – E é uma marca do Grupo Galpão, né?

E. M. – É, é uma marca.

D. N. – Eu estava lendo aquele livro do Reinaldo Maia que é o *Brecht visto da rua*, ele fala que no teatro Épico dele ele teria um objetivo: fazer com que o espectador saia contaminado do espetáculo de tal forma que ele tenha um problema nas mãos, que ele saia do teatro com um problema pra ser resolvido, ao invés de sair com a solução. E aí, eu queria saber: para você qual seria este problema no *Homem é um homem*?

E. M. – Eu acho que, ontem, por exemplo, teve uma amiga nossa que veio aqui assistir e ela estava comentando que riu muito e ao mesmo tempo ela pensava assim: “nossa senhora eu estou rindo dessas coisas horríveis, que é essa coisa da guerra, quer dizer, é uma história terrível, terrível essa história, né?” Ele passa por um processo de lavagem cerebral e as pessoas riem também por que o Brecht usa muito de humor de ironia. Eu acho que ele sempre coloca o espectador num estado de contradição. Essa é a proposta dele. A má leitura do teatro dele é uma leitura panfletária de que ele estaria pregando coisas. Mas não, se você analisar bem, ele está colocando o ser humano sempre em estado de contradição, numa dialética profunda e isso faz com que o espectador pense, que ele fique numa situação desconfortável, de contradição de conflito. E eu acho que ele faz isso de uma maneira brilhante. A poesia do Brecht brilha muito nisso, como é que ele desenvolve histórias em que essa contradição está sempre presente de uma maneira muito forte e que como bom anti-aristotélico que ele é ele renega completamente a idéia do herói. Não existe herói. Se você pensar o Galy Gay é um anti-herói. *A Mãe Coragem* é uma anti-heroína total então é um teatro anti-aristotélico mesmo, não tem terror nem piedade no teatro do Brecht. É um teatro reflexivo mesmo, que trabalha com essa idéia da dialética, da contradição.

D. N. – No artigo da revista *Subtexto*⁵⁰ tem um momento que você fala que uma das funções de Brecht, da metodologia dele é desconstruir uma solenidade teatral. Eu penso que isso, na prática, no espetáculo de vocês, tem a ver com a música, com a coisa da

⁵⁰ MOREIRA, Eduardo. *Galpão: de Brecht a Brecht*. 2005: 46.

Lydia estar em cena, e a gente ficar vendo isso, os atores saem de cena vão pra trás dela fazer efeito sonoro, tem a perna de pau, é isso mesmo?

E. M. – É, acho que é isso mesmo. Engraçado, na época que a gente fez *A Alma boa de Setsuan* a gente usava perna de pau. Eram os deuses, a chegada dos deuses, os deuses usavam pernas de pau. E o Fernando Peixoto foi assistir a um ensaio e ele falou que a perna de pau era claramente um efeito de distanciamento, engraçado, o Brecht usou a perna de pau na montagem de *Um homem é um homem*. Você vê nas fotos os soldados são todos assim, disformes com perna de pau, têm o corpo meio distorcido e ele usou as pernas de pau. É muito um efeito para tirar a ilusão mesmo.

D. N. – Aí para você quais são as diferenças mais claras do texto do Brecht para essa montagem de vocês? O amante latino, por exemplo, não tem no texto. Por vezes, parece que tem falas de George W. Bush?

E. M. – Sim, aquela fala do Arildo em cima do andaime: “– Vamos transformar a vida deles num verdadeiro inferno”, aquilo é do Bush. Bush se referiu ao al-Qaeda depois do atentado do 11 de setembro, ele fez um discurso que ele dizia isso. Bom, tem toda história da galharufa, da arma de destruição em massa que no original não tem. Acho que foi muito bem colocado pelo Paulo, porque ele criou... A história do elefante no Brecht acho que nunca me pegou muito aquilo, porque fica meio distante. Eu acho que assim preservou a idéia da peça, mas trouxe um elemento mais vivo, mais próximo do público. Que mais que teve? Teve essa coisa do amante latino, essa é uma idéia que o Paulo teve antes da gente começar a ensaiar porque o Arildo tinha feito um show de bolero onde ele cantava bolero e o Paulo pensou em criar isso até pra ele poder cantar também um bolero em cena porque ele gostou muito do show.

D. N. – Tiveram cenas que vocês tiraram e que você acha que não devia ter saído, mas por causa de tempo, pra enxugar...

E. M. – Teve alguma cena? Não me lembro... (pergunta pro Beto Franco) a gente cortou muita fala, por exemplo, com o texto ontem mesmo nós tiramos duas falas do texto porque tem um momento da peça que a ação precisa se precipitar, a história precisa se desenrolar e o Brecht faz muito isso. Se a gente fosse fazer o texto original provavelmente seriam quatro horas de peça.

D. N. – Vocês têm essa proposta de ser brechtiano? De transformar? Ou de ser um exercício? Assim... Como é isso? Assim... porque tem, ele tinha essa coisa de precisar mudar o povo, mudar a sociedade pelo teatro, aí ele tinha que causar uma sensação no público, uma transformação no público. Tem esse aspecto dos comentários dos amigos sobre o espetáculo, mas vocês sabem o que tá acontecendo com o público de vocês?

E. M. – Eu acho que, em geral, as pessoas que vêm falar com a gente gostam muito, acham importante trazer esse tipo de discussão hoje em dia. Quer dizer, eu acho que a perspectiva na época de Brecht era muito diferente da de hoje. Acho que hoje a gente vive uma época muito mais desiludida. O próprio fiasco do comunismo foi, representou uma desilusão muito grande. Isso na época do Brecht era diferente. Eles acreditavam que, de alguma maneira, o socialismo iria triunfar, e iria haver um passo a frente. Nada disso aconteceu o que foi um terrível fiasco. Então acho que a gente vive uma época muito mais difícil, muito mais desiludida. Mas acho que sim, acho que a gente espera poder pelo menos fazer com que as pessoas pensem um pouco, e que do jeito que está também está difícil. Só uma ação, sei lá, individual ou se possível coletiva pode mudar alguma coisa. Acho que no espetáculo, é importante essa discussão que ele traz, acho que é uma discussão política mesmo, acho que sem passar pela política infelizmente não vai haver mudança.

D. N. – O último espetáculo que você dirigiu foi o *Pic nic no front*. Esse também se passa dentro de um contexto de guerra. Tem algum motivo especial ou é coincidência? Você em particular está tendo algum motivo para estar nesse ponto? Falar das guerras que a gente vive o tempo inteiro? Da situação do Rio de Janeiro?

E. M. – É um tema muito atual, eu acho que é um momento assim muito atual dessa coisa da guerra, a guerra está batendo à porta. Quer dizer, o Brecht a obra inteira dele é sobre a guerra, é um homem que viveu. Ele nasceu um pouco antes da Primeira Guerra, viveu a Primeira Guerra, a Segunda, e morreu onze anos depois do final da Segunda Guerra. Quer dizer, ele viveu a vida inteira entre as duas Guerras Mundiais e já no final da vida dele viveu a Guerra Fria. Então a obra dele tem que ter a coisa da guerra. Eu acho que a guerra é um momento extremo que fala muito do ser humano: o ser humano como uma coisa que é capaz de atos maravilhosos e atos brutais. Então é terrível

realmente a guerra. Outro motivo, serem dois ótimos textos (muito atuais). Eles estão muito presentes, falam muito às pessoas, estão aí nos jornais, diariamente, isso tudo leva a gente à... Puxa!

D. N. – É isso então, obrigada, Eduardo.

E. M. – De nada.

Apêndice III

Entrevista com Paulo José

Ator, diretor, cineasta e pesquisador

Diretor de *Um homem é um homem* e

O Inspetor geral – também com o **Grupo Galpão**.

Transcrição da entrevista com o diretor Paulo José no teatro Carlos Gomes do Rio de Janeiro em 7 de maio de 2006.

Paulo José – Para mim, Brecht é um motivo muito bom. Eu estudo ele.

Dhenise Neto — Eu queria saber se você pode me dizer por que montar Brecht no Brasil hoje?

P. J. – O teatro precisa de dramaturgia. O teatro de Brecht tem duas dramaturgias: a primeira dramaturgia que é a peça. A segunda dramaturgia é a encenação do espetáculo. É importante que para a segunda dramaturgia ser boa, a primeira dramaturgia seja boa, que tenha um ponto de partida muito bom. A gente ainda tem, do ponto de vista de dramaturgia brasileira, uma noção do teatro de palco de gabinete: abre a cortina e tem uma sala, tudo se passa numa sala. Então todos os artifícios teatrais de dramaturgias são feitos para que você tenha essa sala inteira. Porque o ladrão entra pela janela e a mulher está dormindo e não acorda, depois o marido fica escondido no armário e a mulher vai pensar que é o amante. Todo esse tipo de dramaturgia é estreita, pequena. É muito comum aqui: abre o pano, vê-se aquele gabinete montado na sua frente, muitos sofás e poltronas, “– Meu Deus! Isso não vai sair daqui!” É um teatrinho de imaginação, de fantasia. O teatro da quarta parede que foi excelente para o drama psicológico. O Ibsen,

dramaturgo do Stanislavski, é o ponto máximo, e o Stanislavki foi aquele que melhor trabalhou a formação do ator para esse tipo de teatro. O teatro do Tchecov, formação do teatro de quarta parede, finge, ignora que o público está presente no palco, faz de conta que nós estamos sozinhos, é como se o público tivesse espiando por um buraco de fechadura. O público em um banheiro no escuro. Isso é a dramaturgia do Tchecov. O Tchecov sempre foi a quarta parede. Só no drama burguês, no século XIX, começa a se erguer essa quarta parede. O teatro de Shakespeare não tinha quarta parede. Os atores falavam diretamente com o público. Molière, Corneille, Racine, comédia latina, Claudius, Terêncio, os gregos, o teatro sempre foi aberto para o público. E a gente depois perdeu essa dramaturgia e ficou muito presa a escrever para o palco italiano.

O palco italiano é teatro comercial, uma casa de negócios: sala de espetáculo de palco italiano. Então precisa de um tipo de dramaturgia para alimentar esse negócio que é uma distração. Antes do advento da televisão esse tipo de diversão era muito maior. Antes do cinema nem se fala. O cinema já veio tirando espaço desse teatro de espetáculo, de diversão, de palco. E a televisão deixa o cara em casa, vê em eletrodoméstico, uma dramaturgia do teatro vista na televisão. Tele teatro, etc. É uma dramaturgia morta para o teatro de hoje. Ela não te ajuda a querer fazer um teatro novo, contemporâneo, atual. Porque o teatro é uma arte absolutamente efêmera. Você pode fazer um registro em vídeo hoje. É um registro que você faz, documento da peça que aconteceu.

O fato teatral só acontece no aqui e agora, na relação dos atores e público naquele dia e momento. Só ali acontece. É efêmero. Então, quando o fato de ter colocado coisas que se passam – um Iraque disfarçado, a cidade de “Dagbá” que é um anagrama de Bagdá – todo mundo entende que é Bagdá, como “Dagbá”. Alguém me escreveu dizendo que *Um homem é um homem* é um peça datada. Ela é uma peça datada. Todo teatro é datado. Datado de hoje. *Homem por homem* é tão datado que o Galy Gay diz que é uma oração fúnebre feita por Jehraia Jip no dia, e dá o dia do espetáculo. É datada mesmo, é para ser datada. E trata de um processo de transformação. Ela não pode ser vista como uma peça de museu. Pode ser interessante você demonstrar o teatro como se fazia a um tempo atrás, mas Brecht é essa abertura de possibilidade que ele dá no teatro, embora pareça que seja através dos *Escritos sobre teatro*, *Pequeno Organon* do teatro, parece que ele está fazendo uma cartilha

extremamente restritiva. É como se tivesse colocando o teatro dentro de limites muito estreitos, mas é o contrário. Isso aí dá um ponto de partida para uma grande abertura. Mais do que as teorias dele, a própria dramaturgia dele te conta essa história. Hoje, depois da queda do muro de Berlim, derrocada do leste europeu, Brecht ficou anacrônico, ficou junto com os escombros daquela tentativa de sociedade comunista. Mas foi muito bom porque quando você o retoma agora, ele reaparece, vem já isento do aspecto político, vem colocado, sempre na frente, o Brecht político. Agora aparece, muito mais, o dramaturgo e o poeta. E este fala sempre da condição humana, sem uma explicação simplista. Por exemplo, *Santa Joana dos matadouros* é uma peça explicando o fenômeno da bolsa de valores, da manipulação da bolsa. Pierpont Mauler que é o Pierpont Morgan⁵¹, parece que tem uma humanização que transcende os limites políticos na visão do personagem. *Mãe Coragem*⁵² é uma peça crítica sobre uma mulher que se atrela à guerra: quem se atrela à guerra para tirar proveito dela acaba perdendo tudo, são os aproveitadores da guerra, os chacais, os urubus, os recolhedores de restos. Estes acabam não sendo nada. Mas quando você assiste à peça, essa moral, essa gravidade, é só o ponto de partida. O ponto de partida para a história de uma mulher *Mãe Coragem* sozinha, puxando aquela carroça, bravamente, você tem um quadro sobre a condição humana, igual a Beckett, tão misteriosos quanto Samuel Beckett, quanto *Esperando Godot*⁵³ aquela mulher vai puxando aquela carroça⁵⁴...

*Galileu Galilei*⁵⁵ – personagem que, ele gostava de personagens contraditórios, das ações-personagens que são humanos, que faz o Galileu negar se ouvia o monge. Tem um monge, acho que ele fez isso por esperteza, ele pediu para ter suas teorias. Medo de morrer e escapou de tudo, Galileu é covarde por que Brecht diz: “– Infeliz do país que precisa de herói”. Ele nunca louva o herói.

⁵¹ Pierpont Mauler é o personagem do texto *Santa Joana dos Matadouros*, traduzido para o português como Pedro Paulo Bocarra, o Rei dos Frigoríficos, cuja referência desse personagem é Pierpont Morgan, um banqueiro americano, vilão dos Estados Unidos do final do século XIX. Essa peça foi escrita por Brecht em 1929/1931.

⁵² Peça escrita por Brecht em 1939.

⁵³ Peça escrita por Samuel Beckett em 1948.

⁵⁴ Neste momento Paulo José canta uma canção de *Mãe Coragem* composta por Paul Dessau.

⁵⁵ Peça escrita por Brecht em 1938/1939 e intitulada em português de *A Vida de Galileu*.

“Herói! Herói!”. Herói é o *Arturo Ui*⁵⁶ que tem a ascensão resistível, não irresistível. Enfim, isso significa que cada peça dele abre um caminho novo para a fábula do teatro como para espaços lúdicos do teatro. *A boa alma de Setsuan*⁵⁷, *O Círculo de giz caucasiano*⁵⁸ são inspirações para você querer fazer teatro. Não são pequenos temas fechados, mas é uma história que se conta. A humanidade passa pela história. A humanidade passa por cada uma dessas peças. Há muito tema de bondade, de maldade, do bem e do mal.

D. N. – Isso é uma proposta política. É uma proposta da condição humana, da ética, e que ao mesmo tempo é afetiva. É isso?

P. J. – Exatamente!

D. N. – Passa por todas as coisas que a gente tem na existência?

P. J. – Terrível é a tentação da bondade. Isso é dito em *Santa Joana dos Matadouros* os personagens dizem o que estão fazendo. A tentação da bondade é terrível. Na *Exceção e a regra* a tentação da bondade é terrível. Ao mesmo tempo, a tentação da bondade da Gruscha⁵⁹ ao olhar aquele menino e dizer “vai sozinho” e não resiste, volta e pega e sai com ele. A tentação da bondade é irresistível humanamente. Esse instinto maternal daquela criada, você fica completamente apaixonado por ela, e o coro diz: “– Terrível é a tentação da bondade!” No *A Exceção e a regra* é diferente. Cule, o carregador, e um comerciante que vai para a cidade de Urga têm que chegar, resolver seus negócios e têm vários concorrentes. Ele (Cule) tem que chegar antes. Tem o guia, o carregador e ele. Em ordem, atrás dele vem o Zeus. A correntezinha atrás acelera o guia, chicoteia o Cule, o carregador apanha muito, até chegar a noite. Os comerciantes vão pegar o cantil para beber água, ele olha e vê o Cule, vai levantar achando que está vendo alguma coisa levantando na direção dele.... atira... se aproxima e vê que o Cule está levando um cantil de água... bebendo a água... Terrível a tentação da bondade.

⁵⁶ Peça escrita por Brecht em 1941 e intitulada em português de *A resistível ascensão de Arturo Ui*.

⁵⁷ Peça escrita por Brecht em 1938/1940.

⁵⁸ Peça escrita por Brecht em 1943/1945.

⁵⁹ Personagem de *O Círculo de giz caucasiano*. Criada que decide cuidar do filho recém-nascido do Governador que foi esquecido em meio a um golpe de Estado. Ela se torna mãe desse filho e segue toda a história fazendo de tudo para mantê-lo vivo.

Ele matou.

Depois há muito dessa idéia do insólito – “nunca diga natural, o que você vê insólito embaixo do que está natural, o terreno que você passa que pisa, terreno firme é pantanoso, é muito perigoso⁶⁰”. Viver está muito perigoso.

O Coro dos juízes cantando: “No sistema que eles construíram a humanidade é uma exceção. Portanto o que se quer mostrar humano sempre se estrepa, entra pelo cano. Ai daquele que nem por ele é amável, é amável. Aquele que quer ajudar: segurai! Segurai! Há do lado quem tem fome: tapa os olhos, depressa. Há do lado quem tem sede: fecha os ouvidos, depressa. Alguém pede ajuda: contenha os teus pés. Ai de quem tem piedade, você dá de comer a um homem e é um lobo quem bebe”. *A exceção e a regra*. Infelizmente. Isso é a exceção e a regra.

Mas contraditório. Ele (Brecht) é do teatro. Teatro teatral. Por isso introduz o canto no teatro. Sucessão de cantos no teatro.

D. N. – Você acha que essa peça, *Um homem é um homem*, essa montagem, consegue traduzir o Brasil e os conflitos que a gente tem hoje? E como é que ela pode estar fazendo isso?

P. J. – Não é um objetivo da peça fazer uma lição para o dia de hoje. Mas ela fala algumas coisas sobre países periféricos países de periferia, a dominação permanente, constante. A gente sai do “jogo inglês” cai no “jogo americano”.

Sim, mas se você propõe signos cênicos que te levam a identificar a tua realidade, você não fica vendo uma peça que se passa no Oriente Médio. Ela se passa aqui hoje, no Rio de Janeiro. Essa coisa de fingir que é outra época... Ele usa muito a fábula, numa época remota.

“– ...era uma vez um lugar num sítio... cantando”, na Ucrânia... através de analogia você está mais perto ainda. A Ucrânia é aqui. Esse “Dagbá” é aqui, no dia de hoje. Depois está associada para a montagem; acompanhando uma gama, um

⁶⁰ “Agora vamos contar / A história de uma viagem / Feita por dois explorados e por um explorador. / Vejam bem o procedimento desta gente: Estranhável, conquanto não pareça estranho / Difícil de explicar, embora tão comum / Difícil de entender, embora seja a regra. Até o mínimo gesto, simples na aparência, / Olhem desconfiados! Perguntem / Se é necessário, a começar do mais comum! / E, por favor, não achem natural / O que acontece e torna a acontecer / Não se deve dizer que nada é natural! / Numa época de confusão e sangue, / Desordem ordenada, arbítrio de propósito, Humanidade desumanizada / Para que imutável não se considere nada”. Fala dos Atores. Brecht, 1994: 132.

bombardeio de noticiários... porque algumas coisas que têm identificações, até ampliam a capacidade crítica da gente.

É preciso ser esperto! Tem várias coisas que são ditas que se comparam com a nossa situação. Muitas dessas coisas como usar as frases ao contrário, por exemplo: “Estamos em guerra, o tempo da desordem acabou”. Não é o contrário? A guerra não leva à desordem? Não, do ponto de vista militar: a guerra é ordem, ela organiza o estado, estabiliza as pessoas. Porque quando se cria a guerra vira momento de unificação nacional. Você cria nacionalismos, o inimigo como vizinho. Teu país vizinho é o inimigo. O Iraque é o maior inimigo do Irã. O Irã é o maior inimigo do Iraque. São projetos, no caso, do ponto de vista americano. Para evitar hegemonia, que todo bloco chamado Eurásia tenha um pensamento único, precisamente muito forte em relação ao Ocidente que são mais poderosos maiores. A população é muito maior. Então é preciso pegar focos: Índia contra Paquistão; Irã contra Iraque. Então essas coisas estão aqui na peça. Diversas vezes tive a curiosidade pensar sobre isso. Depois de assistir à peça *Um homem é um homem* você vê a notícia no jornal com outros olhos. Ela é muito ligada ao que está acontecendo. Brecht. Qualquer peça dele.

D. N. – Tem uma outra coisa que me pega no espetáculo, eu penso em um capítulo da dissertação só sobre isso: a trajetória do Galy Gay e as falas dele. Ele vai se deparando com uma não existência cada vez maior. Eu me encontro muito no espetáculo, eu fico tentando entender essas questões, os monólogos dele onde ele vai traçando “esse quem sou”? O que sou? Essa constatação do ser nada... A minha orientadora me sugeriu ler *O Ser e o Nada*.

P. J. – Sartre... tem muito de existencialismo de *O Ser e o Nada* nessa peça. Essa peça é a passagem do niilismo pessimista ligado ao expressionismo alemão. Então é no teatro Épico mais ainda carregado da dramática do sentimento trágico da vida, da existência. Tinha uma frase, quando Galy Gay fica preso na torre lá em baixo Brecht diz: “– Um homem não vale nada” A descoberta assim de que vale nada. “Um homem é um homem”. A idéia do “homem cordial” é uma idéia do Buarque de Holanda⁶¹.

⁶¹ Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995: 139

O brasileiro não é cordial. Tem uma guerra absurda em baixo, existem classes sociais antagônicas. Eu moro perto da Rocinha. [...] ⁶²

Acho que há hiatos entre uma cena e outra. Eu acho que é aonde eu não vou me preocupar com o recorte, com a continuidade entre uma cena e outra – espaço temporal. Por exemplo, aparece o Sargento, procura-se um soldado e os soldados se escondem, acabaram de vir do Templo. Já. Uma história absurda: Isso se passaria em três dias.

Representar a minha batalha...

A gente briga com isso: espaço temporal. Mesmo que a cena tenha depois espaços associados o tempo todo.

Mostrar com a coragem nem as peças todas

Romântico.

A propriedade com que Simone toca o trombone ⁶³.

D. N. – Como é Brecht para o Grupo Galpão?

P. J. – Galpão é o grupo mais preparado para isso. Se precisar de um trapézio eles fazem o trapézio. Teuda, com 60 e tantos anos, faz um *spaccatto*. Uma gorda que é de uma elasticidade... Agora ela está voltando. É difícil sair daqui. É importante que saiam um pouco, que saiam e façam algumas coisas fora. Embora aqui haja muito maiores condições de avançar que fora. Quando você vai montar uma peça, montar uma peça é diferente do processo de fazer teatro. Teatro é contínuo. Dificilmente você tem um gênero. Às vezes tem demais. O que se procura fazer é um balanço.

⁶² Troca de fita com perda de parte do depoimento.

⁶³ Neste momento Paulo José simula com a boca o som do trombone de Simone Ordones tocando a música *Besame Mucho* – cena do espetáculo *Um homem é um homem*.