

MESA-REDONDA – A ESTÉTICA DO TEATRO DE BRECHT*

*Caco Coelho, Fernando Peixoto, Willi Bolle***

Zusammenfassung: Drei Erfahrungsberichte über Bertolt Brechts Theater auf brasilianischen Bühnen. Caco Coelho spricht über den Zyklus der Brecht-Lesungen, -Aufführungen und -Vorträge seiner Theatergruppe *Os Fodidos Privilegiados* 1998 in Rio de Janeiro. Fernando Peixoto vertritt die Ansicht, daß der zentrale Punkt von Brechts Theater darin besteht, Emotionen im zwischenmenschlichen Verhalten und in ihren politisch-historischen Kontexten verstehbar zu machen. Er erzählt unter anderm von einer "Wiederentdeckung" der Brechtschen Theaterästhetik durch eine Laiengruppe in Amazonien und vertritt insgesamt ein undogmatisches, auf die heutigen Verhältnisse ausgerichtetes Lernen mit Brecht. Willi Bolle berichtet von seiner Inszenierung von Brechts *Die Hochzeit* (1919) mit einer Laien-Theatergruppe in São Paulo 1997-1998, in der die lineare Struktur des Textes durchbrochen wurde durch die Einführung einer neuen Perspektive sowie einer neuen Figur, der Braut, die sich das Hochzeitsfest in der Erinnerung vergegenwärtigt.

Stichwörter: Brecht-Rezeption in Brasilien; Theaterästhetik; Theaterarbeit; Bertolt Brecht.

Abstract: Three practical experiences with Bertolt Brecht's theatre on Brazilian stages. Caco Coelho speaks about the series of dramatical readings, presentations and lectures

* A mesa-redonda aqui transcrita foi apresentada por ocasião da *XII Semana de Literatura Alemã* "Cem anos de Brecht", organizada pela Área de Alemão da USP, de 14 a 17 de setembro de 1998. A transcrição é de Anna Maria Vassallo, com revisão de Willi Bolle.

** Caco Coelho é diretor de teatro no Rio de Janeiro. Fernando Peixoto é ator, diretor de teatro, autor de vários estudos sobre Brecht e organizador da edição brasileira das Obras Completas de Brecht. Willi Bolle é Professor Titular de Literatura Alemã do Departamento de Letras Modernas da USP.

performed by his group *Os Fodidos Privilegiados* in 1998 in Rio de Janeiro. Fernando Peixoto argues that the central point of Brecht's theatre is the method of turning emotions in interpersonal behaviour and in their historical and political contexts comprehensible. Among other things, he reports on a "rediscovery" of Brecht's aesthetics by a small amateur group in the Amazon and advocates the concept of an undogmatic way of learning with Brecht, oriented by the conditions of our actuality. Willi Bolle relates his experience of staging *Die Hochzeit (The Marriage, 1919)* with an amateur group in São Paulo in 1997-1998. In this production, the linear structure of Brecht's text was broken up by the introduction of a new perspective and a new character, the bride who recalls the wedding party from her memory.

Keywords: Brecht's reception in Brazil; Theatre aesthetics; Theatre practice; Bertolt Brecht.

Palavras-chave: Recepção a Brecht no Brasil; Estética do teatro; Prática do teatro; Bertolt Brecht.

Caco Coelho

"Fazes falta? Oh! Sombra fútil chamada gente...

Não fazes falta nenhuma, ninguém faz falta...

Só és lembrado em duas datas, aniversariamente:

Quando faz anos que nasceste; quando faz anos que morreste.

Mais nada, mais nada, absolutamente nada."

(Fernando Pessoa)

1998 – Ano do centenário de nascimento de Bertolt Brecht. 42 anos da morte de Brecht.

Antes de tudo, a prática. Sou um dos criadores, no Rio de Janeiro, da companhia teatral *Os Fodidos Privilegiados*, junto com Antônio Abujamra, brechtiano de carteirinha. Nós, *Os Fodidos Privilegiados*, surgimos no ano de 1991. De lá para cá, foram treze espetáculos: *Um Certo Hamlet*, adaptação feita pelo Abujamra partindo de Shakespeare e Giovanni Testori, só com mulheres; como também seria *Fedra* de Racine, com o público em arquibancadas no palco e o teatro vazio como cenário;

A Serpente de Nelson Rodrigues, ciclo de leitura dramática de Chico Pereira da Silva. Depois, as montagens de *O Retrato de Gertrude Stein Quando Homem*, de um autor paulista, Alcides Nogueira; *Infidelidades*, de Miguel de la Parra e *Ulf* de Juan Carlos Gené. Outro ciclo de leitura de peças políticas. Na seqüência, mais de cinquenta atores em *Exorbitâncias*. Pensando a continuação dessa "exorbitância" com um dramaturgo, o maior dramaturgo brasileiro: Nelson Rodrigues. Durante dois anos, a companhia se dedicou ao estudo e à feitura da obra de Nelson. Foram realizadas leituras dramáticas das suas dezessete peças, palestras com Magaldi, Ângela Leite Lopes, Armando Nogueira e Luís Artur Nunes. Houve uma mostra de cinema com 11 filmes e pesquisa que revelou os romances inéditos *Núpcias de Fogo*, hoje já não mais inédito, *A Mentira*, outro romance ainda inédito, e o correio sentimental de *Myrna*. E a montagem de dois espetáculos: *O Que É Bom Em Segredo É Melhor Em Público* e *O Casamento*. Já no final do ano passado, *Desassossegos*, um encontro de Fernando Pessoa com outros 30 poetas. Por fim, antes de entrarmos na hercúlicidade deste ano envolvendo Brecht, *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna.

Em outubro começamos o estudo da obra de Brecht. Além das razões centenariantes, há um encontro de vontades, de práticas, que já eram desenvolvidas dentro da companhia. Nas palavras de Abujamra:

"Romper sempre com tudo, absolutamente tudo que pareça abstrato. / Um teatro concreto, onde as palavras não deixem dúvidas sobre o que elas querem / Dizer. E aí sim, idolatrar a dúvida. / Fazer um teatro fundamentalmente delinqüente, porque o teatro tem que ser marginal – / Ninguém tira a liberdade do artista. O artista pode dizer o que quiser. Os políticos, não. / Assim, ficamos muito mais políticos. Mudar o mundo, mudar a vida. E voltamos a / Brecht. E por que não voltar, se o mundo continua indo cada vez menos Drummond, / menos Mário e Oswald de Andrade, menos Darcy Ribeiro, menos o maior de todos que / é João Cabral de Melo Neto?"

Em novembro, foi criado um ciclo de estudos em torno de Brecht. Como meta, realizar as leituras dramatizadas de toda sua obra, ao longo do ano. Inspiramo-nos no formato da publicação brasileira, em doze volumes, organizada por Fernando Peixoto, diferente da editada na Alemanha pela Suhrkamp, que divide por assunto e fases, a nossa as dispõe cronologicamente. Isto mostra a construção de sua dramaturgia, de sua estética, os braços que ergueram todo o edifício desse arquiteto da palavra. Começamos a ler suas peças, acompanhados do que os teóricos tinham a dizer a respeito de cada uma delas.

Peças e poetas que haviam influenciado Brecht ou que Brecht influenciara. Ou que tivessem a ver com períodos que antecederam Brecht, que o sucederam, ou que serviram de referência cultural. Lemos: a expressionista *Os Maquinoclastas*, de Ernst Toller; *O Percevejo*, do poeta Maiakovski; *Maria Stuart*, do gigante Schiller; *Mauser*, do parceiro Heiner Müller; *Peer Gynt*, de Ibsen; *O Jardim das Cerejeiras*, de Tchecov; *A Vida é Sonho*, de Calderón; *A Mandrágora*, de Maquiavel, *Coisas e Loisas*, do pós Beckett; as mais específicas *Woyzeck*, de Büchner, em torno de *Baal*; a brasileira *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, pela *Ópera dos Três Vinténs*; *O Preceptor*, de Lenz, depois adaptada por Brecht; *Major Bárbara* e *Santa Joana*, ambas de Shaw, a ver com a *Santa Joana dos Matadouros*, além de estudo feito por Amir Haddad, no processo de ensaio da leitura; *O Caso Oppenheimer*, a *Poética* de Aristóteles no estudo da *Vida de Galileu*; *O Bravo Soldado Schweik*, de Hasec pelo *Schweyk na Segunda Guerra*, leitura que acontece na próxima semana [3ª semana de setembro de 1998]; *Fausto*, de Goethe; *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade e *Ricardo III*, de Shakespeare, visando a montagem que a Companhia estréia amanhã [16 de setembro de 1998], no Rio, de *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, parábola que conta a ascensão de Hitler ao poder de forma gangsteril em estilo pomposo elizabethano, em verso branco. De Shakespeare ainda, pela inspiração de Brecht para sua *Os Cabeças Redondas e os Cabeças Pontudas*, *Medida por Medida* e *Coriolano*, que será montada no final do ano [1998], servindo como ponto de mutação para o próximo autor que estudaremos, Shakespeare.

Além das peças, foram lidos textos “teóricos” (“não há uma teoria brechtiana, o que há é uma prática brechtiana, que é a reinvenção constante do teatro” – Gerd Bornheim), alguns de seus diários (só há tradução para o português da primeira das três partes dos *Diários*), da sua poesia (que foi base do tributo apresentado pela companhia em julho deste ano [1998]): a poesia que só tem tradução de um dos quatro volumes de sua obra (no nosso entendimento – não só nosso como também de Brecht – sua obra é, essencialmente, poesia). “O todo é uma espécie de poema em prosa”, diz Brecht.

“A verdadeira carta é, por sua natureza, poética”, diz Novalis. Também os *Diálogos* de Platão, as *Cartas a Theo* de Van Gogh, são documentos comoventes, o texto *O Suicídio pela Sociedade*, do imenso Artaud, toda a *Educação Estética para o Homem* de Schiller, *Pólen*, do cientista da palavra, Novalis, *Como tirar proveito de seus inimigos*, de Plutarco, *Ensaio sobre Literatura*, de Lukács, *Conversa sobre a Poesia*, de Schlegel, *Lições de Estética*, de Hegel; *A Ideologia Alemã* e *O Manifesto Comunista*, de Marx e Engels, lido dramaticamente. Poemas de Whitman, Rimbaud, Nietzsche, Carl Salomon e Fernando Pessoa, além de Tao-Te-Kin e quatro oficinas de introdução a artes marciais.

O Ciclo Brecht começou com a leitura dramatizada, na Casa de Cultura Laura Alvim, da peça *Aquele que diz sim, aquele que diz não*, lembrando os dez anos da morte do ator, diretor, tradutor brechtiano, Luis Antônio Martinez Corrêa. Simultaneamente, aqui em São Paulo, a companhia de Zé Celso Martinez Corrêa lia *Taniko*, peça japonesa em que Brecht se baseou. Acompanhamos a montagem no Rio desta peça pela *Companhia Uzina Uzona*, com direito a palestra de Zé Celso. Já no Teatro Dulcina, o ciclo começa com palestra do Abugamra e a leitura de *Baal*, frontal, clássica – não no sentido histórico, do predecessor movimento francês que veio desembocar na gênese dos românticos alemães – mas do que hoje a palavra quer dizer de pura e direta, como era vontade de Brecht. Isto permitiu, partindo desta visão, tomar qualquer outro rumo. – “A base do vínculo histórico é uma tendência absoluta para todos os sentidos.” (Novalis)

Depois, uma leitura muito mais humorada. “A humanidade é um papel humorístico.” “Tornar-se humano é uma arte.” Essa foi uma tônica de quase todas as leituras – o humor. “Onde a fantasia e o juízo se encontram, onde a razão e o arbítrio fazem par, surge o humor.” “O humor nasce da objetividade.” (Brecht) “Para o otimista, a vida é uma comédia. Para o pessimista, a vida é uma tragédia.” (Voltaire) Toda primeira segunda-feira do mês, convidamos um especialista no assunto específico da leitura. Em fevereiro, Gerd Bornheim fala de Mozart para exemplificar a estética da imitação, da ruptura que Beethoven fez, provocando as estéticas do objeto e do sujeito, da expressão do artista. Fala de Flaubert, de Cézanne, de Picasso, da linguagem, da pintura da pintura. “De poesia, também, só se pode falar em poesia.” Do freudiano desmantelamento da subjetividade. Da elaboração dessa evolução para saber Brecht, o problematizador do teatro. Admiração, espanto.

Depois, Fernando Peixoto, dizendo que o essencial na obra de Brecht é o desenvolvimento da consciência em que o espetáculo tem que se transformar. Para tê-lo como companheiro de trabalho, pois quem transforma a sociedade é o espectador, uma vez que a realidade mudou e que é necessário buscar a contradição como estímulo.

Para falar da parte menos conhecida da parte mais importante, a poesia, Leandro Konder:

“Te confesso não tenho nenhuma esperança / Os cegos falam de uma saída. Eu, porém, vejo / Quantos erros já forma usados e abusados / Senta-se a nossa frente para nos fazer companhia, o nada.”

Canta cada passo de Brecht com um dizer poético:

“Essas cidades vão acabar / Só vai ficar o vento.”

Luís Carlos Maciel diz da entorpecência do teatro burguês, da indústria destruindo a arte. Diz que a prática era a sua pátria. Fala da sua poética, não só iluminando a dramaturgia, como diagnosticando as do-

enças que apodrecem o organismo. Mas, a vida, ah... a vida... Conhece Marx e o mundo ganha conteúdo concreto. “A verdade é concreta.” A verdade muda.

O diretor Márcio Aurélio demonstra com o trabalho de sua companhia a aplicação dos preceitos de Brecht.

Vem a professora Tânia Pacheco e carnavaliza com as contradições brechtianas para falar da ética, de Galileu.

Completando trinta apresentações, Augusto Boal mostra a gênese do teatro. E o equívoco em querer tirar a emoção de Brecht. Fala junto com Van Gogh e Rap End.

No ciclo de estudos, encontros sobre temas específicos: Beti Rabetti fala do prazer no caminho científico; Celina Sodré dos elos e distanciamentos de Brecht, Stanislavski e Grotovski, da importância das ações físicas. Ângela Materno do *gestus*, distanciamentos em descontinuidade. Álvaro de Sá, da razão por trás dos versos nos clássicos, a quebra da idéia de síntese nos românticos. A dor no mundo. *Sturm und Drang*. Tempestade, ímpeto.

A Razão, maiúscula, de trabalhar com Brecht, é a sua eminência como poeta, sua motivação primeira, seu sentido na arte, seu cunho estético: “Lo imposible hecho posible.” (Lorca) “Los verdaderos poemas son incendios.” (Huidobro) O ventre de sua sensibilidade para a arte. É através da poesia que nascerá em Brecht sua aguçidade pelo social. A poesia foi sua expressão mais imediata em todas as fases da vida. Herdeiro da exemplaridade do que se chamava *Goethezeit*. “O gênio tem seu verdadeiro campo na poesia, pois poetar significa criar.” (Kant) Passeando por Whitman, Villon, e tendo em Rimbaud um parceiro inseparável até o fim de seus versos. “O verso branco tornou-se o seu meio normal, a que recorreu para trechos (ou peças inteiras que se revestiam de um caráter expositivo, dignificado, solene e formal.” (Sir Willett)

Brecht escreve mais de dois mil poemas ao longo da vida. “O espírito poético é imortal e inadmissível na humanidade. O homem genuinamente moral é poeta.” (Novalis) Nos seus diários, a exposição fragmentária dando o sentido inteiro. O que depois seria sua alcatéia para clareza na cena. “Meu amor pela clareza”, diz Brecht, “vem de minha maneira de pensar tão pouco clara. Tornei-me um pouco doutrinário porque tinha necessidade urgente de instrução. Meus pensamentos se confundem com facilidade, e declarar isso não me perturba em absoluto. A confusão sim, me perturba.”

Responde Schiller: “Não temas a confusão fora de ti, mas a confusão em ti.” E sempre Novalis: “Quanto mais confuso é um ser humano – freqüentemente os confusos são chamados de estúpidos – tanto mais se pode fazer dele através da industriosa auto-educação. As cabeças ordenadas penetram velozmente, mas também saem velozmente. Confusão indica excedência de força e faculdade. Ordem e determinidade, por si sós, não são clareza. O verdadeiro gênio vincula estes dois extremos. O indivíduo interessa apenas, por isso tudo o que é clássico não é individual.”

Os deuses gregos morreram. O Cristo medievo morreu, mas não se pode dizer isso em voz alta que é negado, segreda Feuerbach. O erro, no lugar do manto azul da culpa.

O fundamental aprendizado gerado pelo erro. Não mais a relação ascendente, imitante do desconhecido, mas o movimento do pensamento sendo, apenas, a reflexão do movimento real, mostrando ao homem a finitude do mundo, elegendo uma nova atenção: “O homem é o destino do homem.”

“Fui criado como filho de gente abastada.

Meus pais amarraram um colarinho em redor do meu pescoço

E instruíram-me para ficar acostumado

E ganhar prática na arte de mandar. Mas,

Quando cresci e olhei à minha volta,

Não quis mais saber da gente de minha classe,

Deixei minha própria classe e associei-me

Com pessoas sem importância.

Pois cada criatura necessita da ajuda de todos.”

Chega ao conteúdo dialético com o marxismo. Vemos sua lucidez social, o laboro da sensibilidade. “Hoje não há peça inteligente sem conhecer Marx.” “A objetivação da essência humana, quer na teoria ou na prática, é necessária tanto para tornar humanos os sentidos do homem como para criar um sentido humano adequado à inteira riqueza da essência humana e natural.” São Marx e Engels que vão jogar a humanidade no epicentro da arte. “Para o homem faminto, não existe a fome humana do alimento, e sim apenas a sua existência abstrata como alimento.” (Marx) Brecht: “Em primeiro, a barriga. Em segundo, vem trepar, em terceiro vem a briga.” “O homem só é inteiramente homem quando joga.” (Schiller) O estrategista, onde o que conta é a eficiência de cada golpe, independente do que foi ou do que virá. “Vocês vão observar uma luta incompreensível entre dois seres humanos. Não desperdicem sua atenção indevidamente quanto aos motivos dessa luta. E dirijam sua atenção para o *round* final.” (Na Selva das Cidades)

Já e sempre, o cinema, editando, sonorizando, dando ritmo, tornando o seu teatro expressão; Eisenstein; os traços de Grosz, Arnold, Neher, Theo Otto, von Appel.

O distanciamento lupanando a realidade. A elegância de Plutarco, a brutalidade da guerra; anticapitalista porque sabe que o patrocinador da guerra é o capitalismo. O *gestus*, sua atitude perante o mundo. Exílio, exílios, mulheres. Sua ida para a América. O desconforto com suas idéias. O fim da guerra. O retorno para seu país. E a criação do *Berliner Ensemble*. A aplicação de toda a sua trajetória numa prática teórica. “Foi a primeira vez que vi pessoas no palco, comportando-se como seres humanos reais, não havia vestígio de encenação, mas o brilho e a perfeição técnica de cada movimento eram surpreendentes.” (Weber)

Nunca concluía suas teorias. Sempre poetando, verbo que em alemão é *dichten*.

E ao fim da vida, as suas últimas palavras, mais do que o romantismo aparente, contém um alerta: “Continue com o *Berliner* enquanto você acreditar que o *Berliner* continua sendo o *Berliner*.” Na verdade, Brecht sabia que a revolução não seria mundial, que sociedades mais justas não seriam criadas. Mas também entende que, talvez um meio de deter as aspirações hegemônicas e as reivindicações mundiais dos Estados Unidos, seja pesar na balança a vanguarda de seu teatro; frutos da necessidade de equilíbrio mundial, do comunismo de guerra. Todos os progressos sociais ficaram contaminados e a mentira de ambos os lados da balança codificou as relações. A bomba impediu o homem de se comunicar.

“O homem só continua vivo por saber, na realidade, como suprimir sua própria humanidade. E já chega de querer esconder os fatos: o homem só vive pela brutalidade de seus atos.” (Mac Navalha) Depois, o fim da era nuclear e a conseqüente comunicação entre os povos, a globalização, totalizando as vontades, é possível ver o absurdo dessa iminência. Mas a guerra continua. E, sem balança, seguem jogando impropriedades em propriedades alheias.

A política de tutelamento dos países ricos interferiu sobejamente no rumo das nações, desvirtuando suas vocações naturais, a fim de atender uma demanda internacional. Isto gerou um esgotamento de reservas, que hoje, reverso da moeda, quando o grande capital internacional vai buscar estes recursos – deixados em financiamento de empreendimentos monstruosos – encontra a debilidade destas economias criadas à sombra do primeiro mundo. “Nos tempos de máxima opressão, em que se fala de causas grandiosas. Nestas épocas, é necessário ter coragem para falar de coisas pequenas como a comida e a casa dos que trabalham.”

Brecht quer pensar em como contar essa história. O enredo é a grande operação do teatro. Quer que vejamos isto através de Bosch e Brueghel. É esta sua intervenção estética. É a reafirmação da função

mais nobre do teatro: a diversão. “Nossa essência é o prazer. Nada precisa menos justificativa que a diversão.” O seu brilho está em ter alargado o caminho da beleza, que é o da verdade, através da sementeira da poesia, do seu teatro. Do processo científico, da sagacidade no espalhar a verdade. A palavra povo quer dizer astúcia. “O homem consiste na verdade, se abre mão da verdade abre mão de si mesmo. Já acabou a redução do belo ao agradável. Belo: aquilo que é, simultaneamente, atraente e sublime. Nessa estreita união do geral e do particular, da liberdade e da necessidade é que está o princípio do essencial em arte.” (Schlegel / Schiller)

Sua arte mantendo refratárias a razão e a sensibilidade. Sua visão histórica e conseqüente instrumentalização, através da versatilidade da dramaturgia, arquitetando de tal forma suas peças, que servem para qualquer sentido de dignificação do homem, para qualquer atualidade. Fixar historicamente Brecht é querê-lo afastado dos destinos por ele propostos.

A permanência de sua obra está dialeticamente colocada quando fala da idéia de um mundo cheio de problemas e da solução desses problemas, quando então seu teatro perderá o sentido. As questões que Brecht colocou continuam em pé. “Em toda parte será formulada a mesma pergunta apavorante, a que preocupa o mundo há dois séculos: como fazer para que os pobres trabalhem quando a ilusão é desenganada e a força se desagrega?” pergunta Gui Debord.

Temos que ter esse ímpeto de fazer perguntas para as quais não temos resposta. E que o vinco da poesia de Brecht continuar a dar.

Há um mês e pouco, Augusto Boal dirigiu a leitura, dentro do Ciclo Brecht, de *Turandot – ou o Congresso das Lavadeiras*. Falou que ia usar a palavra *intelectuais* no lugar da contração *Tuis*. Que tinha cortado algo em torno de uns 20% e avisou que tinha umas frases que se relacionavam a governantes que diziam inverdades e que não se tratava de cacôs. Está escrito, insiste. Abre o Congresso. Na pesquisa que é feita

com o público, após a apresentação, um espectador fala que ficou mais fácil identificar a corrupção com a ironia do texto. Na mesma semana, começava a propaganda eleitoral e um candidato diz que “quatro anos atrás, etcetera, que haviam prometido acabar com a miséria e outras coisas”. Agora, que já haviam resolvido estes problemas... e seguia sua balada louca. Isto é dito num país que produz de três a quatro vezes a sua necessidade de alimentação e onde mais de noventa milhões de pessoas vivem abaixo dos padrões exigidos para uma sobrevivência digna. Na outra semana, no ciclo de cinema sobre Brecht e Eisenstein, passa uma cena do *Terror e Miséria*, na qual o Führer envia especialmente e literalmente uma *Kartoffel* (batata). No início do ano, perguntaram qual era o sentido deste vasculhamento. Como Brecht diria: – “Para transformar o mundo.” Sabíamos que não. Mas tínhamos o dever, ou melhor, a possibilidade de fazê-lo. “Quem procura, duvidará.” Este convite ao abismo, este colocar de asas, de Nietzsche. Na primeira leitura, a de *Baal*, arqui-bancadas no palco, porque achamos que iriam umas sessenta pessoas. Foram cento e vinte. Depois, duzentas. E, na seguinte, trezentas. Na palestra de Gerd Bornheim, trezentos e cinquenta. Chegamos a ter um público, em leituras, de mais de quatrocentas pessoas. Hoje, depois de mais de trinta apresentações, ultrapassamos as seis mil pessoas, com jovens principalmente. Quase seiscentos atores lêem sob quaranta diretores diferentes até o fim do ano. Vinte palestrantes. Haverá, ao completar o ano, trabalhado com Brecht um terço de toda a classe teatral ativa no Rio de Janeiro. Para fazermos uma ponte poética, se transportarmos esta sociedade artística para o tempo do nascimento do teatro, na arena grega, teremos a mesma proporção de pessoas que se envolviam com teatro.

“Num estado ideal da humanidade, só haveria poesia.” É claro que há favorecimentos poéticos nas falas. São coincidências: de alguma forma estamos eletricamente unidos com as descargas, os relâmpagos nos animam e esticam a pele do rosto: assim, surge a clareza. Adoro trovoadas.

“Estamos perto de despertar, quando sonhamos que sonhamos.”

Fernando Peixoto

Eu não vou ler nada e, dessa forma, não vou poder ficar fazendo citações. Mas, eu vou substituir isso por umas historinhas pessoais que eu vou contar a vocês. Algumas coisinhas eu até gostaria de contar para o Brecht mas eu não consegui encontrar com ele ... São coisas que às vezes eu uso até quando faço palestras, porque elas tornam mais claras uma série de conceituações de ordem teórica, intelectual e estética.

Antes de começar, eu queria dar um quadro geral do Brecht, chamando a atenção para alguns aspectos da vida dele. Eu acredito que tais aspectos não são expressão biográfica, mas episódios que mostram exatamente o significado de sua obra.

Brecht nasceu em 10 de fevereiro de 1898 em uma cidade chamada Augsburg, na Baviera (Alemanha), e seu pai era um grande proprietário de uma fábrica de papel. Era um homem muito duro, forte e violento com os empregados, exigindo muito a obediência ao trabalho e sua formação religiosa era a católica. A mãe de Brecht tinha uma formação protestante, de militância mesmo. Era uma pessoa que freqüentava a igreja protestante.

Caco Coelho citou um poema : “Fui criado como filho de gente abastada. / Meus pais amarraram um colarinho ao redor do meu pescoço / e me instruíram para ficar acostumando a ganhar prática na arte de mandar.” Quer dizer, filho de patrão, dono de fábrica. “Mas / quando eu cresci eu olhei à minha volta, / então não quis mais saber da gente da minha classe (da classe dominante). / Deixei a minha própria classe e associei-me / às pessoas sem importância.”

Eu queria chamar a atenção exatamente para isso: ele é um sujeito que teve toda uma formação para ser patrão, para substituir o pai. Quando ele toma consciência através dos estudos, através do que se passa na situação alemã naquela época – é um período muito tumultuado no país – ele passa a negar justamente a classe à qual ele pertencia, passando para o lado dos operários, dos empregados, contra os patrões. Pouco a

pouco ele vai assumindo esse posicionamento político a ponto de assumir posteriormente o marxismo e o leninismo como essência do seu pensamento social, estético, humano, enfim, do seu comportamento, de sua vida e da sua obra.

Isso é curioso: um sujeito formado por uma classe que vai passar a defender a outra contra aquela! E ele, filho de pais religiosos – um pai católico e uma mãe protestante, batizado evidentemente na igreja protestante – vai abandonar e trocar, desde de jovem, toda uma crença religiosa por um posicionamento inteiramente materialista, chegando ao ponto de assumir o marxismo e o materialismo dialético como personalidade. Estou citando isso para mostrar como ele muda de classe, de pensamento e de ideologia religiosa.

Mais uma brincadeirinha que não pode ser deixada de lado: ele foi batizado com o nome de Eugen Friedrich Berthold Brecht. Este senhor, logo muito jovem, eliminou dois dos nomes: o Eugen e o Friedrich, e passou a se chamar Berthold Brecht. A um determinado momento ele tirou o h de Berthold, pois ele achava que era inútil. Mais tarde, ele achou que o d final do nome Bertold era muito leve e colocou um t no lugar, passando a se chamar Bertolt Brecht. Pouco a pouco, ele parou de assinar Bertolt e passou a assinar Bert Brecht e no final de sua vida, não só em algumas obras como na correspondência, ele assinava só b.b. e além disso, ele assinava as duas letras em minúsculo.

É curioso como esse indivíduo vai se transformando nesses 58 anos de vida e vai transformando seu nome, sua formação, seu engajamento e até a classe social à qual ele pertence. Eu estou citando isso para mostrar que Brecht é um sujeito que hoje está assim e amanhã pode estar diferente: pode estar mudando o nome, o pensamento; pode estar refazendo um poema ou uma peça de teatro que ele escreveu. Esta é, portanto, uma das características essenciais de sua obra e de seu pensamento.

Uma frase que define muito esse espírito foi colocada num texto pelo próprio Brecht já no final de sua vida: “O verdadeiro progresso, o

importante, o significativo, o que é verdadeiramente progresso não é ter progredido, é progredir.” Quer dizer, ele deixa claro nessa frase que agora “você está no auge, mas amanhã você tem que estar melhor. O bom não é ter chegado aqui, o bom é se amanhã você está melhor do que ontem.” Essa é uma característica essencial de seu pensamento, de sua ação como indivíduo, como ser humano, como ser social, de sua participação estética, política e social e de toda sua obra. No fundo, um dos temas essenciais na obra do Brecht é este: “Nós temos que mudar a realidade de hoje”. Isso implica inclusive mexer naquilo que se fez ontem. De fato, o próprio Brecht foi mexendo com seu nome, com uma determinada ideologia, com uma classe social, com tudo isso.

Além disso, esse indivíduo começa a estudar medicina e, por volta de 1918-19, durante a revolta espartaquista – a revolta operária na Alemanha -, ele faz estágio como estudante de medicina num hospital para atendimento a feridos na luta armada. Brecht conta que era terrível, quando às vezes o médico vinha e lhe ordenava cortar uma perna a um enfermo e prestar certos socorros que talvez um estudante de medicina ainda não era capaz de executar.

Quando a Primeira Guerra Mundial termina, Brecht volta a Munique para retomar os estudos que tinham sido interrompidos pela jovem experiência com a guerra. Em Munique, ele começa a frequentar bares e cabarés, que eram muito frequentados por intelectuais, artistas da época e por personalidades famosas da poesia, da literatura e da música alemã. Ali, ele começa inclusive a aprender a tocar violão e começa a cantar nesses lugares, chegando ao ponto de escrever música para alguns de seus poemas.

Então, ainda bem jovem, Brecht vai se ligando pouco a pouco às manifestações artísticas e um de seus primeiros contatos com o mundo artístico foi Karl Valentin, uma das figuras essenciais da vida cultural alemã do ponto de vista do cabaré, do cômico e do popular. Brecht começa inclusive a trabalhar como músico junto ao grupo de Karl Valentin e a estabelecer um contato muito forte com esse grande ator popular que,

porém, tinha também uma grande preocupação social por trás do fazer popular.

Mais tarde, Brecht vai trabalhar com Erwin Piscator, um dos nomes essenciais para o teatro deste século. Um homem que inclusive escreveu um livro cujo título define sua obra: *Teatro político*. Talvez Erwin Piscator tenha sido um dos primeiros ou o maior nome de um artista do início do século engajado na militância política comunista e que fez do espetáculo teatral atos políticos concretos e transformou inclusive toda a linguagem cênica na Alemanha e no mundo inteiro, transformando o sentido do espetáculo como diretor.

Erwin Piscator introduziu inclusive grandes conquistas da ciência e da técnica no mundo do teatro e começou a usar as técnicas da física e da estrutura arquitetônica como narrativa da imagem. De fato, foi ele quem colocou pela primeira vez o palco giratório, fazendo com que elementos do cenário se transformassem e se mexessem. Utilizou inclusive o cinema que surgia naqueles momentos: começou a usar projeção de filmes e de trechos filmados junto à representação dos atores, ao fundo ou em telas. Com isso, conseguia-se fazer um contraste entre a representação ao vivo e a representação filmada. Às vezes, o filme entrava em descrições históricas e em panoramas que saíam do próprio teatro e abriam para as ruas, para o registro de fatos reais ou de fatos históricos que estavam acontecendo, dando, dessa forma, ao espectador uma dimensão de leitura visual que era absolutamente transformadora.

Brecht começa a trabalhar em teatro justamente como assistente na parte de dramaturgia e de investigação do grupo de Piscator. É curioso pensar que todo o teatro de Brecht, enquanto conotação política, nasceu de certa forma de Piscator mas, paradoxalmente, vai ser o contrário do teatro de Piscator. Mais uma vez, entrando naquilo que eu coloquei no início, ou seja, que ele transforma tudo, pois ele recebeu uma experiência extraordinária, a experiência de militância política do teatro como um ato político extraordinário.

Esse livro de Piscator foi a bíblia de um movimento de teatro político muito forte no Brasil no final dos anos 50, início dos anos 60, desenvolvido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes. Os espetáculos desse movimento tinham uma característica muito clara: tinham um ar de comício, de palestra, de ato político no sentido de comício.

Brecht vai virar isso do avesso: o ponto básico de seu pensamento vai ser que a verdade não está no palco. Não se pode fazer um espetáculo dizendo palavras de ordem, fazendo comício e os espectadores todos sentados, recebendo isso como sendo a verdade. Não, essa não é a força política! Não é ficar sentado e vendo tudo passivamente! A verdadeira força política é conseguir um diálogo entre palco e platéia. O verdadeiro teatro político é aquele que consegue fazer com que o espetáculo entre no espectador como uma forma de provocar a reflexão e a crítica, fazendo com que este espectador se engravide de conhecimentos, de dúvidas, de estímulos, de surpresas diante da realidade, para que ele saia do teatro mais enriquecido, mais estimulado, mais instigado do que quando entrou.

Volta-se, então, ao assunto em que o Caco tocou: o espetáculo, o teatro não transforma a sociedade. Quem pode transformar a sociedade é o espectador. O espetáculo precisa transformar o espectador no sentido de enriquecer, de estimular, de abrir novos horizontes para a compreensão, ou seja, estimular nele basicamente a reflexão crítica. É essa a grande alteração que Brecht vai fazer na história do teatro: ele vai mudar radicalmente tanto o significado da história da dramaturgia e da encenação, tanto do texto quanto do espetáculo a partir de toda uma perspectiva que faz com que o espetáculo produza um diálogo com a platéia.

Com isso, é possível dizer que o espetáculo tradicional não produz esse diálogo? Produz, sim, mas de outra forma; e é exatamente o que Brecht vai atacar.

No teatro tradicional e inclusive no teatro expressionista alemão (que estava em voga no início da obra de Brecht, e que é uma exacerba-

ção absoluta de todas as emoções e das forças internas do indivíduo) o espetáculo teatral tinha uma estrutura de realismo psicológico emocional, cujo grande objetivo era fazer com que o espectador se identificasse com os personagens que ele estava vendo e passasse a viver aquela realidade que lhe estava sendo mostrada no palco como sendo verdadeira.

E qual é o trabalho do ator neste tipo de espetáculo? Ao trabalhar um personagem, o ator deve se identificar ao máximo com o personagem e, quanto mais ele se identificar com o personagem, mais ele vai provocar essa identificação na platéia. O espectador tem que viver aquelas emoções, aquelas dúvidas, aqueles conflitos e contradições que lhe são passadas pelo ator como se tudo fosse verdade: de repente, o personagem está passando por uma situação terrível, desesperada e o espectador vive aquilo: está chorando junto com o personagem, com aquela situação. Se, então, há uma situação engraçadíssima ele vai rir junto com o personagem. Dessa forma, o espectador sai do mundo em que vive, do universo pessoal no qual ele está inserido, enquanto ser humano, e entra num mundo imaginário, no mundo da arte, contado por aquele espetáculo.

Brecht denuncia esse teatro como sendo um teatro que faz com que o espectador saia da realidade e comece a viver um mundo que é falso. Segundo Brecht, o teatro deve ser o contrário: sem abrir mão da emoção, sem abrir mão da qualidade artística, sem abrir mão do humor que, para Brecht, é um dos elementos mais fortes desse diálogo, deve-se criar uma linguagem nova, que faça com que o espectador, ao assistir a essas emoções, situações e conflitos, compreenda melhor os aspectos da vida na qual ele está inserido, compreenda melhor as relações de ordem pessoal, social, econômica e política que estão acontecendo no seu cotidiano. O espectador vai entender melhor esse cotidiano se ele conseguir enxergar essas ações que estão no palco, não de forma que fique drogado, anestesiado ou fique vivendo aquilo, mas que fique assistindo de fora. E qual é o trabalho do ator nesse caso? O ator, ao invés de viver o personagem para drogar o espectador, deve mostrar o personagem. Essa é a teoria básica do Brecht: o intérprete tem que mostrar o comportamento daquele indivíduo.

Gerd Bornheim fez uma brilhante intervenção no encontro internacional que houve recentemente no Rio de Janeiro. Ele começou contando como um ator na Grécia antiga, ao representar, causou uma enorme crise no grupo. Um dia o ator em vez de falar “eu estou com sede! Dêem-me um pouco de água!”, ele fala: “Olha, ele está com sede! Ele está querendo água. Dêem um pouco de água para ele!” Ao perceber o espanto do diretor e dos outros atores, o ator se justifica: “Eu não vou chegar na frente de todos e dizer que estou com sede porque eu não estou com sede! Quem está com sede é a personagem, não eu! Eu vou dizer que é ele que está com sede!”

Brecht coloca justamente que o autor precisa dizer “eu estou com sede”, mas ele tem que dizer isso de forma que o espectador entenda que não é o ator que está com sede, mas é o personagem que está. O espectador deve entender também a razão da “sede”.

O essencial proposto por Brecht neste sentido é que o conjunto de criatividade do espetáculo (isto é, o ator, o colaborador e todo o processo de ensaio) assim como o texto mostrem para a platéia comportamentos, conflitos, choques entre pessoas ou não-choques, ligações fortes de amor, de ódio e de dúvida de uma forma que o espectador comece a enxergar que isso é uma hipótese de comportamento. O sujeito poderia estar dizendo ou mostrando o contrário. E, se ele fizesse o contrário será que aconteceria a mesma coisa? Se ele tivesse tido outro comportamento? Enfim, o espectador começa a enxergar outras hipóteses, além daquela que ele está vendo. Estimula-se no espectador, dessa forma, um processo de conhecimento mais agudo da realidade, fazendo com que ele não veja uma coisa em definitiva. Por exemplo, o espectador vê o sujeito pegando um copo. E se ele não tivesse pegado este copo? Vamos supor que este copo tenha veneno. E quem pôs esse copo? Enfim, uma série de razões.

Brecht diz que os ensaios devem ser essa pesquisa onde é preciso fazer com que as cenas, quando chegam a um resultado final que vai ser mostrado ao público, mostrem o inesperado, provoquem no espectador a

surpresa, a compreensão inesperada, enfim, uma série de elementos que levem o espectador a compreender melhor a realidade em que vive.

Brecht afirma em vários textos que os conhecimentos científicos e toda a investigação científica estavam sendo aplicadas nas coisas físicas e matemáticas e não no comportamento do homem. Para Brecht, nós devemos aprender a utilizar os elementos científicos de conhecimento para estudar o comportamento do ser humano, como o indivíduo se comporta e como ele está ligado à realidade social na qual está inserido. Devido ao fato de que muitas vezes os comportamentos pessoais são estimulados por motivos sociais, econômicos, políticos e históricos, Brecht propõe que o espetáculo deva mostrar todas as cenas, todos os conflitos, todos os movimentos dos personagens, todas as falas que são ditas de uma forma bem clara para que o espectador entenda que tudo isso pertence a um determinado momento histórico, pois “tomar cerveja hoje num bar é uma coisa; sentar num bar para tomar cerveja 50 anos atrás é outra; a 100 anos atrás era outra; a 300 anos atrás era outra coisa. Namorar hoje é uma coisa e amanhã será diferente.”

Agora vou entrar numa historinha pessoal que vai tornar bem mais claro o que eu estou contando. Essa história aconteceu no Acre, em Rio Branco, na periferia de Rio Branco. Num local onde não havia uma rua calçada, havia somente pouquíssimas ruas e todas de areia. Fui fazer lá uma oficina sobre Brecht em 1980 e havia cerca de 20 pessoas fazendo a oficina. Desta oficina faziam parte também dois operários que eram de um grupo de teatro operário. É importante salientar que eles nunca tinham ouvido falar de Brecht na vida. Desde o primeiro dia, esses dois operários me disseram que gostariam que eu visitasse a sede do grupo de teatro deles e combinamos de ir visitá-la, antes da festa de despedida. A sede do grupo era em uma sala da igreja e lá havia uns armários cheios de roupas, de alguns objetos e havia também alguns velhos álbuns de fotografias. Pelas fotos e pelas roupas, percebi que eles faziam somente teatro infantil. Um deles disse que o padre permitia usar aquele espaço para o teatro infantil para que as crianças frequentassem a igreja.

Soube também que este grupo havia apresentado uma única peça para adultos que tratava da morte de um grande amigo deles, que porém nunca participara do grupo de teatro. Esta pessoa era comunista e com o golpe militar em 64 teve que fugir, pois estava sendo perseguido. Cerca de um ano depois, ele reapareceu por motivos familiares e se escondeu em sua casa que ficava na frente da igreja. Porém, passados alguns dias da sua chegada, alguém o denunciou e os militares circundaram a casa e o mataram. Assim, para lembrar a morte do amigo, este grupo de teatro decidiu fazer uma peça do acontecido. Os dois operários também me relataram que quando se apresentavam na sede do grupo, todos prestavam muita atenção e no final da peça, com a representação do assassinato do comunista, todos se perguntavam porque ele tinha sido morto. Contudo, quando o grupo começou a se apresentar nas redondezas eles observaram que no final da peça todos começavam a chorar. Por esse motivo, eles decidiram interromper as apresentações, já que, como me foi relatado, o intuito do grupo era fazer com que as pessoas indagassem o motivo da morte daquele homem e não se pusessem simplesmente a chorar, deixando-se levar somente pelo lado emocional. Assim, estupefato, pude constatar que através de uma historinha pessoal que aquele grupo de operários tinha vivenciado num local totalmente pobre, socialmente terrível, estava-me sendo contado um resumo da teoria que mudou a história da estética do teatro deste século.

Brecht havia colocado exatamente isso: o teatro não tem o objetivo de provocar que a platéia inteira fique chorando diante da morte do personagem! O importante é fazer um espetáculo que faça com que o espectador pare e pergunte porque o mataram, tentando, dessa forma, entender as relações sociais, políticas daquele momento histórico que se estava vivendo no país. Em seguida, aqueles homens me contaram que haviam chorado somente no dia em que o mataram. Com esse comentário toda a idéia de Brecht se fecha: diante do fato real – a morte de um amigo assassinado – chora-se. Porém, depois pega-se esta história e coloca-se no palco, não para chorar, mas por uma outra razão mais aprofundada, mais produtiva, ou seja, provocar uma reflexão crítica en-

tre os espectadores para que eles parem e pensem: como, por quê? O que acontece? Por que esse indivíduo é perseguido? Por que alguém pode matar um outro numa rua? Enfim, examinar toda uma situação.

Brecht leva esse conhecimento para que paremos e pensemos no nosso cotidiano, na nossa realidade em que estamos inseridos. Essa é, no fundo, toda a teoria brechtiana que ele chama de teatro épico, no sentido de oposto à noção tradicional da poesia.

A poesia dramática é associada ao teatro e baseada no conflito entre os personagens; a lírica é a explosão das emoções pessoais do poeta e a épica é a narrativa, é aquela que conta alguma coisa. Brecht quer defender um teatro que conte uma história, sem perder a teatralidade; pelo contrário, aprofundando a teatralidade nisso, sem perder as emoções e fazendo com que as emoções não droguem o espectador. É importante também que não se perca o humor, que é um dos elementos essenciais para Brecht porque, às vezes, o humor serve para despertar e através de uma coisa engraçada é possível olhar melhor o que está ao nosso redor.

No fim da vida, Brecht não vai falar mais de *teatro épico* e vai passar a usar uma outra palavra: *teatro dialético*. A palavra dialética encerra todo um significado bem mais claro do que ele quer propor: dialético é o efeito das contradições, é o choque entre as contradições e através disso, através de toda essa pesquisa que vem da teoria marxista-leninista e através de todo o materialismo dialético que ele quer essa relação produtiva com o espectador. Brecht chama isso tudo de *Verfremdungseffekt* e, de modo geral, ele não usava a palavra inteira, falando somente em efeito V.

A palavra *Verfremdungseffekt* admite algumas traduções diferentes em português: é muito usado efeito de distanciamento; outro muito usado também é efeito de afastamento, e nesse sentido nos distanciamos de alguma coisa para enxergá-la melhor. Afastamos para aproximar. Cria-

se um efeito em que, por exemplo, olhamos para o copo e nos questionamos para que o copo serve, quem o colocou, enfim, não temos mais aquele olhar habitual. Eu particularmente gosto mais de efeito de estranhamento e acho que seria a tradução mais correta, porque com o efeito de estranhamento, estranhamos um gesto, um comportamento, uma atitude, um movimento, no sentido de provocar um estranhamento, aquilo que não é o habitual, não é o cotidiano. Dessa forma, entendemos melhor as coisas ou ficamos com mais dúvidas ou descobrimos coisas novas, reafirmamos certas negações, ou ficamos com dúvidas, despertamos curiosidades.

Essa teoria do *efeito de estranhamento* nasce na forma de escrever a peça, de armar as estruturas das cenas, de desenvolver os personagens. Não é mais uma história contada toda linearmente, mas são fragmentos, pedaços de cenas, de encontros, de desencontros para que se possa seguir uma história sem aquela linha dramática de ficar anestesiado, de ficar vivendo aquela realidade. É a forma com que os atores devem trabalhar, com que o diretor deve trabalhar, com que o cenógrafo deve criar um cenário, as imagens, os figurinos e é através dessa relação entre o realista e o não realista, através dessa contradição levada dialeticamente às últimas conseqüências que abre-se uma série de elementos para provocar no espectador uma reflexão crítica mais aprofundada, engravidando o espectador de conhecimentos, dúvidas, contradições, enfim, de coisas que sejam mais úteis para sua vida pessoal, social, para o seu comportamento.

Encerrando, diante disso tudo parece-me extraordinária a atualidade da obra de Brecht, das peças e do que ele deixou escrito como afirmação teórica, como pesquisa e investigação teórica, que foi toda baseada na prática. Acredito também que essa relação prático-teórica de Brecht mantém uma atualidade imensa e ultimamente está, a cada dia que passa, mais atual ainda. A situação em que se está vivendo hoje em nível internacional e econômico, essa crise toda está levando a uma atualidade de mil colocações brechtianas.

O importante é tomar Brecht nunca como um deus, como um mito, como um modelo, como um dogma. Ele viveu determinados momentos, ele viveu aquelas realidades históricas e dentro disso ele sugeriu e abriu muitos caminhos. O importante hoje é conseguir ter Brecht ao nosso lado como companheiro de trabalho, porque nós temos que encontrar nosso caminho, a nossa forma de dialogar sobre o hoje, que não é o hoje dele de quando ele nasceu ou de quando morreu; pode até ter mil semelhanças, mas é sempre diferente. Nós temos que estar sensíveis ao espectador de hoje e à discussão da problemática de hoje. Para isso, Brecht é um elemento essencial ao nosso lado como companheiro de trabalho e as colocações que ele faz vão ser de grande utilidade se nós soubermos, porém, trabalhá-lo não como um deus, um dogma, pois alguns elementos dele podem nos interessar em um determinado momento e outros não.

Parece que, vivendo toda essa situação nacional e internacional, é possível colocar hoje uma atualidade em frente ao Brecht tanto das peças como de seu pensamento, colocando-o, porém, sempre dentro desse aspecto, isto é, fazendo dele uma pessoa que nós temos que encontrar. Não adianta nós o imitarmos, nem copiá-lo, pois isso seria ridículo. Nós temos que encontrar nosso caminho não só em Brecht, mas também em muitas outras tendências do teatro que surgiram depois de Brecht, pois elas também podem nos orientar a descobrir o nosso modo de fazer teatro.

Willi Bolle

Seguindo o bom exemplo de Caco Coelho e de Fernando Peixoto, eu também vou misturar a teoria do teatro com a prática. Nesse sentido, falarei um pouco da experiência de montagem feita com a peça de Bertolt Brecht *O casamento* (*Die Hochzeit*) que eu dirigi e que será apresentada hoje à noite (17 de setembro de 1998) no Teatro Laboratório da Escola de Arte Dramática da ECA-USP, como evento de encerramento desta XII Semana de Literatura Alemã.

A peça foi levada ao palco pela Companhia de Teatro Alemão, um grupo de amadores, constituído em sua maioria por alunos e ex-alunos

da USP. Houve um consenso de apresentar o espetáculo na língua original de Brecht, com legendas em português projetadas simultaneamente através do sistema data-show. Estreamos no Instituto Goethe de São Paulo, em 7 de dezembro de 1997 e fizemos ao todo nove espetáculos públicos para um total de aproximadamente 1.500 pessoas.

A escolha da peça foi motivada pelo fato de focalizar um dos principais rituais da humanidade – o casamento –, numa época em que homem e mulher estão redimensionando suas identidades e relacionamentos. Do ponto de vista da estética teatral, tratava-se de experimentar uma questão cuja formulação teórica se encontra no ensaio de Walter Benjamin *O que é o teatro épico?* (1931). A função desse gênero de teatro, criado por Brecht, consistiria em “fazer descobrir estados e interações sociais”. Passo a expor, então, o que o trabalho teatral com a peça de Brecht nos ensinou sobre essa questão.

Fazer descobrir estados e interações sociais é, na verdade, um lema que caracteriza a estética teatral posterior de Brecht, de 1926 em diante, quando escreveu *Um homem é um homem* e começou a trabalhar em suas “peças didáticas”. Mas nada impede que essa proposta seja aplicada também retroativamente à peça *O casamento*, que pertence à fase anterior de sua produção. Escrita em 1919, ela foi encenada pela primeira vez em 1926, com o título modificado e mantido como definitivo, *O casamento do pequeno-burguês* (*Die Kleinbürgerhochzeit*). Acharmos melhor resgatar o título original, para concentrar a atenção sobre a questão da qualidade de convívio entre homem e mulher e deixar a questão classista em segundo plano.

Como é que procede o autor para nos fazer “redescobrir” uma instituição tão cotidiana como o casamento? É de notar que, em alemão, existem duas palavras diferentes para designá-lo. O ato solene em que é legitimada e celebrada a união entre um homem e uma mulher chama-se “die Hochzeit”, ao passo que o termo “die Ehe” se aplica ao estado durável dessa união. Em termos de construção, o autor fez uma escolha estra-

tégica. Resolveu mostrar o primeiro dia na vida do casal Jacó e Maria, sua festa de casamento, de uma forma que desse ao espectador uma idéia bastante precisa do que seria essa relação daí em diante, no dia a dia.

“Usar Brecht sem criticá-lo, é traí-lo”. Essa observação de Heiner Müller nos serviu de apoio no sentido de elaborar uma perspectiva própria, tomar um distanciamento em relação ao inventor do efeito de estranhamento. Resolvemos *des-montar o casamento*, radicalizando a proposta brechtiana de uma estética da ruptura. Quebramos, então, não somente os móveis, mas também a cronologia linear do texto, mostrando a festa de casamento na perspectiva da memória da noiva. Para isso, introduzimos um elemento épico, narrativo, em forma de uma personagem complementar, inventada. Chamamos essa personagem, esse *alter ego* da noiva, de Simone, como referência a Simônides de Kéos, o inventor da arte da memória. Ela *rememora* sua festa de casamento, uns doze anos depois. Trata-se agora de outro tipo de mulher: não mais a “garota” em torno dos vinte anos (que, para muitos homens e mulheres, sobretudo no Brasil, se constitui numa fixação mítica), mas antes uma representante emancipada da *femme de trente*, ou melhor, *de trente cinq ans*.

Cortamos a peça de um ato único em três atos distintos de memória. O ato inicial da nossa montagem chama-se “ruínas”. Ruínas, porque Simone começa a rememorar o seu casamento de forma traumática. O fracasso da união entre Jacó e Maria é posto em evidência, no texto de Brecht, pela quebra do cenário. Os móveis que quebram durante a festa de casamento são a alegoria de um relacionamento que se desestrutura desde o primeiro dia. No momento em que ele e ela celebram sua noite de núpcias, a cama em que deitam desintegra-se debaixo deles. Para Simone sobrou a memória de um casamento despedaçado.

A lembrança do casamento em forma de ruínas é o primeiro *tableau* da nossa encenação. Ouvem-se, quase no escuro, os versos de uma música popular.

“Vão viver sob o mesmo teto, até trocarem tiros...
Vão viver sob o mesmo teto, até que a casa caia.”

Na semi-escuridão, depois dos estrondos da casa caindo, há vigas despencando, paredes em escombros, mesa e cadeiras demolidas, poeira no ar, e o chão semeado de cadáveres, como nos dramas barrocos. Do fundo, surge uma figura feminina vestida de luto, Simone. Ela olha a sala em ruínas e os corpos, detendo-se na irmã, no noivo e na noiva. Com o rosto em direção ao público, murmura algo, como se fosse para si mesma: “die Tischordnung” – palavra retomada por uma voz feminina em off, que começa a narrar uma história:

“Die Tischordnung – a ordem das pessoas à mesa. Foi com um olhar sobre a ordem das pessoas à mesa que se deu no século VI antes da nossa era a invenção da arte da memória por Simônides de Kéos. Segundo a lenda, ele compôs um hino em homenagem a um famoso lutador, chamado Skopas, o qual, porém, não lhe deu o pagamento devido, recebendo por isso o castigo dos deuses. Na hora do banquete de homenagem, Simônides foi chamado para fora. Nesse momento, ruiu o palácio, soterrando o dono da festa com todos seus convidados e desfigurando-os a tal ponto que os familiares não conseguiam reconhecê-los. Simôni(des), então, que tinha guardado na memória o lugar de cada um à mesa, reconstituiu as suas identidades.”

Essa lenda é narrada por Quintiliano em seu tratado sobre a formação do orador e as técnicas da retórica. Recorremos a um autor antigo para dar uma dimensão temporal de profundidade ao acontecimento em questão. De fato, como lembra Benjamin, aquilo que aconteceu dez ou doze anos atrás, na nossa vida – uma determinada atmosfera, com nossas imagens de desejo e de felicidade – tornou-se tão longe e irrecuperável como se tivesse acontecido há mais de dois mil anos. Recuperar a ordem das pessoas à mesa significaria para a nossa personagem Simone reaver plenamente todas as lembranças. Mas isso é apenas um desejo. Num primeiro momento, os fragmentos de memória despencam em cima dela involuntariamente, caoticamente, só lhe resta assistir passivamente, num

tégica. Resolveu mostrar o primeiro dia na vida do casal Jacó e Maria, sua festa de casamento, de uma forma que desse ao espectador uma idéia bastante precisa do que seria essa relação daí em diante, no dia a dia.

“Usar Brecht sem criticá-lo, é traí-lo”. Essa observação de Heiner Müller nos serviu de apoio no sentido de elaborar uma perspectiva própria, tomar um distanciamento em relação ao inventor do efeito de estranhamento. Resolvemos *des-montar o casamento*, radicalizando a proposta brechtiana de uma estética da ruptura. Quebramos, então, não somente os móveis, mas também a cronologia linear do texto, mostrando a festa de casamento na perspectiva da memória da noiva. Para isso, introduzimos um elemento épico, narrativo, em forma de uma personagem complementar, inventada. Chamamos essa personagem, esse *alter ego* da noiva, de Simone, como referência a Simônides de Kéos, o inventor da arte da memória. Ela *rememora* sua festa de casamento, uns doze anos depois. Trata-se agora de outro tipo de mulher: não mais a “garota” em torno dos vinte anos (que, para muitos homens e mulheres, sobretudo no Brasil, se constitui numa fixação mítica), mas antes uma representante emancipada da *femme de trente*, ou melhor, *de trente cinq ans*.

Cortamos a peça de um ato único em três atos distintos de memória. O ato inicial da nossa montagem chama-se “ruínas”. Ruínas, porque Simone começa a rememorar o seu casamento de forma traumática. O fracasso da união entre Jacó e Maria é posto em evidência, no texto de Brecht, pela quebra do cenário. Os móveis que quebram durante a festa de casamento são a alegoria de um relacionamento que se desestrutura desde o primeiro dia. No momento em que ele e ela celebram sua noite de núpcias, a cama em que deitam desintegra-se debaixo deles. Para Simone sobrou a memória de um casamento despedaçado.

A lembrança do casamento em forma de ruínas é o primeiro *tableau* da nossa encenação. Ouvem-se, quase no escuro, os versos de uma música popular.

“Vão viver sob o mesmo teto, até trocarem tiros...”

Vão viver sob o mesmo teto, até que a casa caia.”

Na semi-escuridão, depois dos estrondos da casa caindo, há vigas despencando, paredes em escombros, mesa e cadeiras demolidas, poeira no ar, e o chão semeado de cadáveres, como nos dramas barrocos. Do fundo, surge uma figura feminina vestida de luto, Simone. Ela olha a sala em ruínas e os corpos, detendo-se na irmã, no noivo e na noiva. Com o rosto em direção ao público, murmura algo, como se fosse para si mesma: “die Tischordnung” – palavra retomada por uma voz feminina em off, que começa a narrar uma história:

“Die Tischordnung – a ordem das pessoas à mesa. Foi com um olhar sobre a ordem das pessoas à mesa que se deu no século VI antes da nossa era a invenção da arte da memória por Simônides de Kéos. Segundo a lenda, ele compôs um hino em homenagem a um famoso lutador, chamado Skopas, o qual, porém, não lhe deu o pagamento devido, recebendo por isso o castigo dos deuses. Na hora do banquete de homenagem, Simônides foi chamado para fora. Nesse momento, ruiu o palácio, soterrando o dono da festa com todos seus convidados e desfigurando-os a tal ponto que os familiares não conseguiam reconhecê-los. Simôni(des), então, que tinha guardado na memória o lugar de cada um à mesa, reconstituiu as suas identidades.”

Essa lenda é narrada por Quintiliano em seu tratado sobre a formação do orador e as técnicas da retórica. Recorremos a um autor antigo para dar uma dimensão temporal de profundidade ao acontecimento em questão. De fato, como lembra Benjamin, aquilo que aconteceu dez ou doze anos atrás, na nossa vida – uma determinada atmosfera, com nossas imagens de desejo e de felicidade – tornou-se tão longe e irreversível como se tivesse acontecido há mais de dois mil anos. Recuperar a ordem das pessoas à mesa significaria para a nossa personagem Simone reaver plenamente todas as lembranças. Mas isso é apenas um desejo. Num primeiro momento, os fragmentos de memória despencam em cima dela involuntariamente, caoticamente, só lhe resta assistir passivamente, num

lugar intermediário entre o palco e a platéia, sem poder intervir. No palco, os mortos, os espectros da recordação, ressuscitam e repassam a ação do tempo que se foi, diante dessa espectadora especial que é Simone, ao mesmo tempo em que essa peça dentro da peça, esse trabalho de rememoração é olhado de fora pelo público.

Brecht concebeu o seu trabalho dramaturgico e cênico como um teatro *gestual*. O conceito-chave *gestus* é derivado do latim. Cícero o emprega no sentido de “atitude do corpo”, focalizando a linguagem na sua função pública. Por isso, o *gestus* no teatro de Brecht não deve ser confundido nem com um “gesto” banal qualquer, nem com o “gesticular”. Expressando a atitude ou postura de uma pessoa diante de outra, é a unidade mínima das interrelações sociais na vida cotidiana. Brecht propõe levar tais *gestus* para o palco, a fim de estudá-los ali como num laboratório. O teatro gestual é um lugar de formação e uma escola de cidadania, na qual as pessoas aprendem a lidar mais conscientemente com suas atitudes de relacionamento mútuo.

Pode se considerar a proposta brechtiana do teatro gestual como uma retomada e reinvenção, sob as condições modificadas do século XX, da idéia de Friedrich Schiller de considerar o teatro como uma instituição formadora da moral pública (*Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*, 1785). Como mostraram Caco Coelho e Fernando Peixoto, essa linhagem do teatro alemão teve uma repercussão particularmente fecunda no Brasil. Como uma forte razão para essa receptividade pode se considerar a história diferente da alfabetização neste país, que faz com que aqui o espaço público, cultural e político seja mais “cênico”, mais teatral do que literário.

Voltando à peça *O casamento*. Interrompe-se a ação no momento decisivo, para pôr em evidência um *gestus*. Ocorre que, no momento da primeira dança, o noivo não dança com a noiva e, sim, com uma outra. Essa é, por assim dizer, a falha trágica dessa peça, escrita, no mais, dentro da tradição cômica popular, representada na época do jovem Brecht pelo escritor e ator Karl Valentin. Durante os oitenta anos de lá para cá,

muita coisa mudou nos costumes. Por exemplo, uma noiva casar grávida, como a Maria da peça, não é mais nenhum escândalo. Mas o fato de o noivo não dar o primeiro passo juntamente com a noiva é algo que continuaria a causar espécie, mesmo numa festa de casamento hoje em dia. “E qualquer desatenção, faça não...” – estão aí os versos de um cantor nosso contemporâneo para nos lembrar que tal comportamento representaria, hoje como antigamente, um momento de mau agouro para os passos futuros do casal. Resolvemos, pois, realçar esse *gestus* em nossa montagem.

O noivo não executa a primeira dança com a noiva, mas com uma outra. Eis o *gestus*-chave da peça. A primeira dança, nessa festa de casamento, é “contrária aos bons costumes”. É o *gestus* inaugural da destruturação daquela união. Poderia ser chamado de mau agouro, não fosse Brecht um adversário decidido da idéia e do drama de destino.

O *gestus* inaugural tem como consequência outro *gestus*: a noiva inicia um flerte com o amigo do noivo. Este topa e pede para dançar com a noiva. Sua dança causa espécie. Todo mundo fica parado assistindo a esse show de sensualidade que termina com o “amigo” quase que deitado em cima da noiva. E como se não bastasse, a noiva propõe uma mudança da ordem das pessoas à mesa: o pai é intimado a ceder o seu lugar, de modo que a noiva acaba por ficar sentada emblematicamente entre o seu marido e o amigo.

Irrompem as energias selvagens da natureza. Em vez de serem canalizadas civilizadamente para o leito do casamento, foram, muito pelo contrário, aticadas pelo noivo e a noiva. Eis o terceiro *gestus*, que se subdivide em três ações diferentes: 1. o amigo canta a licenciosa “balada da castidade”, o que é recebido pela noiva como uma provocação; 2. simultaneamente, a balada é executada ao vivo pela irmã da noiva e pelo jovem, num canto secreto – um tablado banhado por uma luz-neon cor de rosa; 3. em seguida, caído em desgraça perante a noiva, o amigo, na frente de todo mundo, inicia um flerte com a madame, a amiga da noiva, convidando-a para inspecionarem juntos os móveis no quarto de dormir

... Plano que só não se realiza por causa da pronta intervenção do noivo, da noiva, do pai da noiva e do marido da madame, que sentem que os bons costumes estão sendo ameaçados. Com uma frase, o pai resume tudo: “Nos autores modernos, a vida em família está sendo arrastada para a lama; sendo que é isso que nós, alemães, temos de melhor!” A expressão material de todas essas ações é a vandalização geral, quando todos voltam da visita do quarto. O cínico comentário da madame: “Alles kaputt – Tudo rebentou!”

Nesse momento, interrompemos novamente a cronologia linear, montando um segundo *tableau*. No momento em que a madame quebrou a terceira ou quarta cadeira, num clima em que não se respeita mais nada, o “amigo” do noivo atira um copo de vinho ao chão. Todas as figuras congelam, a luz torna-se pálida, enquanto o copo, de pé quebrado, rola no chão, na boca da cena. Segunda intervenção de Simone. Ela pega e olha o copo semi-quebrado, que simboliza o seu casamento estilhaçado. A voz em off sintetiza:

“Pela posição dos pratos e talheres, dos cálices e manjares, aquele que ficou por último vê com um só olhar como se passou a noite com convidados.”

Essa imagem de pensamento, da autoria de Walter Benjamin, sugere uma espécie de reconstituição arqueológica da festa de casamento a partir dos objetos. Primado dos objetos e, com isso, também um início de maior objetividade. A mulher que se debruça sobre a história de seu casamento, começa a tomar o trabalho da memória em suas mãos. Em vez de se deixar atropelar pelo fluxo caótico dos acontecimentos, Simone faz um esforço voluntário no sentido de organizar a sua memória e dar-lhe uma forma. Primeiro *gestus* do segundo ato: começar de novo. Ela repõe o copo na mesa. Há uma superposição de imagens, na medida em que, simultaneamente com Simone, a noiva executa o mesmo gesto. Simone se retira para seu ponto de observação, e tudo começa de novo. Inicia-se a festa do casamento. A noiva acaba de pôr o último copo na mesa. Depois de verificar se tudo se encontra no devido lugar – pratos e

talheres, copos e cálices, e os cartões com os nomes dos convidados, ela declara, contente, olhando para a câmera prestes a registrar a primeira foto do álbum de recordação: “Esta é a ordem das pessoas à mesa”.

Mesmo no âmbito da memória voluntária, há qualidades diferentes do trabalho mnemônico. O ensaio de Sigmund Freud, *Recordar, repetir, elaborar*, especifica quais são as diferenças. A recordação de Simone, no segundo ato, apesar de não mais ser passiva, é do tipo repetitivo. É uma memória nostálgica, na medida em que ela quer “re-aver” os momentos do passado (o termo alemão para “repetir” – “wiederholen” – pode significar também “repegar”). Folhear as imagens do álbum de casamento é um ritual de repetição. É uma volta a um tempo mítico, uma idealização do passado, para encobrir um tempo presente problemático.

Folheemos o álbum, juntamente com Simone/Maria. O noivo posa ao lado da noiva e diz brincando: “Mamãe, ela nunca saberá cozinhar tão bem como a senhora”. Uma pequena dissonância, seguida de sorriso, flash e foto. Chega o jovem. Ele sorri para o casal e joga pétalas. Enquanto a aura cor-de-rosa envolve os nubentes, o rapaz declama: “Quando dois jovens se enlaçam matrimonialmente, parece que os anjos cantam no céu!” Flash e foto. Chega o pai da noiva, cumprimenta o casal (mais carinhosamente a filha, mais objetivamente o noivo), senta-se à mesa, e repara na ausência da filha caçula: “Mas, cadê a Ina?” Flash e foto. Aparece Ina e, virando-se para Simone, declara, com certa falta de medida: “Eu adoro chantilly. É pra encher a boca inteira!” Flash e foto. Chegam o marido e a madame. Cumprimentam os noivos e, para a surpresa destes, sentam em lados opostos da mesa. “É verdade que foram vocês mesmos que fabricaram os móveis?” pergunta com admiração irônica a madame; e o marido retruca: “Eu gostaria que você também tivesse feito os nossos móveis”. Alfinetada e foto, alfinetada e foto. Dos convidados só falta o amigo do noivo. Eis que ele vem chegando, elegante, mundano, descontraído. Cumprimenta os noivos, senta-se à mesa. Fareja o ambiente e, detendo o olhar na lâmpada vermelha, sentencia: “Esta é a luz perfeita para um bom prato de bacalhau!” Dito e feito. Tudo está

pronto para a entrada da mãe do noivo que exhibe triunfalmente o prato principal: “Eis o bacalhau!” Sorriso, flash e foto.

As pequenas dissonâncias, os leves excessos, as ironias insignificantes são inicialmente encobertas e contrabalançadas pelas falas gentis, sociais e convenientes, mas vão se avolumando no decorrer desse segundo ato. Depois da proposta de começar de novo, configura-se um segundo *gestus*, bem resumido pelo pai da noiva em sua fala final: “Eles não agüentam ficar sozinhos consigo mesmos”. Em outras palavras: certos personagens perdem o controle de si, como se debaixo do verniz da “boa educação” dos adultos reaparecesse a índole selvagem das crianças.

O primeiro a passar do ponto é o próprio pai, com sua mania de contar histórias. É uma avalanche de narrativas chatas e de mau gosto: o tio cuspiendo o peixe por cima da mesa, durante o banquete; a evocação dos vasos sanitários na hora do brinde; doenças repugnantes como a corrosão da medula do poeta Heinrich Heine e do tio do velho senhor Weber, ou a elefantíase do tio August, com seus *famous last words*: “Leck mich am ...!”. Triunfa o ego do narrador, passando por cima dos outros, causando desgosto, criando constrangimento e estragando o clima da festa.

Em segundo lugar, rivalizando com o pai, para ver quem é o estraga-prazeres maior, temos a madame. Impertinente e metida, ela retribui o convite criticando os móveis fabricados pelo anfitrião, além de se aproveitar do público ali reunido para discutir as desavenças com o seu marido. Com tudo isso, cria-se uma atmosfera que faz a festa fracassar de vez. No momento em que o marido ameaça descer o braço na madame, há uma tentativa da irmã da noiva e do noivo de neutralizar as energias mais agressivas por meio de uma dança; no entanto, as sementes do desregramento e da desordem já foram lançadas.

Novo corte, nova interrupção, no momento da volta ao que consideramos a falha trágica da peça. A dança que o noivo deixou de executar com a noiva tinha se cravado na memória de Simone como o momento traumático por excelência. Na retomada do episódio, a nossa protagonis-

ta descobre uma nova qualidade de memória: enquanto *elaboração* do passado (ou “perlaboração”, para traduzir ao pé da letra o “Durcharbeiten” de Freud), a memória é capaz de superar o trauma e a nostalgia.

Terceiro ato, terceiro *tableau*: a melancolia de Simone transforma-se em luto, e esse trabalho de luto está chegando ao fim. Quando entra em cena, ela acompanha apenas inicialmente os passos de dança da noiva, a qual, em protesto contra o ato do noivo, resolveu dançar com o primeiro que apareceu na sua frente. Num dado momento, porém, Simone se distancia e vai em busca de sua emancipação. Num baú, ao fundo da sala, ela pega seu vestido de noiva, executando com ele uma outra dança – um *gestus* por nós introduzido. O seu monólogo interior é projetado pela voz em off:

“Ah! Pudéssemos ter uma experiência a salvo das crises... Apenas nos cultos e cerimônias isso é possível. O que torna os dias de festa tão significativos é o encontro com a nossa vida anterior. (Nesse momento entra a noiva, triste, e senta-se à mesa.) Datas assim (prossigue a voz) não são históricas, são datas de rememoração.”

Ao som de uma valsa, Simone, abraçada ao seu vestido, sai dançando, emancipando-se do seu passado de Maria.

O texto citado é uma adaptação de uma passagem do ensaio de Walter Benjamin *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Inconformado com a posição de Proust, segundo o qual o aparecimento da memória involuntária, capaz de resgatar o tempo perdido, é algo que não está dentro do poder do indivíduo, o crítico propôs uma alternativa. O ato de rememoração, no sentido de uma cura dos traumas do passado, pode ser realizado com base nos cultos e nas cerimônias. Reviver o passado, não para repeti-lo misticamente, mas para ressuscitar dele e do trauma graças às energias de distanciamento e atualização contidas no presente. A esse olhar oblíquo da memória enquanto instância presente corresponde a atitude de estranhamento do ator brechtiano em relação ao seu personagem. Simone com relação à noiva é o efeito de estranhamento (*Verfrem-*

dungseffekt) em pessoa, sendo ao mesmo tempo personagem e atriz distanciada.

Uma experiência a salvo das crises? Onde isso seria possível senão num espaço do imaginário como o teatro? Certamente, a dança emancipatória de Simone não passa de uma imagem de desejo. Um desejo, porém, que pode se tornar realidade. Afinal, o teatro não deixa de ser um laboratório de sonhos e utopias, além de um antídoto contra a mitificação e a loucura.

No terceiro ato, retomamos o fio dos acontecimentos num momento particularmente “feio” da festa de casamento. Tudo está arrebitado, a agressividade aumenta ainda mais, a vida familiar continua sendo “arrastada para a lama”. Eis o segundo *gestus* desse ato, e ele se desdobra em três ações específicas: 1. a madame continua quebrando móveis, não respeita mais nada e ninguém e, juntamente com o amigo do noivo, acaba por transformar o pacato apartamento pequeno-burguês num “chiqueiro”; ratazanas ou porcos, eles chafurdam na lama, descendendo até o mais baixo nível; 2. com espírito de porco, a madame denuncia a gravidez da noiva, curtindo o prazer de ofendê-la; 3. num rompante, o marido arranca a perna da mesa, atira-a contra a madame e, na frente de todo o mundo, lava toda a roupa suja.

Com isso, a festa acabou. Os convidados vão embora e ficam só os noivos.

Resta, como parte final do terceiro ato: a noite de núpcias. O *gestus* que caracteriza o comportamento da noiva e do noivo é que eles brigam, ao mesmo tempo em que se sentem atraídos um pelo outro. Portanto, um *gestus* ambíguo, em que energias da desordem (raiva, ódio, desejo sexual) disputam a cena. Quando deitam na cama, será que eles se reconciliam – de verdade? de mentira? Em suma, como encenar o final?

Excluimos uma idealização do casamento, porque isso decididamente não está no texto de Brecht. Ao mesmo tempo o seu olhar sobre o casamento não nos parece somente “cômico”, no sentido de uma ridicu-

larização ou sátira ou um pessimismo gratuitos. Mas, então, o quê? Nossa idéia foi manter a ambigüidade. Uma possibilidade de dar forma à cena final seria imaginá-la como um conto de fadas às avessas: “E foram felizes e infelizes para sempre”.

Tableau final. O noivo carrega a noiva em seus braços. Leva-a até a mesa que vai servir de cama. Derruba uma jarra e deita a noiva em cima da mesa. Ao lado do corpo dela, que se deixa adivinhar através do vestido transparente, três cálices sugerindo uma imagem barroca:

“Uma bela mulher, enfeitada por adornos mil / É uma mesa farta sem fim que a muitos satisfaz / Uma fonte inesgotável que água sempre dá / E mesmo, doce leite de amor / Assim como em centenas de canas circula o açúcar delicioso ...” (Daniel Caspar von Lohenstein)

Nesse meio tempo, apagou-se a luz e a cama ruiu. Na escuridão, é a música que sustenta a cena. Uma música gestual que muda, evocando amor e briga.

Reacende-se a luz: na cama está deitada Simone, na mesma posição que a noiva, mas sozinha.

Ela está satisfeita ou insatisfeita? O que aconteceu? Foi abandonada pelo marido? Ou será que foi ela quem o abandonou? Ou será que apenas esta noite ela saiu do quarto do casal? Pode ter sido um pesadelo, ou uma insônia, enfim, ela apenas levantou, enquanto seu marido continua dormindo, ela levantou para rememorar na sala a história de seu casamento, o dia da festa de seu casamento? Será que essa rememoração vai ter conseqüências para o seu relacionamento presente?

Tantas perguntas. Tantas possibilidades de resposta.

Tratava-se, para nós, de tentar lançar um olhar de descoberta sobre um determinado estado social: o casamento – um conto de fadas para cabeças dialéticas.