

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

FRAGMENTOS BRIETZKIANOS:
ESTUDO DA CENA NAS MONTAGENS BRECHTIANAS
DE IRENE BRIETZKE

Mestrando: Carlos Humberto Vasconcellos Vieira

Orientadora: Profa. Dra. Mirna Spritzer

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Artes Cênicas do
Instituto de Artes da Universidade Federal
do Rio Grande do Sul, como requisito para
a obtenção do título de Mestre em Artes-Cênicas.

Porto Alegre – Novembro de 2008

Para Isadora,
por reavivar a
paixão pelo teatro.

SUMÁRIO

Prólogo	07
O Casamento do pequeno-burguês – A cena brechtiana	16
Salão grená – A música rompe a cena	33
Happy end – O estranhamento em cena	51
O segundo casamento – O público e a cena	66
Mahagonny – A cena pós-brechtiana	82
Um homem é um homem – Os referenciais em cena	104
Noite Brecht – O epílogo	118
Referências bibliográficas	127
Anexos	131

RESUMO

Este trabalho estuda a construção da cena nas montagens brechtianas dirigidas por Irene Brietzke, destacada diretora gaúcha das últimas décadas do século passado, buscando documentar e resgatar seu processo criativo, analisar os pontos de contato e as divergências com as teorias formuladas por Bertolt Brecht e fazer um levantamento iconográfico das mesmas. Resgatamos a memória das peças brechtianas, uma a cada capítulo, através das respectivas fichas técnicas, fotos, declarações e matérias publicadas na imprensa e dos depoimentos colhidos com Brietzke. É utilizado o nome dos espetáculos para denominar os capítulos e em cada um deles a discussão é focalizada sobre os pontos teóricos que a encenação sugere e que são relacionados com questões como a inserção histórica das montagens, o pós-brechtiano e o pós-dramático, o efeito de estranhamento, a recepção teatral, o papel da música na encenação e a construção da cena. Este trabalho articula diálogos com as vozes e idéias de Bertolt Brecht, Gerd Bornheim, Hans-Thyges Lehmann, Patrice Pavis, Marco de Marinis, entre outros. Buscamos destacar os principais diferenciais de seu trabalho, como o uso das comédias, debochadas e escrachadas, da presença marcante e essencial da música na cena brietzkiana, o grau de fidelidade à Brecht e várias outras questões que transpassam a obra de Brietzke.

RESUME

The purpose of this paper is to study the scenery construction in the Brechtian setting productions directed by Mrs. Irene Brietzke, distinguished "gaucha" stage director in the last decades of the 20th Century, in an attempt to document and retrieve her creative process, to analyze the contact points and divergences connected to the theories stated by Bertolt Brecht, and to conduct an iconographic survey of them all. We retrieve the memory of the Brechtian pieces, one in each chapter, by means of their respective technical files, pictures, statements and articles set forth in the press, and the testimonies gathered with Brietzke. The names of the public performances are utilized to denominate the chapters, the discussion in each one is focused on the theoretical points the stage plays suggest and are related to matters, such as the historical insertion of productions, the post-Brechtian and the post-dramatic, the strangeness effect, the theatric reception, the music role in the production and the scene construction. This paper articulates dialogs with voices and ideas of Bertolt Brecht, Gerd Bornheim, Hans-Thyges Lehmann, Patrice Pavis, Marco de Marinis, among others. We try to highlight the main differentials of her work, such as the comedies' use, mocking and quizzical style, the essential and noteworthy presence of the music in the Brietzkian scene, the extent of faithfulness degree to Brecht and many other questions that overstep the Brietzke's work.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Mirna Spritzer, pelo acompanhamento dedicado, pelo apoio no levantamento dos dados, pela paciência e principalmente por ter me deixado livre diante das minhas escolhas.

À Irene Brietzke e ao *Teatro Vivo*, pela disponibilidade e acesso aos arquivos do grupo e informações que viabilizaram esta análise.

Aos membros da banca de qualificação, Prof. Dr. Luiz Artur Nunes, Prof. Dr. Ivo Bender e Profa. Dra. Marta Isaacsson de Souza e Silva, cujas observações foram de grande importância na construção e revisão deste trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pelas disciplinas ministradas, pelos seminários e discussões que contribuíram para focar e estruturar esta dissertação.

Aos colegas de curso, em especial à Adriane Mottola e Jezebel de Carli, pela parceria, estímulo e companheirismo que nos fizeram chegar ao final deste trabalho.

À Prof. Dra. Analice Dutra Pillar, eterna companheira, pelo apoio e pelo exemplo de seriedade e dedicação que nortearam esta empreitada.

À Marinelly e ao Marcelo pelo apoio especial e generoso que foi absolutamente indispensável na viabilização deste projeto.

À minha família e amigos pelo carinho e essencial apoio, desde que este projeto foi esboçado até a sua finalização.

PRÓLOGO

Ao pensar em um tema de dissertação fui buscar o que me move no meu fazer atual e o que me trouxe até aqui, pois, quanto mais forte for esta ligação, mais verdadeiro será este trabalho. Um homem é a soma de suas experiências de vida e ao ter com relação a estas uma sensação de estranhamento e de distância, busca entender melhor o seu entorno, o mundo em que vive.

Esta sensação reforça minha identificação com Bertolt Brecht, um dos maiores transformadores da estética teatral do século passado, que propunha um teatro que fosse a expressão de seu tempo e discutisse as inquietações de sua época. Seguindo os conselhos por Brecht proferidos, de estar inserido em seu tempo e lugar, fui buscar nas pessoas que tiveram influência direta sobre meu trabalho quem mais se identificava com estas referências citadas, o que me levou ao nome da diretora Irene Brietzke.

Foi, sem sombra de dúvida, assistindo aos espetáculos brechtianos dirigidos por Brietzke que me construí como encenador, foi ali que o “encantamento” se fez. Ao buscar informações e referências sobre o seu trabalho, percebi que pouco se escreveu a respeito e, publicado, temos, conforme levantamento feito, alguns artigos e entrevistas onde ela fala de seu trabalho, de suas referências e influências.

A importância do trabalho de Brietzke, como encenadora, é inquestionável e seu nome é menção obrigatória em qualquer trabalho sério sobre a produção teatral gaúcha nas décadas finais do século XX, o que pode ser evidenciado pelas colocações feitas por ocasião do aniversário de quinze anos do grupo *Teatro Vivo*, dirigido por Irene Brietzke, na matéria de capa do *Segundo Caderno* do jornal *Zero Hora* do dia 2 de fevereiro de 1994, pelo jornalista Eduardo Veras: “O grupo é considerado um dos mais importantes dos palcos gaúchos. (...) Nestes 15 anos, o *Teatro Vivo* pesquisou a fundo a obra de Bertolt Brecht. Neste exato momento, Irene Brietzke está em Berlim debruçada sobre os arquivos pessoais do dramaturgo alemão. Segunda

brasileira a obter autorização do *Brecht Archiv* para examinar os manuscritos do autor (o primeiro foi o crítico Fernando Peixoto), a diretora estuda as notas sobre a peça *Um homem é um homem*, ou pelo que escreve o editor do *Caderno de Variedades* do jornal *Correio do Povo* desta mesma data, "Em quinze anos, o *Teatro Vivo* encenou dezesseis espetáculos, a maioria deles menção obrigatória na história do teatro gaúcho".

Nascida, Irene Beatriz de Mattos Brietzke, no dia 7 de dezembro de 1944 em Porto Alegre, é graduada em Letras e Direção Teatral pela UFRGS com pós-graduação em teatro na *University of Denver*, nos Estados Unidos. Foi pesquisadora no *Brecht Archiv*, em Berlim e participou como convidada em seminários de teatro na Alemanha e no México. Durante 22 anos foi professora de Direção e de Interpretação no Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS. Dentre os prêmios mais importantes que recebeu estão o *Qorpo Santo*, entregue em sessão solene da Câmara de Vereadores de Porto Alegre, por sua contribuição à história cultural da cidade, o *IEACEN*, por sua contribuição ao desenvolvimento do teatro no estado do RS, e o *Na-Amat*, da organização internacional *As Pioneiras*, além de 22 prêmios individuais e 9 coletivos por seus trabalhos em teatro.

Sobre suas montagens de Brecht, em entrevista concedida ao jornalista Fábio Prikladnicki no número 72 da *Revista Aplauso*, Brietzke diz que "A primeira vez foi em 1978, com *O casamento do pequeno-burguês*, e a última foi com a *Noite Brecht*, em 1998. Mas, com todas as transformações políticas do mundo ocidental depois da queda do muro de Berlim, em 1989, fiquei um pouco sem chão. Tive um conflito artístico interno, porque até hoje, por mais que eu renegue certas idéias políticas contidas nos textos de Brecht, eles me apaixonam teatralmente".

A proposta deste trabalho é estudar a construção da cena nas montagens brechtianas dirigidas por Irene Brietzke, buscando documentar e

resgatar seu processo criativo e analisar os pontos de contato e as divergências com as teorias formuladas por Bertolt Brecht.

Resgatei a memória das peças brechtianas, uma a cada capítulo, através das respectivas fichas técnicas, fotos, declarações e matérias publicadas na imprensa, minhas lembranças enquanto testemunha ocular destas montagens e dos depoimentos colhidos durante quatro longas entrevistas gravadas com Irene Brietzke. Me deterei mais longamente sobre a cena em *Mahagonny*, por existir registro de vídeo do espetáculo, o que possibilita uma análise mais aprofundada, e por ser o espetáculo preferido por Brietzke dentro da série brechtiana. Utilizo o nome dos espetáculos para denominar os capítulos e em cada um deles focalizo a discussão sobre os pontos teóricos que a encenação sugere e que relaciono com questões como a inserção histórica das montagens, o pós-brechtiano e o pós-dramático, o efeito de estranhamento, a recepção teatral, o papel da música na encenação e a construção da cena, conforme os sub-títulos de cada capítulo.

Buscando consolidar os dados sobre a fase brechtiana da encenadora foram gravadas duas entrevistas com Brietzke, nos dias 1º e 4 de abril de 2008, em uma sala do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da UFRGS, buscando resgatar o processo de criação/encenação destas montagens, sua maneira de trabalhar o ator, o texto, a marcação de cena, os ensaios, o papel do grupo, sua visão de teatro e de Brecht e o que mais surgiu e que pode ser acrescentado a este estudo da cena. O questionário semi-estruturado que serviu de base para a entrevista encontra-se em anexo (Anexo I) a esta dissertação.

Após o exame de qualificação deste trabalho percebi a necessidade de fazer mais uma rodada de entrevistas com a diretora Irene Brietzke, para aprofundar alguns dos conceitos desenvolvidos neste trabalho e clarear e explicitar algumas questões que ficaram esboçadas nas primeiras entrevistas. Estas entrevistas foram realizadas no mesmo local das anteriores, nos dias 1º e

3 de outubro de 2008. O questionário semi-estruturado que serviu de base para estas entrevistas encontra-se também ao final dessa dissertação (Anexo II).

Os espetáculos dirigidos por Brietzke, objetos dessa pesquisa, são:

O casamento do pequeno-burgês, de Bertolt Brecht, montado em 1978 e 1984;

Salão grená, roteiro de canções de Brecht e Weill, montado em 1980;

Happy end, de Bertolt Brecht, Kurt Weill e Elisabeth Hauptmann, montado em 1981;

Mahagonny, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, montado em 1988;

Um homem é um homem, de Bertolt Brecht, montado em 1994;

Noite Brecht, roteiro de canções de Brecht e Weill, montado em 1998.

Durante as entrevistas perguntamos se, além das montagens acima citadas, Brietzke considerava alguma outra como brechtiana, em termos de construção de espetáculo ou em termos de encenação, ao que ela coloca "Faz muito tempo que se diz que depois da passagem de Brecht pelo teatro, fica difícil um espetáculo não sofrer algum tipo de influência deste teatro. Depois destas grandes marcas na história do teatro, como Shakespeare, como Brecht, é difícil alguém produzir algo absolutamente isento dessas influências. Como eu fiz vários espetáculos de Brecht, acho difícil não colocar elementos brechtianos em cena, mas eles estão colocados de maneira leve, nada marcado, nada que se possa dizer que tal espetáculo é um espetáculo brechtiano".

Ao ser questionada sobre se não se deveria incluir nesta lista a montagem de *Frankie, Frankie, Frankenstein*, espetáculo mudo com roteiro de Brietzke, livremente inspirado na novela de Mary Shelley, que estreou em 1979 e *O rei da vela* de Oswald de Andrade, dirigida por ela em 1982, Brietzke coloca "Talvez de todos os espetáculos que eu fiz com texto não do Brecht, o mais brechtiano seja *O rei da vela*, mas, eu acho que isso aconteceu por uma conjunção de elementos. Um, pelo próprio texto, embora o Oswald de Andrade tenha morrido dizendo que nunca tinha lido Brecht e nunca tinha assistido uma

encenação do Brecht, isso é impossível. É certo que ele leu e que ele viu, porque ele vivia na Europa. Porque o texto é evidentemente influenciado. Tem elementos claros, é impossível que duas pessoas tivessem criado o mesmo tipo de teatro, sendo que um primeiro e outro depois, no caso do Oswald, sem conhecer”.

Outra influência, segundo Brietzke, que tornou mais brechtiana a encenação de *O rei da vela* é “a montagem do *Teatro Oficina*, que eu vi em duas ocasiões diferentes, em dois anos diferentes, uma vez em São Paulo e outra no Rio, também é impossível que eu não tivesse tentado imitar aquilo que me causou tamanho impacto. Então se pode dizer que é brechtiano, mas não porque eu tenha tornado a encenação brechtiana, ela naturalmente se encaminhou pra isso”.

Sobre Frankie, Frankie, Frankenstein ela acha até procedente, mas diz: “se a gente pensar, o que o Brecht fazia, ele pegava temas, histórias, situações do cotidiano das pessoas, as distanciava no tempo, no espaço, na colocação de todos os artifícios de estranhamento que ele utilizou, pra fazer as pessoas relerem, reverem o seu cotidiano. Em *Frankenstein* pego uma história que todo mundo conhece, coloco ela de uma forma estranha sobre o palco, as figuras eram praticamente máscaras de corpo inteiro, mas o que não se completa é a provocação de reflexão, por que na verdade não era um espetáculo que ao distanciar uma história conhecida levasse o espectador a um reexame da sua situação cotidiana, do seu entorno, das questões éticas, políticas, morais, sociais que o rodeiam, não. Talvez a gente possa dizer que era esteticamente brechtiano, mas eticamente não”.

Pelas considerações feitas acima por Brietzke, não incluirei *O rei da vela* e *Frankie, Frankie, Frankenstein* nesta análise, pois, apesar de considerá-los bastante brechtianos, usarei como critério de inclusão na fase brechtiana o fato da montagem ter sido feita a partir de textos ou de músicas de autoria de Bertolt Brecht.

Outra opção feita durante a redação deste trabalho é a de não utilizar o padrão de inserção de citações sugerido pela ABNT e manter as mesmas dentro do corpo do texto, seguindo o modelo proposto pela orientadora deste trabalho em sua tese de doutorado, como Spritzer (2005, p. 15) que “em função de um texto que revelasse a voz que o escreve, e que para tanto estabelecesse um ritmo, fiz uma escolha que é a de manter as citações no corpo do texto, independente do seu tamanho, mesmo consciente de que isso possa significar uma transgressão da regra”. Opção reforçada nesta dissertação por incluir também a voz de Irene Brietzke, em primeira pessoa.

A metodologia de pesquisa em artes cênicas tem sido objeto de discussão e reflexão de importantes pensadores contemporâneos. Segundo Brandão (2006, p. 105), explicando que esta não é uma tarefa simples, uma vez que o tema, por ser amplo, comporta múltiplas definições “e definições inaugurais, capazes de desencadear um processo de reflexão preliminar, para que se possa situar o que é o trabalho de pesquisa: em larga medida o método é a pesquisa em si”.

Recorri a vários autores para determinar um processo de trabalho para esta pesquisa, a fim de mantê-la nos caminhos da arte sem passar para os da história e acatei os conselhos de Zamboni (1998, p. 57) sobre o processo de trabalho que, principalmente em arte, não tem linearidade, “é um processo de idas e vindas, de intuição e de racionalidade que se interpõem no caminho da reconstrução representativa de uma realidade. É uma etapa eminentemente criativa, e que dá forma material e organizada a uma série de idéias e fatos coletados de uma determinada realidade”.

É preciso considerar, neste trabalho, o caráter não acessório nem indolor da intervenção do pesquisador nos documentos pesquisados, no que diz respeito tanto à sua seleção, como à sua utilização, interpretação ou análise, como explica Le Goff (1978, p. 44) sobre “a intervenção do historiador que

separa o documento, resgatando-o de um conjunto de dados do passado, preferindo-o a outros, atribuindo-lhe um valor de testemunho que depende, ao menos em parte, de sua própria posição na sociedade de sua época e de sua organização mental, se insere em uma condição inicial que é, todavia, menos neutra que sua intervenção”. Procuramos, sempre, rememorar esta questão durante a construção desta dissertação.

Necessário lembrar também do caráter efêmero do espetáculo teatral como refere De Marinis (1997, p. 38), quando fala dos estudos teatrais e de sua inconsistência metodológica “as posições, funestas do ponto de vista científico, de um relativismo radical: de modo que, por exemplo, uma saudável desmistificação das ilusões objetivistas, em matéria de reconstrução dos acontecimentos teatrais do passado, que se transformam muitas vezes, e ilegitimamente, segundo nossa opinião, em uma espécie de (mediocre) *metafísica da ausência* do espetáculo e de sua irrecuperabilidade”.

Ao buscar, através deste trabalho, ampliar os estudos sobre encenação e processos de criação cênica e deste modo contribuir para a pesquisa e a preservação da memória em artes cênicas no Rio Grande do Sul e no Brasil, temos consciência da transitoriedade do teatro, pois, como lembra Bornheim (1992, p. 10), “o teatro deve ser sempre um ‘provisório’, para usar a expressão do próprio Brecht. De qualquer modo, em face da obra terminada, é mister que se examine, em pé de igualdade e com toda a isenção, os momentos até mesmo contraditórios de uma produção que soube server os seus critérios das vicissitudes do tempo”.

Assim, para encerrar dialética e brechtianamente este prólogo, recorro a Pavis (2003, p. 6), que afirma que “quer a encenação date de ontem ou de gregos, já é passado irremediável e não conservamos dela nem a experiência estética nem o acesso à materialidade viva do espetáculo. Isso dito, devemos nos contentar com uma relação midiaticizada e abstrata, junto ao objeto e à experiência estética, o que não mais permite julgar dados estéticos objetivos,

mas, no máximo, intenções dos criadores e efeitos produzidos no público".
Vamos ver, então, o que consegui resgatar da cena brietziana.

**O CASAMENTO
DO PEQUENO-BURGUÊS**

A CENA BRECHTIANA

Primeiro vem a barriga
Só Depois vem a moral!
Em terceiro vem a briga
E beber em quarto lugar
Podem todos se matar
Estou a salvo no meu lar!

A primeira montagem Brechtiana de Brietzke e oitava montagem em sua carreira de diretora, conforme a cronologia de seus trabalhos de direção (Anexo III), foi *O casamento do pequeno-burguês*, texto escrito pelo jovem Bertolt Brecht em 1919, aos 21 anos de idade, e que trata da falência do casamento em termos de instituição social, da dissolução da família e principalmente faz um exame da moral de aparência nas instituições sociais. A peça estreou em 11 de novembro de 1978, no então Teatro do DAD, hoje Sala Alziro Azevedo do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, sito à Av. Senador Salgado Filho, 340, em Porto Alegre.

No elenco estavam: Antônio Carlos Brunet, Clarissa Malheiros, Clarisse Castilhos, Denize Barella, Marco Fronchetti, Mirian Tesler, Mirna Spritzer, Nazaré Cavalcanti, Paulo Mauro da Silva e Sérgio Lulkin. Sobre a escolha do texto, Brietzke declara ao Jornal *Folha da Manhã*, conforme publicado na edição do dia 18 de novembro de 1978, "É um dos raros trabalhos de Brecht que poderia ser feito por um grupo como o nosso, onde a média de idade é de vinte e dois anos. (...) Em 75, vi a montagem carioca do espetáculo, e naquela mesma noite decidi que montaria o texto em Porto Alegre. Quando isso seria, nem eu sabia. Achei o texto profundamente atual, e capaz de propiciar um espetáculo muitíssimo dinâmico. Mais do que isso, um espetáculo forte".

Esta escolha acarretou, para o grupo recém formado, uma série de dificuldades de produção, conforme se vê na continuidade da mesma declaração "Existem nele dois tipos de dificuldade. Primeiro por um aspecto de produção: a trama toda transcorre na casa onde irá residir o jovem casal. A mobília e a instalação elétrica foram feitas pelo noivo. Péssimo carpinteiro contudo, os móveis vão sucessivamente se desmanchando, esta, uma barreira imensa de produção, pois o que se desmancha em cena hoje precisa estar intacto no dia seguinte, ao abrir a cortina. Ainda no que se refere à produção: a ação transcorre numa festa. Sobre a mesa precisa haver um banquete, e todos os dias teremos que preparar novamente toda a comida e a bebida. Todos os dias, suja-se a toalha e o figurino, o que exige duplicidade de figurinos e altos

custos de lavanderia". A produção era do *Teatro da Terra*, grupo então formado para esta montagem, com produção executiva de Nazaré Cavalcanti, iluminação de Angel Palomero, cenário de Irene Brietzke, figurinos criados pelo grupo, gravação ao piano de Léo Ferlauto e tradução do texto de Luis Antônio Martinez Correa.

Recordando a criação do grupo, Brietzke coloca: "foi a primeira montagem deste grupo. Eu, pessoalmente só fiz esta montagem neste grupo, o grupo continuou, alguns atores não continuaram, foram trabalhar comigo no *Teatro Vivo*. Mas, para iniciar um grupo e alicerçar uma estrutura grupal, uma estrutura coletiva, inclusive de produção coletiva, de divulgação coletiva, essa era dentro de todas as comédias do Brecht a que mais se adaptava. Por que? Porque ela não tem protagonistas, até pode se dizer que, por uma estrutura dramática, os protagonistas sejam os noivos, mas em termos de quadro social, em termos de possibilidade de atuação, de equilíbrio, de distribuição, de importância de funções no espetáculo, são iguais, são exatamente iguais. Então, é a peça ideal pra fundação de um grupo, onde se queria uma estrutura socializada. E, associado a isso, que eu gosto muito da peça, acho uma peça muito engraçada e que até hoje ela ainda funcionaria".

A montagem foi um grande sucesso, de público e crítica, lotando em todas as apresentações realizadas naquele final de ano e, como todos os textos de Brecht, tinha um aprofundamento social que interessava ao grupo e também ao público de um Brasil em plena ditadura militar, governado pelo Gen. Ernesto Geisel, e onde até os comerciais de rádio e TV, tinham censura prévia. Um país com inflação alta, inúmeras greves, lutando pela anistia aos presos políticos e que, um mês após a estréia deste espetáculo, vê cair, enfim, o Ato Institucional nº 5, após dez anos e dezoito dias de arbítrio.

Ao falar de como Brecht entra em sua vida, Brietzke coloca: "É difícil precisar, mas eu acho que foi por volta de 65. Eu fazia parte de um grupo que se chamava *Jogral de Porto Alegre*, era o Luiz Arthur Nunes, o Sergio Silva, a

Graça Nunes e eu. É uma prática que, hoje em dia, seria muito engraçada, muito esquisita. Era um coral falado, em que se diziam poemas, em duplas, em trios, em quartetos, em solos, enfim. E que apresentava espetáculos em eventos, não exatamente em festas, em datas comemorativas, em seminários de literatura. Nesta época, algumas vezes, tivemos problemas com a censura, logicamente. A gente usava os poemas do Garcia Lorca e de vários poetas brasileiros, Cecília Meireles, Drummond, Manuel Bandeira e num determinado momento nós começamos a ler as traduções dos poemas de Brecht e começamos a incluir estes poemas no espetáculo. Foi o momento que eu me sentei pra ler a obra poética de Brecht ou, pelo menos, o que se tinha traduzido naquela época”.

Quanto ao primeiro espetáculo, com texto de Brecht, que havia assistido ela recorda “que eu lembre, *Terror e miséria do III Reich*, numa montagem, se não estou enganada, do Flávio Rangel. É, mas pode ser que eu esteja enganada, não tenho certeza se era direção dele. Eu também não sei precisar em que ano seria isso, com certeza era década de 60 e com certeza não era o fim da década de 60, porque no final da década de 60 já não se podia encenar Brecht, então, com certeza era até 66 no máximo. Acho que foi a primeira encenação que eu vi. Foi no Rio”.

Brecht havia sido pouco montado em Porto Alegre até então, sendo que uma das montagens que mais se destaca é a que inaugura o Teatro do CAD (depois Teatro do DAD), a da *Ópera dos três vinténs*, dirigida por Luiz Paulo Vasconcellos em 1969, na qual Irene Brietzke atuava e, como ela diz, “acho que foi a única peça do Brecht que eu trabalhei, a não ser assim uma pequena incursão no meu próprio espetáculo *Salão Grená*”.

Brecht é antes de tudo um pensador. O dramaturgo, encenador e teórico de teatro, fundamental do século XX, Brecht revolucionou teórica e praticamente a dramaturgia e o espetáculo teatral, alterando de forma irreversível a função e o sentido social do teatro. Ao falar da utilização da arte e

sua concepção como resultado de um processo de criação coletiva, Peixoto (1968, p. 15) coloca que “é como uma arma de conscientização e politização, destinada a ser, sobretudo, divertimento, mas de uma qualidade específica: quanto mais poético e artístico, mais momento de reflexão, lucidez, espanto e crítica”. Um escritor polêmico, isento da mistificação que visa hipnotizar e anestésiar o público, não propondo soluções, mas fornecendo dados para que o público compreenda a verdade.

A influência de Brecht sobre o teatro brasileiro pode ser percebida através dos inúmeros livros publicados no país sobre ele e das inúmeras traduções e montagens feitas de sua obra, assim como, da influência brechtiana assumida por inúmeros encenadores e grupos teatrais. A obra do dramaturgo já era conhecida no Brasil desde sua morte, em 1956, como se pode constatar pelo artigo escrito sobre Brecht para o suplemento cultural do jornal *O Estado de São Paulo*, naquele ano, pelo crítico Sábato Magaldi e também pela montagem de *A alma boa de Setsuan*, que foi realizada em 1958, pela *Companhia Maria Della Costa - Sandro Polloni*, em São Paulo. Não apenas a capital paulista, mas também o Rio de Janeiro, Salvador e Porto Alegre, principalmente, viram montagens de peças do autor nesses mais de cinquenta anos em que ele é conhecido no Brasil.

No centro do país tivemos muitas montagens de textos de Brecht e outras tantas claramente influenciadas por ele como explica Freitas (2004, p. 1): “A influência das idéias e da estética do dramaturgo é patente em autores, diretores e demais artistas de teatro, em instituições e entidades culturais e políticas como Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, e nos CPCs da UNE (Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes). Textos e montagens como *Revolução na América do Sul*, *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, de Augusto Boal, criador do sistema curinga, inspirado no distanciamento brechtiano, e todo o desenvolvimento posterior de sua teoria teatral são realizações que devem muito ao *Pequeno Organon* (1948) e ao teatro de Brecht. Também nesse quadro insere-se o *Teatro Oficina* de José

Celso Martinez Corrêa, na montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, e nas elogiadas *Galileu Galilei* e *Na selva das cidades*, do próprio Brecht, e mesmo no polêmico *Roda viva*, de Chico Buarque, dirigido por ele”.

Segundo o levantamento feito por Bader (1987: 264), onde enumera as encenações de textos ou de roteiros inspirados em Brecht no Brasil, de 1956 até 1986 foram feitas cento e quarenta e uma montagens, sendo quinze delas em Porto Alegre. Dentro deste número contam-se as quatro montagens feitas por Brietzke até 86 e não está incluída a montagem, acima citada, da *Ópera dos três vinténs* dirigida por Luiz Paulo Vasconcellos. Pela listagem apresentada nos apêndices do livro, a primeira montagem gaúcha, de um texto de Brecht, é de 1968. *Os fuzis da senhora Carrar*, dirigida por Wagner Melo, no *Teatro de Arena*.

Dos anos 80 temos as propostas de grupos como o *Teatro Vivo* no Rio Grande do Sul, o *Teatro do Ornitorrinco* em São Paulo e conforme Freitas (2004, p. 1), sobre o início dos anos 90, que é “o momento de ressurgimento de Brecht como força propulsora estética e politicamente, para o teatro brasileiro, coincide com a retomada do trabalho em grupo, com as propostas, em São Paulo (frize-se), da *Companhia do Latão*, *Folias D´Arte*, *Parlapatões*, *Teatro Ágora*, *Teatro da Vertigem*, *Fraternal Companhia de Arte*, *Malas-Artes* e outros grupos”.

É neste cenário que Brietzke começa sua premiada carreira de encenadora, uma diretora iniciante como o grupo que ela coordenava e que, na verdade, queria mesmo era ser atriz. Irene Brietzke fez o curso de direção teatral no DAD da UFRGS, e não teve uma formação sistemática em direção de teatro porque seus objetivos variavam, “o foco pulava de interpretação para direção, se alternava, porque quando entrei para o curso de direção, era um período da minha vida em que eu queria ser atriz. Como naquele ano de 67 abriu a inscrição para a primeira turma de nível universitário no CAD, dentro do curso de direção, fiz vestibular para direção, embora eu quisesse ser atriz. Para

atuação só existia no CAD um curso de nível médio, de onde saíram várias pessoas que fazem teatro hoje em dia em Porto Alegre, e eu me interessava mais por um curso universitário, então como no curso de direção havia a cadeira de interpretação, de improvisação, de expressão corporal, etc, eu fiz vestibular para direção”.

Como seu foco era a atuação ela vai fazer um curso de interpretação no exterior e o jogo sofre uma nova inversão “quando fui estudar nos Estados Unidos o meu interesse continuava sendo interpretação, tanto é que é isso que fui estudar, só que agora, num curso de interpretação. Um pouco levada pela circunstância do entrave da língua estrangeira eu comecei a me interessar pela primeira vez em direção, ou seja, era sempre uma coisa um pouco trocada, eu estava sempre no curso errado, em última análise. Então, por isso, digo que não tive uma formação sistemática”.

É, porém, ao encenar *O casamento do pequeno-burguês* que Brietzke assume-se como diretora: “Eu já tinha dirigido outros espetáculos, mas assim, sempre como uma coisa paralela. Não sei dizer por que naquele momento isso aconteceu, mas, com certeza foi naquele momento. Acho também, que foi a primeira vez que coloquei elementos expressivos pessoais num espetáculo”. Os elementos expressivos a que Brietzke se refere começaram a aparecer desde a adaptação do texto, como ela esclarece “Havia um personagem, criado para essa montagem, que era um mestre-de-cerimônias, ele fazia a introdução de cada uma das partes da peça, baixava as tabuletas e fazia contra-regragem à vista do público”. Uma particularidade desta encenação é o fato de ter sido a única a titular as cenas através da utilização de letreiros como fazia Brecht (1978, p. 84) “a invenção de títulos para as cenas facilita a explicitação dos acontecimentos, do seu alcance, e dá à sociedade a chave desses acontecimentos”. Na segunda montagem do *Casamento* e em *Mahagonny* a titulação era feita verbalmente, nas outras encenações da série este recurso não foi utilizado.

Estas placas ficavam ocultas no urdimento do teatro e, à medida que as cenas eram anunciadas, elas eram baixadas através de cordas, que se misturavam as outras que definiam o espaço cênico como uma grande teia. Na visão da encenadora "A primeira versão do *O casamento do pequeno-burguês* era uma versão quase clássica da peça, se não era clássica era, no mínimo, convencional, ou a palavra que se quiser usar, das montagens do Brecht no *Berliner Ensemble*".



Figura 1 - *Teatro da Terra* em *O casamento do pequeno-burguês*. A chegada da sobremesa.

Outro detalhe marcante da montagem era a utilização do congelamento da ação para acentuar as mudanças de cena e criar quebras no clima da encenação. A cada entrada de um novo prato do banquete o mestre-de-cerimônias tocava um apito e os atores ficavam estáticos enquanto ele comentava a cena, anunciava a próxima ou trocava algum personagem de lugar, momento que é mostrado pela figura 1. Mais uma escolha que apóia-se na teoria proposta por Brecht (1978, p. 85), ao buscar estranhar "os acontecimentos e as pessoas do dia-a-dia, do ambiente imediato, que possuem, para nós, um cunho de naturalidade, por nos serem habituais. Distanciá-los é

torná-los extraordinários. A técnica da dúvida, dúvida perante os acontecimentos usuais, óbvios, jamais postos em dúvida, foi cuidadosamente elaborada pela ciência, e não há motivo para que a arte não adote, também, uma atitude tão profundamente útil como esta”. A paralisação da cena, puxando o foco para um dos personagens ou acontecimento, será um dos recursos recorrentes na cena brietzkiiana.

Neste seu primeiro Brecht, Brietzke utiliza elementos dos modelos clássicos de Bertolt Brecht, e é por isso que ela afirma que esta primeira encenação do *Casamento* era convencional. Outra característica da encenação, e que pode ser percebida também nas montagens subseqüentes, é a preocupação com a composição plástica da cena, Brietzke opta pela simetria, seja na posição dos elementos do cenário, como a grande mesa centralizada e paralela à boca-de-cena ou na disposição dos personagens. Esta questão do equilíbrio fica também visível nas ações e deslocamentos dos atores em cena, quando uma ação levava a atenção do público para um ponto lateral da cena ela era compensada por um aparte vindo do lado oposto ou pela cena seguinte que acontecia em local que restabelecesse o equilíbrio.



Figura 2 - *Teatro da Terra* em *O casamento do pequeno-burguês*. O brinde aos noivos.

A composição visual das figuras, reforçada pelo uso da máscara cênica com uma maquiagem de base branca e que estereotipava as expressões dos personagens, somado a um figurino que tendia a certo exagero, complementavam o estilo de interpretação assumido pela direção.



Figura 3 - A noiva, a amiga do noivo e a madame.

Para Brietzke o mais marcante, em termos de construção de cena, nesta primeira versão do *Casamento* é “a decomposição dos personagens e do cenário ao longo do espetáculo. Como se tinha um elenco bem jovem, essa decomposição fugia bastante do realismo. Eram atores jovens, ainda amadores e que, por descontrole de tons interpretativo, tinham uma tendência ao exagero. Isso aconteceu nos ensaios e nós resolvemos não fazer o que seria uma pequena correção de interpretação, investindo, vamos dizer assim, nesse equívoco interpretativo, o que resultou muito teatral e muito brechtiano”. Como se pode perceber, o que poderia ser considerado um defeito é usado em favor da montagem, e esse exagero interpretativo vem a ser mais uma característica dos espetáculos da série que estamos analisando.

A desmontagem da postura cênica, a decomposição dos personagens, a toalha que se mancha, o assoalho que se suja, os móveis que se quebram, as roupas que se rasgam, a maquiagem que derrete, somados ao exagero interpretativo, feitos de uma forma claramente não realista, à vista do espectador, acentuavam o estranhamento da cena e transformavam o espetáculo, segundo Brietzke, em uma “santa ceia profana” em clássico estilo brechtiano.



Figura 4 – Cena da oração, onde o mestre-de-cerimônia recitava a Ave Maria em latim.

Esta decomposição cênica é realçada pelo jornalista Cláudio Heemann, em crítica publicada no dia 23 de dezembro de 1978 no jornal *Zero Hora*: “O espetáculo é fiel à visão sardônica do autor. Os intérpretes aparecem com os rostos pintados de branco, com olhos escurecidos e toques coloridos, à maneira da face de um ‘clown’. Os figurinos com sugestões de época e gala, combinados com as caras pintadas, tingem as figuras dos noivos, pais e convidados, com tons grotescos. Com impiedade, fica traçada a mesquinharia e

hipocrisia dos tipos, retratando o 'purê de batatas morais' (segundo frase de Mario de Andrade), característico da burguesia". O jornalista encerra comentando a direção de Brietzke que "soube dar intensidade a estes momentos, pontuando o desenrolar dos acontecimentos, com cenas culminantes. A platéia não perde nunca o interesse e o espetáculo resulta interessante e bem ritmado. Brecht e o trabalho de Irene Brietzke merecem longa permanência em cartaz". Com este trabalho, Brietzke recebe o *Troféu Açorianos* de melhor direção e de melhor espetáculo, nesta que foi a primeira edição do prêmio, distinção que voltará a receber várias outras vezes em sua carreira.

Ao se perceber como diretora, nesta montagem, Brietzke o faz com restrições, "como eu, em momento algum da minha vida achei que fosse uma pessoa com talento nato para direção, mas, acho que uma pessoa, embora não dotada de um grande talento de encenador, que trabalhe com método, com planejamento, com dedicação, com disciplina e com inteligência, consegue fazer uma boa encenação. Não estou dizendo uma encenação magistral, estou dizendo uma boa encenação. Como sempre me considerei assim, os meus trabalhos todos foram muito planejados. Então, uma vez percebendo que eu tinha, embora frágil, um domínio sobre aquele tipo de encenação, pude, dali para frente começar a pessoalizar as montagens".

Estamos falando de uma série de espetáculos que inicia em 1978, anos antes do surgimento da internet como fenômeno de circulação da informação em termos mundiais, uma época em que a importação de bens de consumo era restrita, incluindo a de livros, discos ou fitas de vídeo, o que tornava mais difícil o acesso a gravações e informações sobre os espetáculos produzidos em outros países ou em épocas anteriores por diretores importantes da cena internacional. Brietzke, no entanto, já havia estudado no exterior, viajava com frequência e costumava assistir aos grandes espetáculos nacionais e aos raros internacionais que chegavam ao centro do país.

Ao pensar sobre esta época e os nomes que a influenciaram, enquanto encenadora, Brietzke diz: "acho que todo o encenador sempre tem como ponto de partida, como referência, espetáculos que ele assistiu e que de alguma maneira influenciaram na decisão de se tornar um encenador. Eu escuto as pessoas falando e normalmente ouço frases assim: quando eu vi tais e tais espetáculos eu decidi que eu queria fazer teatro, eu decidi que eu queria ser um diretor de teatro. Então, acho que sempre a primeira referência são espetáculos que de alguma maneira atingiram de soco essa pessoa, e eu não fujo a regra".

Em termos de Brasil, onde estas influências começam, um nome destaca-se: "talvez o primeiro diretor, vamos chamar assim, ídolo, foi o Flávio Rangel. Isso faz muitos anos, na época que ele dirigiu, por exemplo, *Liberdade, Liberdade*. Eu não sei exatamente como isso se deu, a memória trai a gente, mas o que sobrou na peneira da memória é o seguinte: uma época politicamente muito conturbada, um espetáculo na linha do teatro de acusação, de protesto, na cidade do Rio de Janeiro. Convergência de fatos que me marcou muito, e tive vontade de me engajar no movimento político da época, de me tornar uma diretora de teatro, eu não tinha dirigido nada, mas queria fazer um teatro politicamente colocado e claro, definido".

A esta influência, somam-se outras, como ela explicita: "um deles é o Luiz Antônio Martinez Correa, quando eu vi a montagem dele do *Casamento do pequeno-burguês*, o primeiro Brecht que eu assisti, solto, não preso nos ditames da montagem assim chamada brechtiana. No Brasil daquela época, onde tudo era trancado, comportadíssimo, absolutamente cerebral, muito tático, espetáculos muito duros, aquilo foi assim uma descoberta, uma revelação". Soma-se a esta o "*Ornitorrinco canta Brecht e Weill*, outro espetáculo dentro desse conjunto de influências, de experiências, de empurrões para a direção. Mais uma vez um Brecht, mais uma vez descomportado, mais ácido, agora com a música fortemente colocada em cena, com uma força expressiva imensa".

Outra influência é a do *Teatro Oficina*, “inegavelmente, pela exuberância das encenações dos vários espetáculos que eu vi do *Oficina* e também a montagem de *O balcão*, no Teatro Ruth Escobar, dirigida por Vitor Garcia, um destacado diretor argentino de então, acho que as referências do começo do meu trabalho de direção são basicamente essas, talvez eu tenha sacrificado alguma, importante, mas no momento eu não me lembro”.

Em termos mundiais as influências são classificadas por Brietzke na seguinte ordem: “em número um a Pina Bausch. Desde muitos anos, desde o primeiro espetáculo que eu vi que foi *Café Müller*, ha muitos anos, aqui na Reitoria da UFRGS. Ao longo dos anos fui assistindo a vários espetáculos, e acho, indiscutivelmente, a maior diretora de todos os tempos”. O segundo nome citado é o do diretor norte-americano Bob Wilson, “já não vi tantos espetáculos dele quanto da Pina Bausch, mas acho invejável a precisão expressiva do trabalho dele, aí já ao contrário da Pina Bausch, são poucos elementos, mas de uma força impressionante, valorizados por uma das iluminações mais lindas que eu já assisti, e também a música, sempre fundamental nos espetáculos dele”.

O terceiro citado é Ariane Mnouchkine, que deve ser relativizado dentro do contexto desse trabalho, pois Brietzke só assiste a um espetáculo da diretora do *Theatre du Soleil*, em 2007 quando da vinda do grupo ao festival Porto Alegre Em Cena, mas demonstra sua identificação pelo “esmero na direção de elenco, na valorização do ator, num trabalho praticamente de atuação cinematográfica”. Em quarto lugar aparece Peter Brook, “ao contrário da maioria das pessoas de teatro no Brasil que colocariam Peter Brook em primeiro lugar - é uma questão de gosto pessoal - eu coloco em quarto porque acho a força de encenação da Pina Bausch mais marcante, o estilo de trabalho, não exatamente estilo, a importância dada à interpretação pela Ariane Mnouchkine e a beleza e a estética do Bob Wilson, mais marcantes do que o trabalho do Peter Brook, onde todos estes aspectos têm a mesma importância e se equivalem, então ele seria o mais harmonioso de todos os diretores, mas, pra

mim não tem o mesmo impacto que os outros têm. Acho que seriam esses, os grandes ídolos em todos os tempos”.

Outra influência que pode ser intuída no trabalho de Brietzke é a de Heiner Müller, dramaturgo alemão pós-brechtiano, sobre quem chegou a escrever um artigo intitulado *Espinho no Olho*. Brietzke, ao tomar Brecht como um clássico, e retrabalhar os textos buscando dar as suas montagens uma roupagem nova, inserida no momento histórico em que a encenação ocorre, procede como Müller quando retoma grandes textos clássicos como Édipo, Macbeth ou Hamlet e os reinventa.

Mas, esta relação é negada, apesar de achar que é “um trabalho excepcional, uma dramaturgia poderosa, mas uma dramaturgia muito difícil de montar no Brasil. São questões distantes, na maioria das vezes, do público brasileiro. Um autor que revolucionou muita coisa dentro da dramaturgia. Eu assisti ele fazendo uma leitura, uma noite no palco do *Berliner Ensemble*, sozinho, leu escrito inéditos dele, uma figura muito interessante também, muito parecida com a obra, me causa a mesma impressão da obra, mas eu não considero que tenha recebido nenhum tipo de influência”. Também Müller aparece tardiamente na vida de Brietzke, na primeira vez, ao assistir *Hamlet Machine*, que estreou no ano de 1987 em São Paulo com Marilena Ansaldi, e depois ao traduzir *Descrição de Uma Imagem* para um espetáculo dirigido por Miriam Amaral em 1993.

É certamente Brecht, seu teatro e suas teorias que ocupam o maior espaço dentro das idéias teatrais de Brietzke, mas sem relegar as demais influências citadas, pois, como ela mesma afirma “eu acho que na verdade o que a gente faz são mixagens. Acho que todos os espetáculos que fiz, que as pessoas fazem, que eu assisto, são mixagens de referências, de influências, de cópias, de gosto, que se mixa e se coloca em cena”.

Este primeiro Brecht já dá mostras da energia exuberante e da vibração

cênica que vão ser uma das principais marcas desta encenadora e que se tornam ainda mais visíveis nos próximos espetáculos desta série, como poderemos ver também em sua próxima montagem brechtiana, onde não utiliza um texto de Brecht, mas assina um roteiro de canções chamado *Salão Grená*, o que vai permitir que ela experimente outras possibilidades de encenação dentro desta estética.

SALÃO GRENÁ

A MÚSICA ROMPE A CENA

Oh, moon of Alabama
We now must say good-bye
We've lost our good old mama
And must have whisky
Oh, you know why.

Após ter feito a montagem de um roteiro seu, *Frankie, Frankie, Frankenstein*, em 1979, espetáculo mudo que fez imenso sucesso e que teve, inclusive, temporada nacional através do *Projeto Mambembão* promovido pelo Serviço Nacional de Teatro, Brietzke resolve soltar a voz em outro roteiro seu, *Salão Grená*. Neste espetáculo entremeava cenas curtas, ambientadas em um cabaré, com canções de Bertolt Brecht e Kurt Weill, selecionadas de três obras que os dois realizaram juntos: *A Ópera dos três vinténs*, *Mahagonny* e *Happy end*. Eram catorze canções, executadas ao vivo por Léo Ferlauto, que fazia também a direção musical, e interpretadas por Antônio Carlos Brunet, Beatriz Tedeschi, Beth Simões, Denize Barella, Irene Brietzke, João Batista Dimmer, José Roberto Amaro, Mima Lunardi, Mirna Spritzer e Sandra Dani. A produção era do *Teatro Vivo*, iluminação de João Acir, cenário de Irene Brietzke e figurinos criados pelo grupo. O espetáculo estreou no dia 4 de junho de 1980 no Teatro Renascença do Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre.

Os motivos que levaram Brietzke a retomar Brecht, conforme declaração publicada pelo jornal *Correio do Povo* na edição do dia 4 de junho de 1980, foram principalmente musicais “Eu queria trabalhar a muito tempo com a música de Brecht e Weill, mas era quase impossível, pelo alto custo e por algumas exigências que o agente de Brecht em Buenos Aires, para a América Latina, faz para a montagem de alguns espetáculos. Para produzir uma peça inteira, como *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, por exemplo, além de custar cinco mil dólares o “avaloir”, ele exige uma orquestra completa ao vivo, o que é absolutamente impossível”.

Então Brietzke parte para o possível, como continua na declaração ao *Correio do Povo*, “um recital dramático, o que responde, também, a outro desejo meu, desde o ano passado decidi não trabalhar mais com simples montagens literárias transpostas para o teatro. Experimentei aquele espetáculo criativo infantil, *Praça de retalhos*, depois fiz a adaptação de *Frankenstein*, e queria trabalhar agora com algo de música. Foi então que me lembrei do Brecht. Mais do que um recital tradicional, porém, como foi o espetáculo

magnífico trazido a Porto Alegre há dois anos atrás (*Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill*), eu queria aprofundar o sentido dramático das composições, sobretudo porque, na *livre associação*¹ eu poderia contar com um elenco de onze pessoas, o que me possibilitaria uma multiplicação de ações cênicas”.

Esta opção reflete diretamente na cena, dando ao trabalho realizado uma dinâmica e uma composição bastante diferenciada da cena teatral da época, como diz Brietzke, em declaração publicada pelo jornal *Zero Hora* no dia da estréia do espetáculo, “Não estamos interessados em pegar um texto e encenar-lo simplesmente, em fazer um teatro convencional. *Frankenstein* era mudo, e agora estamos cantando. Em nosso trabalho não existe o diálogo, que é a mola mestra do teatro; nós colocamos o espetáculo teatral em outro nível: estamos claramente inclinados a fazer um trabalho em cima de diferentes linguagens teatrais. Em *Frankenstein* utilizávamos o corpo, e agora, a música”. É então, de mãos dadas com Brecht e Weill, que Brietzke transforma a música no eixo central desta encenação.

Brecht não era um músico experiente, mas, muito mais que a maioria dos escritores, possuía idéias musicais bastante profundas, e sua obra está repleta de implicações musicais. Como vivia em um país onde qualquer cidade de mais de cinqüenta mil habitantes tinha sua casa de ópera e, naquela época, uma das discussões mais acirradas era sobre a crise da ópera, segundo Bornheim (1992, p. 171), a propósito desse gênero, considerado o mais nobre dentro da cultura burguesa, “a ópera se impõe, sem dúvida, como o espetáculo maior, o mais completo, o mais exigente. E também o mais pretensioso: basta lembrar que já em suas origens ela busca retomar a antiga tradição da tragédia grega. E daí ainda uma certa propensão de aproximar da ópera as criações mais bem-sucedidas da dramaturgia moderna”. A presença inequívoca da ópera

¹ Livre Associação – Sistema cooperativado de administração do grupo e da produção, onde receitas e gastos são distribuídos pelo sistema de cotas de participação.

e as discussões sobre o tema levam a uma crítica e uma reforma e, através delas, Brecht quer atingir o próprio núcleo do teatro burguês.

Para suas primeiras peças Brecht reuniu músicas de sua própria autoria, foi assim em *Baal*, *Eduardo II* e *Tambores na noite*. Depois, para *Um homem é um homem* e mesmo para *A ópera dos três vinténs*, delineou esboços de canções que Edmundo Meisel e Kurt Weill compuseram. Daí em diante verificou que podia colaborar com certos compositores, de um modo tão íntimo e eficiente, que seria possível realizar muitas de suas próprias aspirações musicais. A parceria de Brecht com Kurt Weill inicia-se quando este conhece os poemas da *Hauspostille* de Brecht e lhe propõe uma colaboração, cujo primeiro resultado foi a versão original de *Mahagonny* de 1927. Brecht escreveria mais tarde sobre este fato, citado por Willet (1967, p.49): "Até então, Weill compusera música relativamente complicada, de um gênero principalmente psicológico, e quando concordou em musicar uma série de textos de canções mais ou menos banais ele estava realizando uma corajosa ruptura com um preconceito que a grande parte dos compositores sérios teimosamente sustenta".

Isso significou a rejeição do sagrado dogma segundo o qual a música clássica é respeitável e a música popular não é, como coloca Weill, citado por Willet (1967, p. 63), à respeito do jazz que "desempenhou um considerável papel na emancipação rítmica, harmônica e formal que estamos agora atingindo e, sobretudo, na cada vez maior simplicidade e inteligibilidade da nossa música". O jazz significava um vasto influxo de elementos musicais populares na música moderna e reforçava o conceito fundamental da estética brechtiana, o da separação. É essa separação dialética que relaciona cada parte com o todo do trabalho, por associação, evitando àquela fusão que caracteriza a obra de arte total wagneriana.

O folclore tradicional e os elementos do jazz, conforme Ewen (1991, p. 181) "desritualizam os elementos essencialmente sérios da peça de Brecht. Ela

é na realidade, uma 'massa negra' capitalista, um despojamento ácido de solenidade". São as possibilidades estilísticas do jazz e suas interrupções que reforçam o teatro épico brechtiano onde a teoria marxista se funde com os vários elementos que constituem o teatro: público, atores, forma e conteúdo da peça, palco e música. Em todos esses aspectos o teatro épico de Brecht exige não uma renovação dos elementos mais antigos, mas assim como no jazz, uma mudança total.

Brecht preocupa-se em estabelecer um lugar preciso para a música no teatro. Contra a marginalização da música ou a sua função meramente incidental no teatro naturalista, no expressionista ou no teatro literário de uma maneira geral, Bornheim (1992, p. 299) lembra que "na ópera a inovação principal estava na apresentação da música como uma arte separada 'com rigor' das demais partes constitutivas do espetáculo".

Na *Ópera dos três vinténs*, que Brecht e Weill escreveram no verão de 1928, inspirada na *Ópera dos mendigos* que Gay e Pepusch haviam escrito dois séculos antes, os cantores eram principalmente atores e as canções eram interrupções, nunca sendo permitido à música se sobrepor ao texto, pois para Brecht (1978, p. 116) a representação da *Ópera dos três vinténs*, em 1928, foi "a demonstração mais bem feita de teatro épico. A inovação mais sensacional consistia em que as execuções musicais eram rigorosamente separadas das restantes, circunstância desde logo salientada pelo fato de a pequena orquestra estar bem à vista de todos, no palco. Para as canções, procedia-se à mutação de luzes, iluminava-se a orquestra e, na tela de fundo, surgiam os títulos de cada número" ou quando para executarem um número de canto "os atores mudavam de posição. Havia duetos, trios, solos e finais em coro. As peças musicais, com caráter de balada, eram meditativas e moralizadoras". Esta ópera foi um grande sucesso, seus refrões começaram a aparecer em editoriais e discursos, e eram cantadas por muita gente, acompanhados ao piano ou ao som de discos, tal como era costume acontecer com as árias das operetas em voga.

É a partir destas referências, destes parceiros e nestas bases que Brecht investe contra a ópera tradicional. Essa investida, segundo Bornheim (1992, p. 173), se faz com a demolição de seu conceito mais abrangente, “o de obra de arte total – o que está em causa é exatamente o conceito de totalidade. Já sabemos: não se quer mais a ‘mágica’ wagneriana, desprezam-se os ‘experimentos hipnotizadores’ que visam a ‘identificação’ do público com o espetáculo por meio do ‘sentimento’; não se pretende trocar a vida pela exaltação dos sentimentos. Ora a única maneira de dissolver essa unidade, essa experiência da totalidade de identificação pela ópera, está em proceder precisamente de modo inverso, e o inverso chama-se fragmentação, separação”. É com este intento que Brecht, através da introdução dos métodos do teatro épico na ópera, conduz a uma radical separação dos elementos e esta separação deve atacar os elementos que compõe a totalidade da ópera: a palavra, a música e o espetáculo.

A questão passa a ser como se daria este processo de separação, pois, a herança era a da obra de arte total que estava presente, seja na catedral gótica, na tragédia grega, na ópera, na pintura, levando sempre a uma experiência unitária, de integração das artes, entre si e com o conjunto de valores de uma dada comunidade. É este conceito que começa a desintegrar-se, surge o conceito de arte pura, em contraponto à arte total, passa-se a buscar “a separação das artes, recusa-se qualquer forma de caráter referencial à arte, ela passa a dizer apenas a si mesma. Entende-se assim que, nessa medida, o processo de separação passe a presidir a confecção da arte. E entende-se ainda que as coisas se compliquem precisamente naquelas artes que são sintéticas por definição, como é o caso do teatro” (Bornheim. 1992, p. 175). Que Brecht esteja preocupado com estas questões só vem reafirmá-lo como um questionador da estética de seu tempo.

Quais recursos técnicos são utilizados para alcançar esta separação? Para a música, Brecht fornece as instruções no quadro que monta, nas anotações

para *Mahagonny*, de onde se pode inferir que - a música deve ser intermediária, não deve intensificar o texto, mas explicitá-lo, nem afirmar o texto e sim pressupô-lo, não deve ilustrar, mas tomar posição e nem pintar a situação mas dar o comportamento. O ator, que no teatro épico deve falar diretamente ao espectador, uma vez que deve relatar o personagem ao público, assume em razão da música uma mudança de função, quando canta, e não pode passar do nível da fala para o do canto como se nada tivesse acontecido.

Visível deve ser também o modo como se dispõe a música em cena, deixando a orquestra à mostra, mudando a posição dos atores que se transmutam em cantores e trocando a iluminação, além de informar através de textos, exibidos através de cartazes ou projeções, que canção será apresentada e sobre o que ela fala. Ao contrário do que pode parecer, ao separar a música para efeito de estranhamento, Brecht dá a ela um destaque especial, contrapondo-se à utilização da música de maneira incidental.

Brecht é contra a onipresença da música no cinema, herança dos filmes mudos, onde se considera que a melhor música é aquela que não se ouve, conforme Bornheim (1992, p. 300), pois deriva da própria natureza por que atravessa na época a idéia brechtiana do que deve ser o teatro: "passa a ser um teatro de crítica social, dentro de parâmetros estabelecidos pelo teatro épico - que visa, pois, a despertar a consciência crítica do espectador. Ora, a canção se presta com docilidade a tais processos de politização, ela se desprende facilmente de dimensões psicológicas, líricas, sentimentais, para assumir um conteúdo objetivo, ligando-se a algo que está acontecendo, ou um fato, ou a uma tese, ou a uma lição de caráter moral". Percebe-se como a canção oferece consideráveis possibilidades didáticas, que são especialmente realçadas no teatro brechtiano.

Caberia ainda ressaltar, no que se refere à música, o que Brecht chama de "música gestual". Como explica Brecht, no ensaio intitulado *Sobre o Emprego da Música no Teatro Épico*, citado por Bornheim (1992, p. 300), "a

música gestual é uma música que possibilita ao ator apresentar certos gestos fundamentais, esta música gestual já vinha sendo feita em boa parte da tradição da 'música barata', de espetáculos de revista ou em operetas e que se contrapõe à música 'séria' que 'continua presa ao lirismo e cultiva a expressão individual'". Brecht ao falar em *gestus*², que estaria inscrito na música, coloca que ela seria em si mesma gestual, que deve ser conduzida para uma gestualidade fundamental, que por sua vez deve estar vinculada ao trabalho do ator.

O ator é a peça central para que o estranhamento atinja os seus objetivos, ele é o grande intermediário, o elemento vivo de ligação entre o texto e o espectador, mas, certamente a música, entre os recursos para estabelecer o efeito de estranhamento mereceu de Brecht um destaque especial, por tratar-se do diálogo do teatro com uma arte irmã e pela importância que a música apresenta na evolução geral de Brecht. Este destaque pode ser percebido também já no título de um de seus textos mais importantes o *Pequeno organon para o teatro*, composto de uma introdução e de setenta e sete breves parágrafos – lembrando nisso a composição da *Poética* de Aristóteles – no título a palavra 'organon', que quer dizer instrumento, traz implícita esta referência.

Mas se Brecht não quer que o público, através da música, seja 'aquecido' com a explosão de desencadeamentos temperamentais, ou se deixe arrastar pelas emoções e quer banir qualquer elemento que coloque o espectador em 'trance' no teatro, impedindo que se estabeleça a ilusão, devemos lembrar que, no que compete ao aspecto emocional, Brecht (1978, p. 85) mostra que as experiências com o efeito de estranhamento realizadas nos espetáculos de teatro épico "levaram-nos a verificar que também se suscitam emoções por meio desta forma de representar, se bem que emoções de espécie diversa das do teatro corrente. A atitude do espectador não será menos artística por ser

² Gestus nada tem a ver com gesticulação, é antes uma *Gesamthaltung*, uma postura geral, sempre combinada com o elemento social, ou seja, presa a um conteúdo relevante para a sociedade, que permita tirar conclusões sobre a situação social.

crítica". A música nas peças de Brecht tem um sub tom ritual, de protesto, que às vezes é autêntico, outras vezes petulante, mas tem o mérito principal do próprio teatro épico, com seu efeito de estranhamento, que é o de mostrar o mundo de tal forma que este se torne suscetível de ser moldado.

Este conceito de separação, ou de estranhamento, que Brecht buscava também através da música, podia ser claramente percebido nos espetáculos de Brietzke e especialmente em *Salão Grená* como ela indica ao colocar que "se fosse um recital, teria que ser feito por cantores e não por atores, porque a gente cantava muito mal, entende. Do ponto de vista musical a gente era muito ruim. Só que a canção tem uma força que se segura em cima da interpretação dramática da canção, não em cima da capacidade musical do ator", apesar disso, ela não reconhece que as interrupções rítmicas do jazz tenham alguma correspondência com seus espetáculos, pois "o que o Weill herdou do jazz, e que pode ser feito uma analogia com as minhas encenações, são as dissonâncias. A gente poderia dizer que existe uma dissonância cênica nos meus espetáculos, mas não sei se não estou 'viajando', pelo o fato dos espetáculos não serem, assim, muito brechtianamente acadêmicos. Também não acho que tenha que fazer uma relação com dissonâncias. São encenações livres, pessoais, com influências de José Antonio Martinez Correa, ponto".

Esta dramaticidade que os atores somavam às canções e as quebras de clima e de ritmo que a direção propunha, faziam com que o público estranhasse o que estava vendo, percebendo mais do que simplesmente o conteúdo das letras das canções, ou do enredo das cenas que costuravam a encenação. Como o grupo era formado por atores, os ensaios duraram dois meses, que é o período que Brietzke acha minimamente necessário, mas, explica que "é claro que no início o grosso dos ensaios era de música, e aos poucos os ensaios de música foram cedendo lugar para os ensaios de cena, porque precisava haver uma marcação, uma composição dos tipos que se alternavam para cada canção".

Outra questão que Brietzke teve que contornar foi a censura “Em 80, na primeira montagem, tenho certeza absoluta, nós tínhamos duas canções proibidas na íntegra e mais umas três ou quatro canções com certos cortes, mas sempre se cantou inteiras todas as letras, jamais se deixou de cantar e não tivemos problemas, não me pergunta por que, mas não tivemos problemas”. Esta peça teve uma versão só, mas ela teve oito remontagens, mantendo-se em cartaz, em temporadas diferentes, também em 81 e 82, o que fez com que muitos outros atores trabalhassem em *Salão Grená* e que alguns deles viessem a trabalhar nas peças seguintes.

Nos espetáculos de Brietzke a música nem sempre visava ao estranhamento ou determinar o caráter moral da cena, ela buscava também dar mais vivacidade e grandiosidade à cena, sem a função didática que normalmente tinha nas peças de Brecht como se vê nesta declaração da encenadora: “O uso da música sempre foi mais jovial do que o do Brecht, não é do nada que eu só usei em cena composições do Kurt Weill e não do Paul Dessau, do Eisler, porque essas são músicas dos espetáculos do Brecht maduro e não combinam com meu trabalho e nem gosto de escutar, eu na minha casa não ponho um disco de canções da *Mãe coragem* e fico ouvindo e pensando: Ah, que música linda! No entanto, de tempos em tempos, até hoje, eu coloco uma Marianne Faithfull cantando Kurt Weill. Só por isso eu acho que fica claro que o meu gosto de música em cena é uma música que atinge o maior número de pessoas porque ela é uma música linda”.

Brietzke declara sua paixão por Kurt Weill e admite, pela primeira e única vez, a possibilidade de ter traído Brecht, “Weill foi um dos maiores compositores do século XX, o que ele fez dentro do musical americano então, se percebe a grandeza, o talento daquela criatura, que não importa se é no Brecht marxista ou se é compondo para os musicais da Broadway, o talento é o mesmo, a beleza musical estonteante é a mesma. Então, de certa maneira, é um pouco de traição, porque eu fui montar textos posteriores do Brecht, usando canções que tinham participado de espetáculos de quinze anos antes.

Para conseguir aquela exuberância cênica que eu perseguia, precisava da música do Kurt Weill, a música dos outros não serve, porque a música dos outros, para o nosso ouvido brasileiro, é chata”.

O espaço cênico de *Salão Grená* era, como a quase totalidade dos espetáculos dirigidos por Brietzke, bastante limpo e simples, utilizando os elementos mínimos necessários para a encenação, o que é uma de suas características como encenadora e mais um ponto em que se mostra alinhada com as teorias brechtianas, pois o que Brecht faz, como explica Bornheim (1992, p. 297) é “desnudar o ambiente, tirar a decoração supérflua, tornar o espaço mais versátil, flexibilizá-lo ao máximo”. Brietzke soube aproveitar esta postura brechtiana de recusa da cena tradicional e seus estáticos cenários pseudo-realistas, rompendo com as tentativas de “ilusão perfeita”, mas, assim como Brecht, não chega a romper com a arquitetura dos teatros onde monta seus espetáculos, buscando sempre, ao expor os elementos constitutivos da cena, lembrar o espectador de que ele está num teatro.

Nesta montagem o que se sobressaía eram as canções, mas, para reforçar o clima de cabaré, Brietzke, que também assinava o cenário, utilizou vários espelhos, idênticos e com rodízios, e explica que “aqueles espelhos tinham uma coisa muito interessante, eles eram delimitadores de espaço. Eles eram colocados numa posição, que, na abertura do espetáculo, deixavam como espaço cênico um triângulo, eu usava quase toda a boca de cena e ia fechando para o fundo. Num determinado momento, devido ao encadeamento das canções, o espaço precisava se modificar e eles eram colocados na outra diagonal, da boca de cena à esquerda lá pra direita no fundo do palco, e então, criavam um outro triângulo, que usava o lado direito do palco. E, por último, quando então se chegava nas canções, vamos dizer assim, apoteóticas politicamente, eram empurrados todos para o fundo. Eles refletiam toda a platéia, possibilitando maior identificação, pelo fato do público se enxergar em cena, projetado nos espelhos”. Os espelhos deram especial trabalho ao

iluminador do espetáculo e também aos atores, que tinham que ser muito precisos ao trocá-los de posição durante a encenação, para evitar reflexos indesejados.



Figura 5 – Os espelhos de *Salão Grená*.

Esses reflexos gerados pelos espelhos davam ao espetáculo um visual multifacetado, possibilitando ao público a visualização de ângulos diferentes de uma mesma cena, fragmentando a percepção, sugerindo novas possibilidades de leitura da cena, pois, assim como refletiam as figuras em ângulos diferentes para o público, possibilitavam que o público se visse também em ângulos diferenciados.

Salão Grená traz, pela primeira vez, uma ação cênica que Brietzke utilizará também em outros espetáculos, uma marcação de quebra, uma queda. Ao final da primeira canção um grupo de mulheres desmaia e após alguns segundos levantam e saem como se nada tivesse acontecido, ficando apenas uma desmaiada, que era a atriz que fazia a cena seguinte, encadeando a ação. Este grupo pode ser visualizado na figura 6, com os joelhos levemente

flexionados, preparando a queda. Brietzke relembra “a gente falou muito ao longo das conversas sobre canções quebrando, tabuletas, etc. Mas essa coisa da quebra é a materialização de um encerramento, de uma queda, de uma morte, que eu gosto muito. O *Salão Grená* tinha outra queda no final do espetáculo. Depois da última canção, que era com o elenco inteiro, todos desmaiavam, e a cortina fechava com o elenco desmaiado, caído. A imagem que a gente usava para o tombo era a de desmaio”. Esta quebra reaparece em *Mahagonny*, quando é anunciada a aproximação do furacão e, de certa forma, também ao final do espetáculo quando o que cai são as bagagens dos que se dirigem à cidade de Benares, fugindo de Mahagonny que está em chamas.



Figura 6 – Cena inicial de *Salão Grená*

Outra quebra marcante, em *Salão Grená*, era o uso de um black-out. Durante alguns minutos tudo ficava escuro e estabelecia-se um diálogo entre uma atriz que se encontrava no palco e outra que estava nas coxias e dizia estar procurando uma vela e fósforos, fazendo o público acreditar que a falta de luz era real e não um efeito cênico. Também o uso dado ao belo piano de cauda, que além de ser tocado em cena, era usado pelas atrizes para sentar ou

deitar sobre ele, gerava certa ansiedade no público ao romper com a sacralidade do instrumento, como coloca Brietzke: "É um instrumento nobre. É claro que todos os cuidados eram tomados, desde um pano que cobria o piano, mas esse pano era colocado de um jeito que parecia que ele tinha sido simplesmente jogado ali em cima, mas ele era milimetricamente colocado para proteger o piano, aí tinha um vaso com umas plumas, era um vaso prateado, se não me engano era um vaso emprestado pela Araci Esteves. Penas de pavão e plumas, as coisas eram colocadas de uma forma que parecesse, quando alguém subisse, sentando ou deitando em cima do piano, que aquilo fosse feito *à la louca*. Acho que eu usei piano de cauda em todos os espetáculos, com exceção de *Mahagonny*, onde precisava que fosse um piano bombardeado".



Figura 7 – O piano no cabaré de *Salão Grená*.

As demais cenas que costuravam as canções do espetáculo remetiam aos cenários recorrentes da obra brechtiana, ou seja, os esfumaçados cabarés de Munique ou Berlim, com seus bêbados, prostitutas, ladrões, assassinos,

cafetões, marinheiros e o decadente glamour da Alemanha dos anos 20, mas eram apresentadas ao público de uma forma debochada, onde a ironia e o escracho davam o tom, que seria visto também nas montagens seguintes de Brietzke, plenas de metáforas e alegorias que visavam driblar os censores e propiciar ao público reflexão e divertimento.



Figura 8 – Os marinheiros e as garotas de *Salão Grená*.



Figura 9 – As mulheres do cabaré de *Salão Grená*.

Ao ser questionada se modificaria algo, visto de hoje, neste espetáculo Brietzke assume que sim “Eu acho que na ocasião releguei o preparo vocal do elenco, achava na época, por prepotência de jovem diretora, eu não era tão jovem assim, mas, como diretora estava numa fase inicial de trabalho, por prepotência achava que era capaz de, mesmo sem grandes preparos vocais, fazer um espetáculo musical”.

Apesar da autocrítica, *Salão Grená* era um grande espetáculo, que em sua essência colocava a sexualidade humana sob um enfoque político, bem ao gosto de uma época onde se delineava a liberalização sexual. Essa visão era reiterada pelo crítico Cláudio Heemann, conforme publicado no jornal *Zero Hora* do dia 10 de junho de 1980, “O *Salão Grená* de Irene Brietzke, que aproveita letras de Bertolt Brecht e músicas de Kurt Weill, é a mais significativa afirmação de capacidade profissional que o teatro de Porto Alegre produziu nos últimos tempos. O público sai do Renascença gratificado pelo nível da equipe do *Teatro Vivo* e a seriedade e categoria da proposta”.

O crítico do jornal *Correio do Povo*, Antônio Hohlfeldt, também elogia a peça que foi “construída basicamente na expressão do grotesco, da comicidade irônica, sarcástica, acusatória, desbocada e aparentemente sem regras, o espetáculo vai evoluindo gradativamente para um tom mais dramático”. E conclui dizendo que “por tudo isso somado, pelo ritmo intenso, de começo a fim (e isso que vi o espetáculo na estréia!...), pela efetividade do espetáculo, eis o melhor do ano, até aqui, sem dúvidas”.

O uso da música é mais um dos diferenciais da fase brechtiana de Brietzke, pois, além deles, ela só utiliza canções nos espetáculos infantis que dirigiu e uns pedaços de hinos na montagem de *A aurora da minha vida* de Naum Alves de Souza, mas discretamente inserida dentro da ação já que a peça se passa em uma sala de aula, sem o intuito de dar mais exuberância à cena.

A opção, por um roteiro de canções, se mostrou acertada e é reforçada por Brietzke “porque eu gostava tanto dos textos do Brecht quanto das canções do Kurt Weill, nunca fui muito fã das canções dos outros compositores com quem ele trabalhou, acho alemãs demais para o nosso gosto brasileiro. Como o Weill não tinha preconceito algum com a música americana, com a música do musical americano, ele tem para nós uma identificação que os outros compositores não tem, são secos demais” e é este gosto pelo musical americano, que compartilha com Weill, e pelo estranhamento da cena, que partilha com Brecht, que leva Irene Brietzke ao seu terceiro espetáculo brechtiano, como ela coloca “como eu já tinha trabalhado com um dos textos, fui então para as músicas e aí fiquei só com as músicas e só numa terceira montagem é que, então, consegui somar as duas coisas e fazer *Happy end*”.

HAPPY END

O ESTRANHAMENTO EM CENA

O bar do Bill em Bilbao,
Era o mais lindo lugar que eu já vi.
Ali você fazia o que queria,
Por um dólar podia se esbaldar.
Mas se você fosse hoje para lá
Eu não sei se você iria apreciar.

Na seqüência, após dois roteiros seus, Brietzke encena *Happy end*, texto de Bertolt Brecht e Elisabeth Hauptmann, musicado Por Kurt Weill em 1929. A montagem tinha no elenco Antônio Carlos Brunet, Antônio Carlos Falcão, Araci Esteves, Beatriz Tedeschi, Denize Barella, José Roberto Amaro, Léo Ferlauto, Ludoval Campos, Mirna Spritzer, Roseline Baumann e Sergio Silva. Produção do Teatro Vivo, iluminação de João Acir, cenário e figurinos da equipe, a tradução do texto é de Marcelo Khans e a das canções de Cacá Rosset e Irene Brietzke e a direção musical é de Celso Loureiro Chaves. O espetáculo estreou no dia 07 de março de 1981, também no Teatro Renascença.

A peça é ambientada na Chicago da década de 40 e a ação se desenvolve em dois lugares da Rua 44: o Bar do Bill, ponto de reunião de gângsteres onde a 'Mosca' planifica os assaltos de seu temível grupo, e a sede do Exército da Salvação, no outro lado da rua, de onde se ouvem hinos religiosos, discursos inflamados e sermões fanáticos, sob o comando de uma 'Major', frenética tocadora de bumbo. O contraste entre estes dois ambientes garante grande parte da hilaridade do enredo, que é valorizado pelo talento de Brecht em organizar os diálogos, numa sucessão crescente de ironia e mordacidade.

Brietzke também assina a adaptação do texto, conforme declara, na edição do dia da estréia, ao jornal *Folha da Tarde* "minha adaptação se restringe unicamente a uma sintetização da peça. Tive o maior interesse em conservar na íntegra as colocações ideológicas do autor: procurei não desvirtuar a idéia básica de Brecht e nem ser infiel a ele. Fiz a adaptação porque acho que existem diferenças culturais imensas entre uma platéia alemã de 1929, ano da estréia, e uma platéia brasileira da década de 80. Parece-me que o público brasileiro está condicionado a assistir teatro com peças de uma duração média de uma hora e quinze minutos ou uma hora e meia. Três horas e meia poderia provocar a saturação absoluta do espectador".

Interessante ressaltar, que ao ser questionada, na entrevista realizada agora, sobre o nível de adaptação que havia sido feito, Brietzke, como sempre, é coerente com as declarações feitas na época das montagens, colocando que “aí já tem adaptação, *Happy end* é uma peça longa, para os tempos em que eu montei a peça, claro, é uma tendência de época, é uma tendência do teatro alemão, as longas peças. Nada foi modificado, mas ela foi condensada. Eu não tirei cenas inteiras, nada foi modificado na estrutura da peça”.

Ao comparar o texto da montagem com o texto original percebe-se que a seqüência de cenas é rigorosamente a mesma, mas a quantidade e o tamanho das falas, de cada cena, é bem menor. Brietzke explica que “o que mais fazia era edição sintetizante. Se no original, numa determinada cena, um personagem precisava de oito falas para se tirar dali uma informação, essas oito frases se transformavam em uma frase, que geralmente não era nenhuma das oito e sim um pedaço de cada uma, ou seja, a edição sintetizante, a mais corriqueira no teatro. Trocar coisas de lugar, não, cenas de lugar, não, trocar músicas de lugar, sempre”.

Ao adaptar os textos brechtianos, Brietzke buscava também uma redução do caráter didático, pois “talvez a coisa mais difícil, em todas essas comédias brechtianas que eu fiz, era abrandar a questão didática, porque eu tenho pavor de teatro didático. Eram grandes obras, mas para o meu trabalho precisavam de um abrandamento desse lado didático. Por isso eu nunca fiz nenhum drama, por isso eu nunca fiz as grandes peças dele. Porque se pegar *Mãe coragem*, *O círculo de giz caucasiano*, enfim, qualquer obra, *Galileu Galilei*, qualquer uma das grandes peças e abrandar o didatismo, a gente destrói a peça, não tem como montar”.

Essa aversão ao teatro didático reforça a opção de Brietzke pelas comédias, como se vê na seguinte declaração: “eu fui pro lado das comédias, das canções, mas sempre com essa dificuldade de encontrar onde estava o limite exato, porque eu não podia abrandar de menos, porque ia ficar aquele

ranço didático, e não podia abrandar demais, porque ia desvirtuar e ser de uma infidelidade absoluta. Era muito difícil encontrar o limite exato de como fazer essas adaptações”.

Outra preocupação da encenadora era com a emblemática questão do estranhamento, que tem sido alvo das mais diversas interpretações e traduções, mas que Brietzke relativiza ao colocar que “quanto ao estranhamento, para o ator, para a encenação, quando comecei a fazer as comédias brechtianas já não era mais tão difícil realizar este tipo de interpretação. Deve ter sido uma coisa horrorosa para os primeiros atores alemães que nunca tinham visto ninguém fazer isso. Quando comecei a fazer acho que já era uma coisa assimilada. Claro que se conversou, claro que se trabalhou, se ensaiou e se penou, mas não mais do que se estivesse fazendo uma peça realista. Aliás, seria mais difícil fazer uma peça realista”.

Uma das questões mais discutidas da teoria brechtiana é qual a denominação correta, ao ser traduzida para o português, da expressão em alemão, *verfremdungseffekt* ou *efeito V*, que alguns autores traduzem como efeito de distanciamento e outros como efeito de estranhamento. Neste trabalho seguiremos a segunda opção, levando em conta a opinião de Brietzke, que, ao ser questionada sobre o assunto, escolhe “estranhamento. Eu prefiro me referir pelo que é correto, que é efeito de estranhamento. Como foi traduzido errado no Brasil, por distanciamento, esse erro de tradução é que levou a um entendimento errado da obra. Distanciar é uma coisa e estranhar é outra”.

Clareando um pouco mais a sua opção Brietzke explica: “Primeiro que o estranho me encanta e eu acho que o estranho é o que encanta a maioria das pessoas, ou seja, eu estou sentada num banco e tem muitas pessoas passando na minha frente, elas são mais ou menos previsíveis, então elas não me interessam, de repente vem uma pessoa estranha, essa pessoa é que vai se tornar o meu foco de atenção, de interesse, e eu vou começar a pensar: Ah,

que homem interessante, que coisa esquisita, que estranho, que tipo, o que será que ele faz, de onde ele vem, pra onde será que ele vai, então isso provoca interesse. Então, em primeiro lugar, acho que o estranho é uma coisa que serve ao teatro. Ao mesmo tempo esse homem estranho que eu olhei na rua, que me chamou a atenção, que eu gostei, que eu achei interessante, ele é um homem de verdade, ele não tem oito metros de altura, ele não calça sapato número doze, ele não tem quatro mãos, ele é uma coisa parecida comigo, porém estranho, mas de verdade. Eu não acho que seja um ator que está passando ali, não, é um homem de verdade, aquilo é uma ação verdadeira”.

E continua demonstrando como isso pode ser levado para a cena, “vou levar isso para o teatro: criar situações, personagens um pouco estranhas, mas que pareçam verdadeiras, que sejam plausíveis. Não verdadeiras, porque verdade em teatro não existe, mas que sejam plausíveis, críveis. De todas as pessoas que passaram, a única que me fez pensar foi o homem estranho, porque as mulheres, os homens, crianças e cachorros iguais a todos não me fizeram pensar nada. Eu acho que é a mesma coisa no teatro, o que me encanta, o que encanta o público, o que te encanta é o estranho, o não cotidiano, o não corriqueiro, o não medíocre. Mesmo que o personagem, a ação da peça, o tema da peça seja a mediocridade da classe média brasileira, como na obra do Naum, por exemplo. Mas é que esses personagens se tornam tão estranhos, da forma como são colocados, que de repente não parecem mais aqueles do nosso cotidiano, parece um outro, então eu vejo: é igual a mim, eu sou ele, e a reflexão de alguma forma acontece”.

Este conceito gera, também, muita discussão a respeito da sua correta utilização cênica e, conforme Völker (1966, p. 34), trata-se de uma transposição de processos que Brecht “designou de ‘estranhamento’, conceito este que originou muita confusão e muitos mal-entendidos. Segundo Ernest Bloch, não quer significar outra coisa do que o afastamento da realidade direta, a ‘transposição de um processo e de um personagem para fora do usual, para que possa ser considerado menos natural e auto-evidente’. A máscara,

freqüentemente utilizada por Brecht, teria, por exemplo, o efeito de 'desnaturar', de 'transpor o representado da irreconhecibilidade para a reconhecibilidade'".

Para Brecht (1978, p. 84) o objetivo do efeito de estranhamento é "distanciar o *gesto social* subjacente a todos os acontecimentos. Por *gesto social* deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época. (...) Os acontecimentos e as pessoas do dia-a-dia, do ambiente imediato, possuem, para nós, um cunho de naturalidade, por nos serem habituais. Estranhá-los é torná-los extraordinários".

Clareando um pouco mais este conceito, Brecht (1978, p. 101) explica: "O que é estranhamento? Estranhar um acontecimento ou um personagem significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do personagem aquilo que parece o óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade".

Mesmo recorrendo a Brecht, elucidar esta questão não é uma tarefa simples, como afirma Bornheim (1992, p. 243), pois "o estranhamento não constitui uma experiência especificamente teatral, embora, desde que utilizado no teatro, chegue a ostentar uma especificidade teatral. Mas a experiência em si, em qualquer sentido em que se possa verificar, arranca sempre de uma constatação de base, assim formulada por Brecht: 'O desconhecido desenvolve-se somente a partir do conhecido'".

Ainda que não se pretenda esgotar, neste trabalho, uma questão tão polêmica e ampla, buscamos algumas definições que estivessem alinhadas com o entendimento que Brietzke tem desta questão e que, como percebe-se de suas declarações, é uma visão bem menos política deste conceito do que a de Brecht. Em mais uma de suas inúmeras tentativas de elucidar o *efeito V*, Brecht (1976, p. 123-124) explica que "os antigos efeitos de estranhamento

(referindo-se ao teatro da antiguidade e da era medieval que recorriam às máscaras de homens e animais e ao teatro asiático que se utiliza, ainda hoje, da música e da mímica pra produzir efeitos de estranhamento) subtraíam da percepção do espectador a realidade representada. Os novos efeitos de estranhamento deveriam limitar-se a retirar dos acontecimentos suscetíveis de serem modificados pela sociedade o selo de 'familiar' que hoje os protege de qualquer intervenção".

Brietzke pesquisou a fundo as teorias brechtianas e, as posições que assume e a seqüência de peças que monta, fazem com que essa relação com Brecht fique mais clara "O que mais muda não é a minha compreensão do Brecht, o que mais muda é a possibilidade de encaixar um texto brechtiano com a realidade brasileira daquele momento. Então, por exemplo, talvez a primeira montagem de *O casamento do pequeno-burgês* seja mais fiel a Brecht, enquanto texto, falas, não enquanto idéias, nas idéias acho que fui sempre fiel. Eu acho que para se fazer teatro político tem que se fazer um "approach", um elo, um "link" com o cotidiano da platéia. É impossível montar uma peça dessas sem juntar com o que tu, a tua equipe, o teu elenco e o público estão vivendo naquele momento".

Esta visão encontra eco na teoria brechtiana , como mostra Bornheim (1992, p. 249), pois "a decorrência disso tudo está em que o indivíduo passa a interferir na transformação das estruturas sociais como nunca no passado. Em outras palavras: a sociedade se transmuta num grande personagem que tende a invadir todos os cenários – incluídos aí os do teatro. O efeito de estranhamento prende-se essencialmente a essa possibilidade crítica, que deita as suas raízes não na atividade teatral, e sim, primeiramente, na própria conjuntura social, que, por sua vez, permitirá a instauração de um teatro crítico".

A escolha de *Happy end*, neste momento, evidencia a visão política da encenadora e sua intenção de alinhar-se a um teatro ainda mais crítico, pois o

texto mostra como as situações são falseadas e manipuladas para garantir o final feliz e manter a aparência de absoluta normalidade, um modo de referenciar o momento histórico do país, que encontrava-se ainda sob uma ditadura militar, e provocar o estranhamento por parte do público, ao fazer isso as claras, através, também, da ampliação do espaço cênico, que, apesar de recorrer aos elementos mínimos necessários para conduzir a narrativa, como nas demais encenações brechtianas, desta vez tem seu tamanho e função redimensionados, como coloca Brietzke "acho que, aqui no *Happy end*, comecei a botar um pouco disso em cena, a abrir todo o palco com a luz, coisa que antes eu não fazia ainda. *O casamento do pequeno-burgês* era num palco menor, *Frankenstein* era um espetáculo de luz fechada que reduzia o espaço, *Salão Grená*, de uma certa maneira, só se abria para as últimas canções e o *Happy end* era um espetáculo que começava ocupando o palco inteiro, todo com luz. No final, no clímax da peça, descia um enorme coração de cetim cor-de-rosa com babados, de happy end cinematográfico, que ocupava todo o palco. Então começa a aumentar o tamanho cênico do espetáculo".



Figura 10 - Cena final de *Happy end*.

Na montagem são utilizados poucos elementos para determinar os dois ambientes em que se passa a ação da peça, o Bar do Bill e a sede do Exército da Salvação. O bar era composto por uma mesa, cadeiras, um cabide e o piano, já a sede do Exército da Salvação não tinha nenhum elemento a não ser o piano. Novamente temos a ausência de cenário, pois a preocupação de Brietzke era outra "o que mais me sobra na memória é toda a ambientação cênica, figuras, comportamento, forma de interpretar as canções, tudo tentando resgatar o musical americano da era de ouro da *Metro*. Por exemplo, a luz do João Acir, era uma luz toda buscando o claro e escuro, a luz e sombra do filme branco e preto, mas não aquela coisa expressionista, escurecida que se usava no *Frankenstein*. Não, era uma luz aberta, de musical americano branco e preto. Eu acho que isso é o que mais me satisfaz na montagem daquele espetáculo porque se chegou muito perto do que eu pretendia".



Figura 11 – O Bar do Bill em *Happy end*.



Figura 12 – O Exército da Salvação em *Happy end*.

Com esta montagem começa a profissionalização do grupo *Teatro Vivo* e da encenadora, como ela explica “Eu acho que no *Happy end* começa a aparecer certo acabamento profissional e uma estrutura de produção que começa a facilitar o acabamento artístico, seja, do ponto de vista musical, do ponto de vista visual, do ponto de vista de condições de trabalho, de equipe de suporte. Então, começa a ficar para trás um teatro da ‘jovialidade do grupo’ e começa a se avançar profissionalmente. (...) E me agrada assim este aparecimento de apuro cênico, que é uma coisa que sempre busquei. Eu acho que essa coisa que se pode chamar apuro cênico, que se pode chamar rigor expressivo, tem tantos nomes, é uma coisa que admiro no teatro e que eu sempre persegui. E começou a aparecer um pouquinho em *Happy end*”.

Esta percepção é também compartilhada pela crítica, como publicam, em 12 de março de 1981, Cláudio Heemann no jornal *Zero Hora*, “A temporada teatral inicia com um forte passo profissional. O *Teatro Vivo* parece que assumiu a hegemonia da cena em Porto Alegre. A versão de *Happy end* de

Bertolt Brecht e Kurt Weill, condensada e dirigida por Irene Brietzke e Celso Loureiro Chaves é um espetáculo sólido. Perfeitamente coerente consigo mesmo. Demonstra o cuidado e a seriedade de seus realizadores e intérpretes”, e também Décio Presser no jornal *Folha da Tarde* “A competência de Irene Brietzke fica novamente comprovada, principalmente no setor interpretativo, fazendo com que os atores tenham um rendimento homogêneo inclusive superando certas dificuldades vocais. *Happy end* tem ainda o mérito de colocar o grande público em contato com o teatro produzido aqui, feito com cuidados especiais, e atraente principalmente por revitalizar um gênero pouco difundido, o musical”.

Outra característica do texto, que é valorizada por Brietzke em *Happy end*, é que Brecht monta um retrato perfeito do melodrama cinematográfico norte-americano “estudei a peça e percebi que tinha inúmeros elementos que remetiam à opereta, ao musical americano, não que ele fosse um fã do musical americano, não era de forma alguma, o fã do musical americano era o Kurt Weill, mas levando-se em consideração que o musical americano é a consequência da opereta que o precedeu, então, juntando isso eu encenei *Happy end* fazendo alusões ao cinema musical”.

O fato da concepção da montagem aproximar-se do cinema musical americano da década de 30 nos revela como Brietzke soma suas preferências e referências à encenação, demonstrando maior liberdade de concepção, como ela exemplifica “de certa maneira, o meu *Casamento do pequeno-burgês*, evocava, eu não diria assim imitava e copiava, não preciso usar estas palavras, evocava a montagem do Luiz Antônio, no *Salão Grená* também não se diz copiava, não pode se dizer, mas evocava o *Ornitorrinco*. E o *Happy end* não evoca nada, porque eu nunca vi uma montagem do *Happy end*, nem antes nem depois da que eu fiz”.

Na estréia desta montagem Brietzke declara, ao jornal *Folha da Tarde*, com respeito à referência utilizada, “Brecht monta dentro do espetáculo um

retrato perfeito do melodrama cinematográfico americano. Todas as situações que aparecem no desenvolvimento da peça e o final, principalmente, são artificialmente e falsamente articulados para se chegar ao happy end. A peça é de uma inteligência incrível, porque através de uma forma e de um enredo de melodrama babaca, discute questões políticas e sociais de uma importância fundamental”.

Evidencia-se nesta encenação a questão da transposição da dramaturgia de Brecht para a realidade brasileira, como coloca Brietzke em entrevista ao mesmo jornal, “existe uma questão muito delicada para todo o diretor sul-americano que vai montar Brecht. Se ele não tiver a sutileza de colocar num texto de Brecht uma roupagem e uma linha latina no espetáculo, acho que o espetáculo está fadado à incompreensão, principalmente por parte da platéia jovem, mas, se o diretor souber traduzir esse texto para um palco brasileiro, as peças dele ficam perfeitamente compreensíveis, para a platéia classe média brasileira”.

Ao ser confrontada, agora, com esta declaração Brietzke diz não recordar de tê-la feito, mas nos fala de como entende hoje esta colocação “Quando falo latinização, não é uma latinização visual, auditiva. Vamos pender pra uma rumba, uma salsa e as mulheres vão entrar de baiana ou de índia. Não nesse sentido. Latinização via, eu acho que era isso que eu queria dizer na época, via cinema americano, ou seja, tomar uma obra alemã, deixar um pouco da fleuma do teatro alemão lá na Alemanha, passar pelo cinema americano onde as coisas são um pouco mais explicadas do que no teatro alemão, e chegar no Brasil carregado de mais música, de mais cor no cenário, de mais movimento cênico, de mais divertimento, consciente não é, divertimento saudável, de mais divertimento e mais animação, ou seja, uma montagem mais festeira de uma peça alemã”. A postura de uma diretora brasileira, que assume seu encanto pelo cinema americano, ao reler a obra de um autor estrangeiro e buscar pontos de contato com o seu público.

Esta visão era realçada pelo momento histórico de um país ávido por um happy end, que na época ainda estava bem longe, pois, continuava sob a ditadura militar do Gen. Figueiredo e seu estrategista político o Gen. Golbery. Durante a temporada da peça explode o episódio do Rio Centro, a corrupção e as mordomias já estavam na ordem do dia e listas de comunistas e simpatizantes, que incluíam nomes como Fernando Henrique Cardoso e Chico Buarque de Holanda, eram divulgadas pelo Cel. Moacyr Coelho, diretor da Polícia Federal.

Dentro do clima da época, Brietzke (1993, p. 9) escreve um texto chamado *A Estética da Miséria* onde explica que “foi na década de 80 que o teatro de Porto Alegre começou a desenvolver um estilo próprio de encenação, imposto por um conjunto de circunstâncias. Este novo estilo pressupõe a criação cênica a partir do quase nada. (...) Os elencos foram em geral se reduzindo. As produções de dez, doze ou quinze atores foram cedendo lugar às de dois, três ou quatro. E menos atores pressupõem menos figurino. No setor de cenografia aparecem também transformações. Fomos deixando de lado os cenários teatrais e assimilando cada vez mais a idéia de ambientação cênica ou a simples utilização de elementos cênicos”.

Continua no mesmo artigo a esclarecer os porquês da situação difícil do teatro gaúcho e, por conseqüência, de como isso reflete em suas encenações, pois “com certeza a retração econômica brasileira é o primeiro e mais forte desses fatores. A crise nacional afugentou o patrocínio das empresas privadas. Produções mais modestas significam menos verbas para divulgação. Menos divulgação e espectador empobrecido significam menor arrecadação nas bilheterias. Fecha-se o círculo vicioso, pois menor arrecadação significa menor investimento de grupos e produtores na próxima empreitada” (Brietzke. 1993, p. 11). As contingências do momento acabavam por reforçar seu alinhamento com as propostas cênicas secas, limpas e de poucos elementos propostas por Brecht e levavam a cena brietzkiana, obrigatoriamente, a uma maior identificação com esses conceitos.

Apesar do quadro de tintas escuras, nossa encenadora, felizmente, não desiste e depois de ter encenado *O rei da vela* de Oswald de Andrade em 1982 e *No Natal a gente vem te buscar* de Naum Alves de Souza em 1983, ela retorna a Brecht, remontando seu primeiro grande sucesso.

O SEGUNDO CASAMENTO

O PÚBLICO E A CENA

Hoje ele vive a se queixar:
A loucura, pra que evitar?
Naquele mês de maio feliz
Só beijou a noiva no nariz
Ele como padre, ela como puta
Agora dizem pra quem gosta:
A castidade é uma bela bosta!

Esta nova montagem de *O casamento do pequeno-burguês*, seis anos após a primeira versão, estréia em maio de 84 no Teatro do Instituto Goethe, localizado na Av. 24 de outubro, 112, em Porto Alegre. No elenco desta peça estão Antônio Carlos Brunet, Beatriz Tedeschi, Carlos Cunha, Denize Barella, Ida Celina, Mirna Spritzer, Oscar Simch, Rebeca Litvin e Zeca Kiechaloski. A iluminação é de Marguinha, aparece pela primeira vez um cenógrafo, Luizel Ribeiro e Luiz Paulo Vasconcellos cria os figurinos desta versão. A gravação da canção tema foi feita por Cida Moreira e a do tango por Celso Loureiro Chaves. A encenação é feita a partir da mesma tradução de Luis Antônio Martinez Correa. Produção do *Teatro Vivo* com produção executiva de Irani Zucatto.

A primeira questão que a retomada deste texto sugere é o porquê da remontagem, o que é explicado por Brietzke "O primeiro *Casamento* fez, exatamente, vinte apresentações lotadas no Teatro do DAD. Da forma como se arranjou a platéia e se botava gente no chão, cabiam exatamente cem pessoas, então fazendo as contas, duas mil pessoas viram o espetáculo. Numa reunião de produção, chegamos à conclusão de que se nós tivéssemos continuado com o espetáculo, ele teria tido muito mais público, porque muita gente veio e não entrou e muita gente queria ver. Nós tiramos a primeira versão de cartaz porque se rompeu o grupo do primeiro elenco, foi durante a temporada. Nós fizemos uma temporada em novembro e dezembro, assim fim-de-ano. Voltaríamos em março, naquela época não se fazia teatro em Porto Alegre em janeiro e fevereiro, mas durante estas apresentações se rompeu o *Teatro da Terra*, ou seja, quatro pessoas saíram do grupo, eu a Mirna, a Denize e o Dunga. Eu ia com a direção do espetáculo e a produção ficava com o *Teatro da Terra*'.

O *Teatro Vivo* resolve remontar o texto, pois percebe que ainda há espaço para o espetáculo, o que acaba sendo comprovado, como esclarece Brietzke "havia esta questão de desejo nosso, que tínhamos feito a primeira versão, de ter feito mais espetáculos. Ele ficou seis meses em cartaz no Goethe, quase sempre lotado, pois aí são seis meses de quinta a domingo. Daí

então a escolha, mais uma vez, dessa peça. E eu digo que não era uma remontagem, que era uma nova versão, porque realmente ela era bastante diferente da anterior. Ela tinha agora músicas, as músicas de *Mahagonny* que vieram, ela não tinha mais o mestre-de-cerimônias, não tinha mais aquela dureza da encenação brechtiana com tabuletas, com títulos, fragmentada. Ela era um bloco só, tinha um apuro de figurino, de cenário. Os mecanismos de desmanchar eram uma coisa bem mais aprimorada, tinha uma equipe que limpava, outra que cozinhava, que concertava porque as coisas iam estragando de tanto serem arrebatadas em cena. E já não tinha mais aquele encape jovial, agora os atores que vieram da outra montagem já tinham mais experiência, já tinham fisicamente amadurecido um pouco, se adaptando inclusive melhor aos papéis. Então eu chamo de uma nova versão”.

Entre a montagem dessa nova versão e o espetáculo brechtiano anterior, Britzke dirige *No Natal a gente vem te buscar* de Naum Alves de Souza, que destoa da referida série, e é essa montagem que ajuda a fazer a diferença nesta remontagem de *O casamento do pequeno-burguês*, como coloca Brietzke: “o espetáculo que eu dirigi, que mais me proporcionou aprendizado de direção, para ser transferido para os espetáculos brechtianos, foi o *No Natal a gente vem te buscar*, porque em se tratando de teatro realista, o que era uma novidade pra mim, acontece um trabalho de direção de ator mais precioso, a composição realista exige que a gente entre em searas que eu até então não tinha entrado, como de situações psicológicas, detalhamento de ação e reação, pois o tempo da ação realista é outro”.

Este trabalho repercute, principalmente, no modo de conduzir o trabalho do ator, como Brietzke explica: “Embora não tendo nada de psicologismo, a atenção dada ao espaço de criação dos atores, a relação de troca, no sentido de detalhamento de personagens, que aconteceu entre eu e os atores e que aparece mais claramente nos espetáculos seguintes em que as interpretações se tornam mais importantes em si e não apenas servindo aos objetivos de direção, acho que foi a grande influência. Os outros eu não me lembro, no

momento, de que tenham exercido influência ou executado uma transformação nos espetáculos brechtianos subsequentes”.

Essa preocupação com o espaço do ator é uma das diferenças marcantes entre as montagens deste texto, parte devido à experiência relatada acima e parte devida a um elenco mais experiente como expõe Brietzke: “como agora havia um elenco com idades mais aproximadas da idade dos personagens, atores com domínio técnico, controle cênico, enfim, desenvolvimento de leque de possibilidades maior do que eu tinha antes, então os personagens foram mais individualizados. No primeiro, a impressão que me resta é assim, um grupo de atores em cena, teatro de grupo. Na segunda montagem eu tenho na lembrança um elenco, ou seja, desenvolvi com cada ator características individualizadas, porque na verdade nenhum deles é um personagem, são todos tipos. Mas, dentro desses tipos, cada um recebeu e desenvolveu aspectos, gerando quase uma personalidade para cada um, isso, de certa maneira, enriqueceu a ação da peça, ela já não era uma ação distribuída entre todo o elenco de uma forma mais ou menos linear, havia ações e reações que foram enriquecendo essa história que estava sendo contada”.

Também deve-se considerar os aspectos de produção, agora bem mais profissional, que possibilitava maior qualidade técnica devido a uma equipe de apoio mais qualificada, como explica Brietzke: “o cenário se desmanchava, se demolia melhor, a cenografia, a gente teve agora um figurinista, tudo isso ajuda a deixar mais clara, mais desenvolvida, mais definida a ação de cada personagem. Mas, acho que basicamente o que me sobra na memória é os personagens melhor delineados, melhor dizendo, os tipos mais definidos, mais claros e mais limpos”.



Figura 13 – Saída do elenco após a cena final de *O casamento do pequeno-burguês*. Foto Claudio Etges.

Com esses cuidados e com a experiência acumulada, a encenação resultava ainda mais vigorosa e exuberante que a primeira, apesar de visualmente terem muitos pontos em comum, como a maquiagem de máscara branca e o figurino exagerado que nesta encenação se desmanchavam de um modo mais teatral, acentuando o estranhamento, com aqueles personagens que eram tão comidos no início da festa e acabavam o espetáculo parecendo seres selvagens, grotescos e decadentes.



Figura 14 – A decomposição dos personagens. Foto Claudio Etges.



Figura 15 – O figurino exagerado e ainda bem composto das convidadas. Foto Claudio Etges.

Em função da produção mais cuidada, pelo fato de ter agora mais verba para a montagem, algumas soluções são retomadas, porém, de um modo mais sofisticado, com mais acabamento nos adereços, como no vistoso bolo ou no caso do apito, usado pelo mestre-de-cerimônias da primeira versão para interromper a cena, que na segunda montagem é substituído por uma sirene e uma luz vermelha que ficava sobre a platéia. Este recurso realçava ainda mais o clima de preocupação com o que acontecia 'lá fora', algo que não se sabia o que era e que o público tendia a associar com os aparatos de repressão da ditadura ainda vigente no país, que se encontrava em plena campanha pelas eleições diretas.



Figura 16 – O bolo, um dos bem cuidados elementos cênicos. Foto Claudio Etges.

Ao comparar o texto das montagens com a tradução publicada, percebe-se que Brietzke incluiu também, para reforçar este clima, duas cenas em que a ação é interrompida por um barulho vindo da rua, neste momento a cena congela e então a 'noiva' pergunta – mas, afinal, que barulho é esse? E outro

personagem, o marido da madame, responde – não é nada. Não está acontecendo nada!

Outro acréscimo feito por Brietzke ao adaptar o texto foi a inclusão, usada nas duas montagens, de uma cena no início do espetáculo, entre a cena da apresentação dos personagens e a da reza, em que a noiva joga o buquê. Foram incluídos, também, fragmentos de um poema de Brecht, que na primeira versão era recitado pelo mestre-de-cerimônias e na segunda era alternado entre os personagens. O restante do texto é bastante fiel à tradução de Martinez Correa.

Em termos de distribuição espacial as montagens se parecem bastante, são bastante simétricas, respeitando é claro as questões físicas dos teatros em que foram montadas como explica Brietzke: “o segundo casamento tinha essa simetria, que tu falas do primeiro, mas quebrada por certos aspectos. Primeiro, por uma questão física, uma questão arquitetônica, o palco da Alziro Azevedo é retangular e o palco do Instituto Goethe é triangular. Como para a platéia do Instituto Goethe tem três entradas, usei recursos de personagens entrando em cena por outras vias e isso de certa maneira quebrava um pouco a simetria, mas ele continuou com a idéia de ser um espaço e uma composição toda ela simétrica”.

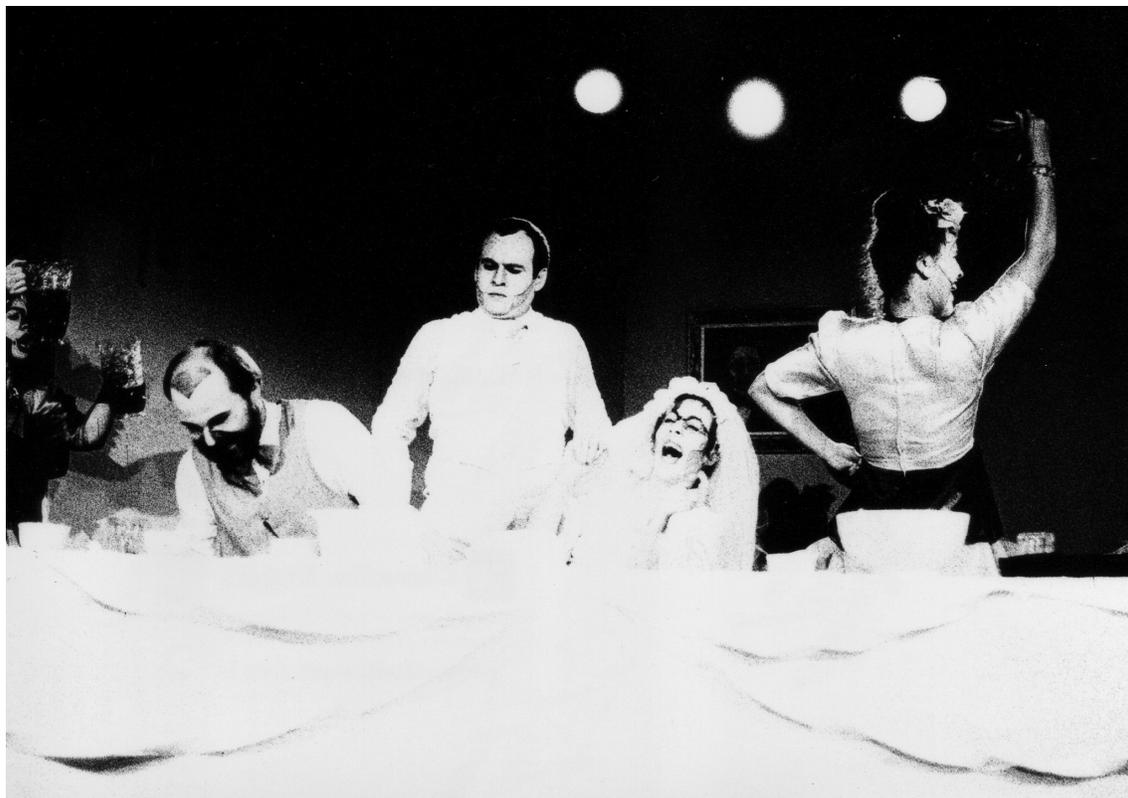


Figura 17 – A mesa centralizada dominava a cena. Foto Claudio Etges.

Outra diferença entre as montagens do *Casamento*, e que também diferencia essa, das demais encenações brechtianas, é a maneira como o público é inserido na ação do espetáculo, que é ambientada em um salão de festas de um clube de uma cidade do interior, decorado com guirlandas, com pombinhos, então, o teatro é transformado num grande salão de festas, como Brietzke lembra, pois, “servia-se, quando o público entrava para a platéia, bolo de casamento e champanhe, tiravam-se fotos instantâneas do público com os atores, com os personagens vamos chamar assim, e se dava para as pessoas, não de todos, por que se não ia levar duas horas pra se acomodarem, mas enfim, isso já criava essa idéia de festa de casamento, saindo um pouco do palco e invadindo a platéia”.

Esta maneira de envolver o público remete a uma questão muito cara também a Brecht, que é o dramaturgo que modernamente primeiro se preocupa com o público e com o efeito que suas peças causavam no mesmo. Para Bornheim (1992, p. 182), o grande problema de Brecht está no público,

“já que a própria presença do público recomenda que se responda primeiro a essa outra questão maior, que é a da própria finalidade do teatro. (...) É que, parece, não existe a possibilidade de modificar o público burguês: quando um homem burguês (e quem não o é?) entra num teatro, de certo modo se despede da vida, esquece o mundo ‘exterior’, e pede a sua dose de diversão”.

O teatro do passado, como a tragédia grega, buscava adaptar os cidadãos à cidade e torná-los dóceis às estruturas estabelecidas, enquanto o teatro brechtiano “pretende instaurar no espectador o espírito crítico, de possível recusa, precisamente em relação àqueles valores estáveis” (Bornheim. 1992, p. 183). Estas colocações estão ligadas ao chamado teatro didático de Brecht, mas, mesmo quando ele encerra esta fase, abrindo novas possibilidades com a peça *A mãe*, mantém um forte cunho pedagógico e amplia sua relação com o espectador.

A preocupação de Brecht com o público fica ainda mais evidente quando olhamos para um dos pilares do seu teatro, o efeito de estranhamento, conforme mais uma definição do próprio Brecht (1978, p. 155), a finalidade dessa “técnica do ‘efeito de estranhamento’ consistia em emprestar ao espectador uma atitude crítica, de investigação relativamente aos acontecimentos que deveriam ser apresentados. Para isso os meios eram artísticos”.

E colocando a questão do público com respeito ao efeito de estranhamento Bornheim (1992, p. 253) enfatiza que ele “Começa pelo fim, razão de toda atividade teatral: o espectador. E a idéia central é que o público também esteja distanciado. Já fiz uma referência à arte do espectador, que ‘nem sequer é conhecida como uma arte’. Brecht chama a atenção para o fato de que o público não constitui – ou não deve constituir – uma massa amorfa, uma tábula rasa a ser invadida aleatoriamente”.

Foi após os anos dominados pela barbárie nazista que Brecht se deu conta da amplitude do problema, uma das questões cruciais do pós-guerra situava-se justamente neste ponto: a formação do público. Era o próprio público que exigia uma nova visão do mundo do teatro. Este público ativo, que segundo Sarrazac (1996, p. 21), “flerta com a idéia do espectador-ator mas sem transpor nem oscilar dentro da utopia, brechtiana também, do *Lehrstück* e do *Lerntheater* – atividade teatral para aprender junto e não para ser ensinada – o que quer dizer um teatro onde somente iriam os ‘atores’”.

Ou, como o próprio Brecht, em texto do fim dos anos trinta, diz que “a arte dramática não tem nenhuma necessidade de renunciar totalmente à identificação; entretanto, é necessário ainda – e isso é possível sem perder seu caráter de arte – permitir que o espectador adote uma atitude crítica. Essa atitude não é nenhuma inimiga da arte como se crê com freqüência, ela é tanto feita de prazeres como de emoção, é ela mesma uma realidade afetiva, mas sobretudo, uma atitude produtiva” (Brecht, 1963, p. 187).

Um convite não para agir, mas para olhar, para compreender por si mesmo, para estudar o mundo para poder transformá-lo. Mas o que significa compreender para um espectador de teatro? Como responde De Marinis (2005, p. 100), “nos parece evidente que consiste na ativação das implicações lógicas e epistêmicas contidas no que chamamos o pressuposto teatral fundamental, ou seja, o pressuposto sobre o qual se apóia o contrato fiduciário entre o ator e o espectador e que pode ser verbalizado por asserções como ‘estamos no teatro’ e outras do mesmo tipo”. É o que estabelece a diferença intrínseca, substancial, entre as emoções reais e as emoções teatrais.

Brietzke, na apresentação do livro *A Formação do Ator: um diálogo de ações* de Mirna Spritzer (2003, p. 07), faz uma colocação afinada com a exposta acima, “Teatro é o acordo que se estabelece entre o espetáculo e o público de transportar-se para um universo possível. O espetáculo faz parecer que tanto os atores quanto os espectadores distraem-se de si próprios

enquanto dura este acordo. Definindo o teatro como um jogo ficcional, consideramos que a função do ator é agir como outra pessoa diante do público. Ele se faz passar por outro com a conivência do espectador. É como se o espectador esquecesse que está enganando a si próprio. Talvez melhor fosse dizer que é no teatro que sentimos o prazer da convivência com seres artificialmente construídos”.

Já a irônica observação de Brecht de que muitos se comportam “como se houvessem canhões apontados para eles, quando somente haviam binóculos dirigidos a eles” é ponto de partida para Zimmermann (1987, p. 55) colocar que “uma teoria da recepção que queira explicar a mudança histórica experimentada pela prática artística no século XX e a variação da modalidade de recepção que supunha, deverá ter em conta as constatações vertidas nos escritos de Brecht e Benjamin, que oferecem uma inegável perspectiva para superar a estética orientada para o sujeito contemplativo”.

Esta posição é partilhada por um dos maiores teóricos da recepção, Hans Robert Jaus que ao investir contra a tradicional estética da representação diz, citado por Figurelli (1988, p. 269), que “diante de algumas das mais ousadas propostas da arte contemporânea, só a estética da recepção pode levar o espectador a abandonar a atitude de contemplação passiva e, graças a uma reformulação da *poiesis*, participar ativamente da experiência da criação da obra de arte”. O espectador visto como criador e produtor da obra de arte.

O espectador é produtor também porque é nele, e somente nele que o sentido se faz. Para Ubersfeld (2005, p. 305), todos os outros fazem proposições de sentido, “o espectador somente, de uma forma bem mais decisiva que o leitor, tem a tarefa de fechar o acontecimento num sentido - esta responsabilidade lhe incumbe – se compreende então porque é necessário que ele se eduque e em qual sentido se pode falar numa escola do espectador; esta fórmula ambiciosa é também ambígua: o espectador aprende para o teatro ou pelo teatro? Um e outro, é necessário acreditar. E nós não temos a

pretensão de ensinar o espectador, mas de fazê-lo aprender a aprender, de mostrar os caminhos desta aprendizagem, se puder ser feito, o mapa de sua viagem, os itinerários do olhar e da escuta”.

Por esta linha somos levados ao espectador ideal que Brecht idealizava formar, mas, como adverte Iser (1996, p. 65) com respeito ao leitor e que pode facilmente ser transposto para o espectador, “em oposição quase diametral ao leitor do passado se encontra um tipo muito citado: o leitor ideal. É muito mais difícil fixar seu substrato, mesmo que suspeite que o crítico e o filólogo sejam o substrato dessa abstração. É certo que os juízos dos críticos e filólogos são refinados e corrigidos pelo grande número de textos com que lidam. Mas isso os torna apenas leitores cultivados, nem tanto porque não tivessem alcançado a idealidade que buscam, mas sim porque o leitor ideal representa uma impossibilidade estrutural da comunicação. Pois o leitor ideal deveria ter o mesmo código do autor”. Isso na verdade seria redundante e nada acrescentaria ao espectador, pois ele próprio seria o emissor e o receptor tornando a comunicação supérflua e inócua, como se Brecht fizesse teatro somente para Brecht.

Neste ponto temos que considerar que Brietzke não encena Brecht apenas por se identificar com seus textos, mas também pela afinidade com as teorias por ele propostas, esta afirmação não se dá somente pelo fato de buscar envolver o público no início de um espetáculo, até porque esta ação parece, na verdade, contradizer as teorias de Brecht que não quer que o público seja envolvido, iludido ou hipnotizado. Brietzke discorda, “a gente tem que cuidar um pouco, com um erro que se fez no Brasil, de achar que o Brecht dizia que nunca pode ter envolvimento da platéia emocionalmente. Ele jamais, em linha alguma que ele escreveu na vida, disse isso. Mas assim foi entendido no Brasil, quando chegou aqui a obra dele e assim foi encenado. Espetáculo chumbo, que em momento algum a platéia esboçava qualquer sentimento. O que ele queria era o seguinte: não que o público ficasse distanciado, ele queria que o público se envolvesse e cortasse, voltasse. Se envolvesse e cortasse. E

que assim ao longo do espetáculo o público entra e sai do processo de empatia com o que está acontecendo no palco, essas são as quebras”.

Para esclarecer um pouco mais sua posição Brietzke exemplifica: “Auge de *Mãe coragem*. Em momento algum ele disse, ou ele propôs, ou ele encenou que quando aquela mulher olha um filho morto não aconteça nenhuma emoção com a platéia. Ele montou, para que a platéia se emocionasse com o horror daquela mulher. Ter que olhar um filho morto e não esboçar reação alguma, pela sua sobrevivência e pela sobrevivência dos outros filhos. Ele levava o público a se emocionar com esse terror e em seguida ele cortava e fazia o público voltar, em termos emocionais, para poder refletir sobre aquela situação”.

E reforça dizendo: “Eu não vi a montagem dele, porque nem tinha idade pra isso, mas em 94, eu vi uma encenação, no *Berliner Ensemble*, que reproduzia a montagem que ele fez, sem modernização. Quando a menina surda-muda sobe no telhado e toca o tambor, a emoção do público vai tão alta quanto o clímax de uma peça realista, de uma peça com cenário ilusionista, envolvente, luz, clima, ação, texto, etc. Só que ao invés da peça realista que desce suavemente no epílogo, ele faz um corte e entra uma tabuleta e uma canção”.

Parece uma questão simples, para gerar estranhamento é preciso primeiro haver envolvimento, mostrar que tem coisas muito parecidas com todas as festas de casamento que o público já foi na vida e mostrar a eles que, talvez não seja bem assim. É também um modo de trabalho de Brietzke, sempre com a preocupação de como a narrativa seria percebida pelo público, de que maneira o espectador seria tocado. É Brietzke quem diz que “para mim, sempre a importância número um foi a narrativa, então, a primeira coisa que eu tinha extremamente claro, isso antes do primeiro ensaio, era a história que eu tinha que contar, que na verdade eu era do espetáculo a única pessoa que não seria contador dessa história, então eu tinha que favorecer os elementos

pra que eles contassem a história para a platéia. Nisso eu incluo o elenco, todos os operadores do espetáculo e todos os criadores técnicos”.

Uma encenadora extremamente preocupada com o receptor, em todas as etapas do seu trabalho, como ela demonstra: “o começo era feito em cima de um planejamento de resultados, com tudo medido, tudo pensado e planejado. Tanto de olho quanto de ouvido, de ouvido também porque acho que cada peça, cada espetáculo tem a sua sonoridade. Comecei a perceber que, eu já dirigia há alguns anos, a gente pensa muito no que o espectador vai ver, mas a gente esquece que é áudio-visual e que a forma como vai chegar ao ouvido do espectador é quase tão importante quanto. Porque isso faz a sustentação da imagem. Se não, a imagem pode se desmanchar”.

Percebe-se que Brietzke também não faz teatro somente para Brietzke e é uma encenadora que trabalha pensando nos efeitos e transformações, sejam elas de humor, de clima ou de ângulo de visão de determinada questão, que possa proporcionar aos seus espectadores, e é para eles que ela, enfim, monta um de seus grandes sonhos brechtianos, a história da fundação da cidade de *Mahagonny*.

MAHAGONNY

A CENA PÓS-BRECHTIANA

Vem primeiro a barriga
E em segundo vem trepar
Em terceiro vem a briga
E beber em quarto lugar.
Que fique bem compreendido:
Aqui tudo é permitido!
Que fique bem compreendido:
Quem não tem grana ta perdido!

Entre o espetáculo brechtiano anterior, e a encenação de *Mahagonny*, Brietzke dirige dois textos brasileiros, *A aurora da minha vida*, de Naum Alves de Souza e *Parentes entre parênteses*, de Flávio de Souza e o clássico de Henrik Ibsen, *Peer Gynt*. A estréia de *Mahagonny*, peça de Bertolt Brecht escrita em 1927, acontece no Teatro do Instituto Goethe, no dia 7 de maio de 1988. No elenco estão Alexandre Dornelles, Antonio Carlos Brunet, Beatriz Tedeschi, Denize Barella, Mirna Spritzer, Sergio Silva e Dunia Elias ao piano. A produção é do *Teatro Vivo*, a iluminação volta a ser de João Acir, o cenário é da equipe com acessórios cênicos de Cíntia Vasconcellos, o figurino é produção de cada ator e a direção musical de Cida Moreira.

A montagem de *Mahagonny* é um sonho acalentado durante muitos anos por Irene Brietzke e que é viabilizado nesta ocasião graças ao patrocínio do Instituto Goethe, como ela explica “foi a primeira vez que o Instituto Goethe nos deu um patrocínio que poderia cobrir os custos dos direitos autorais. Na época, se não estou enganada, de “avaloir” foram cinco mil dólares. Era alto, muito alto na época, a gente tinha aquela inflação medonha, em 88. E depois, como a temporada foi muito longa, se gastou todo o “avaloir” e ainda se pagou mais. Já fazia algum tempo que eu tinha autorização de montagem, mas não tinha como pagar, então por isso ela aconteceu neste momento”.

Um momento que acabou sendo politicamente adequado, o Brasil consegue o primeiro acordo com o FMI após o fim da ditadura, era governado pelo Pres. Sarney apoiado pelos militares, ano da Assembléia Nacional Constituinte, da criação do Mercosul, da CPI em que o Senado denuncia inclusive o presidente por corrupção e que termina com uma inflação de 933,6%. A metáfora da criação de uma cidade em pleno deserto e por foragidos da polícia, era adequada a um país que tentava se recriar, apesar de estar imerso em um mar de lama e de corrupção devido à impunidade gerada pelos aparatos da ditadura. Sobre a adequação ao momento político Brietzke coloca “Foi o melhor momento, o atraso foi excepcional, uma questão acidental, uma questão de sorte, foi maravilhoso”.

Por ser uma peça politicamente muito forte esta encenação teve, com relação às outras montagens brechtianas, alguns diferenciais que são explicitados por Brietzke: “comparado com as outras peças que eu montei do Brecht, *Mahagonny* é politicamente a mais contundente, a mais, vamos dizer assim, porrada. Então a encenação precisava ser mais agressiva que as anteriores, mais explícita e mais porca, imunda cenicamente, porque retratava um mundo podre. Neste sentido se trabalhou bastante pra tirar delicadezas, sutilezas, das interpretações e do jeito de cantar”.

Ao adaptar *Mahagonny*, Brietzke compactou os três atos do original em um único ato e dividiu a peça em rounds, como uma luta de boxe, esporte que era uma das paixões de Brecht, o que tornou o texto ainda mais fragmentado em termos de narrativa, característica que é valorizada pela encenação, seja por paralisar a ação ao soar do gongo que anuncia cada nova cena ou pelas interferências da locutora da rádio de *Mahagonny*, um personagem criado por Brietzke para solucionar algumas passagens de cena, substituir algumas rubricas que indicavam projeções de imagens ou de frases e as interferências de um alto-falante que transmitia informações sobre a aproximação do tufão e que deve ter servido de inspiração para a criação do personagem da locutora.

Sobre a criação deste personagem Brietzke conta “Eu senti que para contar essa história, eu precisava uma equivalência do que era o mestre-de-cerimônias do primeiro *Casamento*, ou seja, alguém que está um pouco de fora e que comenta a ação que o público está assistindo. Como eu não queria botar um mestre-de-cerimônias, por que não tinha nada que ver com a linguagem de *Mahagonny*, eu inventei uma rádio para *Mahagonny*. A rádio não é do Brecht, é minha e era colocada, propositadamente, fora do palco principal, de forma que ela pudesse enxergar a mesma ação que o público enxergava e comentar ao microfone”.



Figura 18 – Anexo lateral ao palco onde ficava a rádio de *Mahagonny*. Foto Claudio Etges.

Ao comparar o texto original com o texto da montagem percebe-se que a adaptação é novamente sintetizadora, como mostra Brietzke: “*Mahagonny*, de todas, foi a que sofreu a maior adaptação. Primeiro, porque existem duas *Mahagonnys*, a *Mahagonny songspiel*, que são só canções e que deve durar, montada inteira no original, quarenta e cinco minutos mais ou menos. Depois existe a ópera *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, que tem um formato convencional de ópera, acrescido dos efeitos todos de estranhamento da ópera brechtiana. *Mahagonny songspiel*, escrita bem antes, mal conta a história através das letras das canções. Só na ópera a história é desenvolvida, eu não queria montar um espetáculo só com canções e muito menos uma ópera, que eu não poderia”.

A seqüência das cenas segue as da ópera, a quarta e a quinta cena são suprimidas e as informações contidas nelas são passadas pela rádio. O final, no original, é uma seqüência de cortejos que passam com placas e faixas recitando palavras de ordem com suas reivindicações, esse final foi substituído por outro, onde todos resolvem fugir para Benares, outra cidade que também acaba destruída deixando todos sem opção.

As canções foram mudadas, como mostra a adaptadora: "Como é que eu fiz, eu li várias, inúmeras vezes a ópera, então qual é a história que essa ópera conta? Resumidamente, essa ópera conta a história de uns bandidos que estavam fugindo da polícia, tiveram que entrar pelo deserto do Arizona, não me lembro de que lado eles vem, mas na época eu sabia, eu montei no mapa. A polícia vinha atrás, eles não podiam voltar e eles não podiam avançar porque eles morreriam de sede no deserto, então eles tiveram que ficar e pra ficar eles fundaram a cidade. Como eles eram gangsters, precisavam de dinheiro, então começou a jogatina, vieram as prostitutas, vieram os bandidos, enfim a cidade se transformou num antro de bandidagem, num ponto de jogatina, de prostituição, de bebida, de falcatura e de corrupção. É isso, a cidade cresce, se desenvolve, progride, dentro do que os seus criadores consideram progresso e um dia ela implode, como ela só poderia implodir, e termina. Essa história, a narrativa, é exatamente o que está dentro do espetáculo, as canções da ópera, nada, algumas canções de *Mahagonny songspiel*, sim, canções de outras peças que podem cumprir um papel dentro dessa narrativa, sim. E essa é a minha versão de *Mahagonny*".



Figura 19 – A fuga para Benares, cena final de *Mahagonny*. Foto Claudio Etges.

Esta montagem, em termos cenográficos, é uma das mais trabalhadas da série brechtiana. A cenografia, que na segunda montagem do *Casamento* já extrapolava os limites do palco, agora faz isso de forma mais ampla e radical, o palco do Teatro do Goethe foi ampliado e criou-se um prolongamento do mesmo, à direita da boca-de-cena, onde ficava a rádio de *Mahagonny*. Foi retirada a primeira fila da platéia e o espaço todo foi revestido por lonas, como esclarece Brietzke: “A gente forrou todo o chão da platéia com a mesma lona do cenário, o teatro inteiro foi maquiado para o espetáculo”. As lonas que cobriam o chão do palco subiam pelas paredes criando fundos infinitos, arredondando o encontro entre chão e parede, o que ampliava visualmente a cena.



Figura 20 – As lonas do cenário, criando fundos infinitos. Foto Claudio Etges.

A escolha de lonas para revestir o espaço se deve ao fato da ação do espetáculo estar ambientada em um deserto norte-americano, portanto a cor bege das lonas remetia às areias escaldantes e ao clima árido, como explica Brietzke “a lona de caminhão usada, porque a lona limpinha, comprada nova não interessava, então se andou em todas as oficinas que consertavam lonas de caminhão, comprando lonas usadas, sujas, engraxadas. E também aconteceu o seguinte, como elas vieram com graxa, com gordura, conforme a luz aquecia aquelas lonas do chão, elas exalavam um certo cheiro que favorecia o espetáculo, me interessava. No mais, o visual eram sempre elementos soltos, isolados, bastante caricatos, como o pernil de papel-machê”. Além do ‘pernil’ apareciam em cena algumas cadeiras, duas pedras onde estava escrito *Mahagonny*, uma nuvem, a lua, a bandeira, algumas malas, estacas e cordas que delimitavam o ringue na cena em que acontece uma luta de boxe, um bumbo, o gongo que estava suspenso e era tocado pelo ator que anunciava a próxima cena e o piano de parede com aparência e sonoridade detonada.



Figura 21 – A nuvem desfilando pela cena. Foto Claudio Etges.



Figura 22 – No ringue, cantando para o vencedor. Foto Claudio Etges.

O elemento cênico que mais se destacava era a bandeira vermelha, colocada no ponto central ao fundo do palco, esse era o mais valorizado pela encenadora: “Desses elementos, o que eu mais gosto, é a bandeira vermelha. A gente testou muitos tecidos até descobrir, qual deles quando pendurado daquela forma, e em que ponto da bandeira tinha que acender para ela fazer ‘vupt’, sem molhar ela com nada, porque se molhasse antes não daria... porque aquela bandeira é a bandeira da fundação de *Mahagonny*, ela é cravada no chão quando a cidade é fundada, aí ela permanece o espetáculo inteiro e quando a cidade de *Mahagonny* é incendiada – e por isso que eu acho que é o melhor símbolo de todos, o que eu mais gosto, e o melhor elemento – porque quando a cidade incendeia, dentro do espetáculo quem é incendiada é a bandeira”. Em vários outros momentos do espetáculo este elemento é valorizado, como na hora em que um grupo se reúne para rezar, pedindo que o tufão que se dirige para a cidade seja desviado, a bandeira é, então, levada para o proscênio e eles se reúnem em torno dela.



Figura 23 – A bandeira, centralizada ao fundo, realçada pela simetria da marcação. Foto Claudio Etges.



Figura 24 – Rezando pelo desvio do furacão. Foto Claudio Etges.

Outro diferencial da encenação era o uso de espoletas que ficavam espalhadas pelo chão, dando a impressão de um campo minado, pois elas estouravam quando pisadas em momentos imprevistos ou eram jogadas ao chão pelos atores, estourando e criando interrupções, quebras sonoras dentro de uma marcação pré-estabelecida. As espoletas eram também usadas em armas de aspecto bastante realista, o que colocava todos, inclusive o público na linha de tiro, causando sustos e sobressaltos e colocando todos no clima da bandidagem.

Havia outros elementos que faziam a quebra, o estranhamento, pelo caminho inverso, como uma almofada em forma de coração usada pela pianista ou a lua, um clássico ícone brechtiano, que recebia iluminação especial quando as canções ou o texto referiam-se a ela.



Figura 25 - Arma de aspecto realista. Foto Claudio Etges.

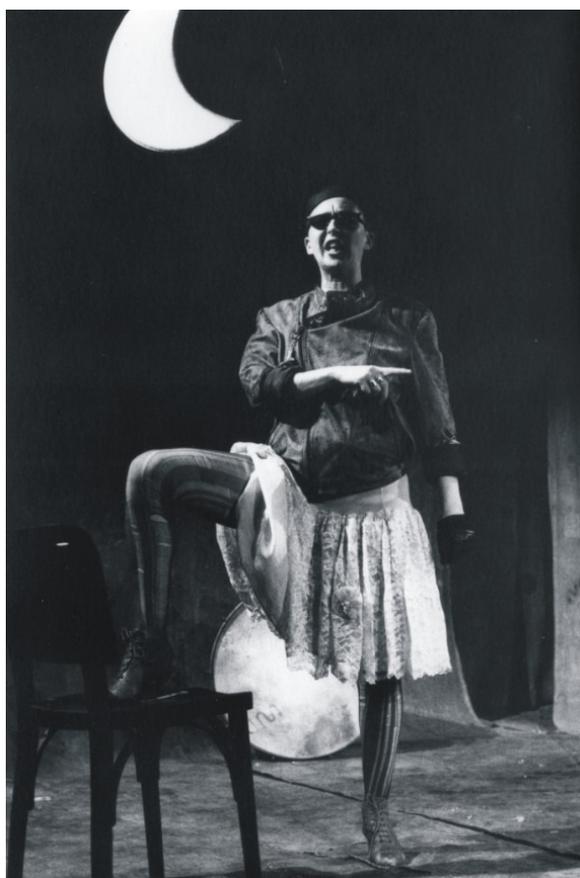


Figura 26 – A lua ilumina-se em cena. Foto Claudio Etges.

O uso destes elementos tornava a dramaturgia de Brecht característica, como podemos ver na colocação de Bornheim (1992, p. 57) ao comentar *Tambores da Noite*, o segundo texto teatral de Brecht, “O que começa a aparecer aqui é a inclusão de elementos que soam de maneira um tanto estranha, como os cartazes, a lua que acende e apaga, a recitação por um personagem da *Balada para os soldados mortos*, escrita no final da guerra e incluída no texto da peça, a *Marselhesa*, tocada sem imponência orquestral, em um simples gramofone, a sugestão de ruídos. Com tais expedientes, Brecht como que rompe a continuidade da ação”. O que se pode dizer do emprego de todos estes recursos é que Brietzke, seguindo Brecht, também os utiliza conscientemente para romper a hipnose da ilusão teatral e dar a cena uma forma mais épica.

O que se percebe desde cedo em Brecht é a necessidade de reformular a própria idéia do teatro e do fenômeno teatral considerado em sua globalidade. Apesar de, desde o início, tudo se passar como se Brecht estivesse já instalado no teatro épico, é somente em meados de 1926 que a palavra ‘épico’ aparece pela primeira vez num texto de Brecht em uma entrevista dada a Guillemín onde diz “eu sou a favor do teatro épico!” conforme consta nos *Escritos sobre o teatro*.

Para Bornheim (1992, p. 139) “O texto por assim dizer inaugural – e quase definitivo – sobre o tema está nas anotações, escritas em 1931, sobre a ópera *Mahagony*, complementadas, um ano mais tarde, pelas notas sobre a *Ópera dos três vinténs*, nas quais Brecht se detém em alguns dos meios práticos de aplicação da teoria”. Brecht considerava o teatro épico um movimento não só necessário, mas que tendia a expandir-se, pois “necessário porque, se há um processo de transformação que invade todos os recantos de nosso momento histórico, tal transformação deve do mesmo modo alcançar, conjuntamente, também o teatro” (1973, p. 185).

A forma épica de teatro em Brecht contrapunha-se a forma dramática de teatro, como se pode constatar no esquema formulado por Brecht e que demonstra a contraposição quase total entre estas duas formas de teatro. Sobre as intenções de Brecht com seu teatro épico, Rosenfeld (1985, p. 148) explica que o que Brecht combate, ao combater a ilusão, "é uma estética que encontrou a sua expressão mais radical na filosofia de Schopenhauer: a arte como redentora quase religiosa do homem atribulado pela tortura dos desejos, a arte como sedativo da vontade, como paliativo em face das dores do mundo, como recurso de evasão nirvânica e paraíso artificial. Combate, sobretudo, a ópera de Wagner, excessivamente ilusionista e de tremenda força hipnótica e entorpecente". O principal no teatro épico é a desmistificação, a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas.

O teatro de Brecht é marcado, em seu processo construtivo, pela inserção de fragmentos épicos feitos em função do sentido que ele pretende produzir, como diz Fernandes (1996, p. 285) é a partir das experiências teatrais de Bertolt Brecht que o teatro deixa de sonhar com a harmonia das artes e começa a buscar na colisão as garantias de seu funcionamento, "Brecht constata que não há nada pior que um espetáculo concebido enquanto totalidade e com seu teatro épico procura a representação não unificada, em que os diversos elementos entram em rivalidade para fazer com que o espectador consiga refletir sobre os enunciados colocados em cena. A montagem brechtiana pode ser considerada uma tentativa pioneira de desconstrução, na medida em que os procedimentos épicos acentuam as fissuras entre os códigos artísticos e os sistemas de signos, buscando garantir, através de procedimentos distanciadores, o estranhamento dos significados familiares e o reconhecimento das ideologias". Porém pode-se observar que o contraste destes elementos se faz com vistas à construção, ainda, de um significado global.

O teatro pós-Brecht – que certamente não é um teatro que deixa Brecht para trás, e sim o perpetua –, é um teatro cujas questões estéticas caminham junto com as questões econômicas, psicológicas, político-sociológicas, etc. No início do século passado, como afirma Lehmann (2003, p. 13), não eram só os conceitos de Artaud e de Brecht, como o do surrealismo e das teorias revolucionárias de Walter Benjamin, que estavam sendo criados neste mesmo período, “foi um momento chave de teorias não só do teatro mas da arte no século XX. Mas tem uma diferença central. Tanto os surrealistas como Artaud e Walter Benjamin ainda acreditavam numa possibilidade de relação direta, revolucionária, dessa prática artística com a realidade”.

O que diferencia estes pensadores do teatro, do início do século passado, é que ao romper com o que vinha sendo feito estabelecem as bases do que viria a ser o teatro da segunda metade do século, como explica Lehmann (2003, p. 14) ao comentar que, “Brecht, com sua teoria mais comunista, e Artaud, com sua teoria que é crítica fundamental a essa sociedade da representação, andam mais ou menos paralelos numa mesma crítica social. Meu interesse em um teatro pós-dramático e numa série de teorias – mais antigas, como essas dos anos 20, ou que foram retomadas no início dos anos 70 na sociedade da mídia a partir de uma outra configuração – não é só a revolução, mas é a interrupção”.

Esse conceito de interrupção não se relaciona somente com a percepção do sensível, com a surpresa e com a coisa inesperada, conforme Lehmann (2003, p. 11) “ele se relaciona também com nossos conceitos e com nosso pensamento. Pode funcionar como um choque que faz com que a realidade se torne, de repente, uma coisa não mais possível, e que nos faça pensar a respeito disso. E com isso eu chego ao ponto, que é o fato desse conceito do teatro pós-dramático e das várias formas de teatro pós-dramático serem respostas, de maneiras muito diferenciadas, a uma mesma questão. E essa questão comum é: como podemos, numa sociedade como a em que vivemos hoje, de mídia e de massa, criar através do teatro essa situação de

interrupção?”. Este exemplo de interrupção demonstra como a política entra na arte, e como desde Brecht e posteriormente tantos outros diretores e grupos fazem experimentos com a forma do drama, e que ao não se satisfazerem mais com o modo tradicional de contar a história, ou de tratar o real, potencializam a comunicação ao vivo que o teatro possibilita.

O teatro pós-dramático está diretamente ligado com o político, como esclarece Lehmann (2003, p. 9) “quando se trata de teatro pós-dramático, há que se voltar um pouco atrás. Há uma frase do Luckaks, do jovem Luckaks, que eu sempre me lembro: “o que é verdadeiramente social na arte é a forma”. Portanto, a questão do teatro ser político para mim não é simplesmente tratar de temas e tratar de um conteúdo político mas é ter essa forma política. (...) Política é o modo como você trabalha a percepção dessas questões. E são essas várias formas de percepção do político que variam. A questão já era, para Brecht, para Heiner Müller e para todos os que trabalharam com teatro político, como você muda a forma de percepção das questões políticas, e influi nessa forma de percepção”.

As fronteiras que definem o teatro pós-dramático são bastante móveis e possibilitam inúmeras inclusões e exclusões de um mesmo trabalho, diretor ou autor dentro de seus conceitos. O pós-dramático tem características definidas, além de sua relação com o político, como possuir um discurso cênico direto, multiplicidade de significados, apresentação e outras tantas que se colocam por oposição ao teatro dramático.

Brietzke não ousa assumir-se como pós-dramática, quem sabe apenas pós-brechtiana, mas suas encenações de Brecht flertam com a desconstrução, a descontinuidade e suas posições indicam esta percepção, como no artigo que escreve sobre Heiner Müller, onde diz que “o texto dramático, com suas indicações, distribuição de falas, ambientação, conflitos, relação dramática explícita ou implícita, determinam a encenação, condicionam o diretor, oferecem-lhe uma liberdade vigiada. Müller, ao contrário, nos oferece um

material aberto. Aliás, ele próprio prefere chamar suas peças de “materiais teatrais”. E isso tem azucrinado os conservadores. Sentem-se perdidos frente à grande abertura que sua obra propõe” (Brietzke. 1993, p. 11).

Esta visão aparece também na entrevista publicada por Alabarse (2000, p. 193), onde Brietzke comenta que “a impressão é que, se pegar uma peça escrita neste ano por um dramaturgo alemão e outra por um dramaturgo brasileiro, a diferença entre elas é que parece que a peça alemã foi editada (como se edita um filme) e a brasileira não. É como se o autor alemão tivesse pegado a sua peça e feito uma edição em cortes, tivesse posto todo o supérfluo na lata do lixo e conservado só o essencial. (...) a forma que estou chamando de “editada” do teatro alemão é a forma contemporânea de teatro e a forma brasileira ainda sofre um ranço de conversa de botequim”.

Em relação à montagem de *Mahagonny* isto pode ser percebido na adaptação do texto e principalmente na encenação, como lembra Brietzke “*Mahagonny* era o mais sintético, portanto o mais contundente. *O casamento do pequeno-burgês* durava, se não me falha a memória, entre uma hora e quinze e uma hora e vinte. O *Mahagonny* estreou com uma hora e dez e baixou um pouquinho durante a temporada. Não estou dizendo que se mede objetividade em teatro com um cronômetro, não é neste sentido. Mas o que quero dizer é o seguinte, a peça *O casamento do pequeno-burgês* tem a metade do tamanho de *Mahagonny* no original, então já na adaptação a condensação do original facilitou esta objetividade, que era em termos estéticos, em termos visuais o mais sujo de todos, eu consegui um nível de sujeira cenográfica e de atuação que eu buscava mas que foi difícil de atingir”. Esta redução drástica de tempo de duração da peça, devido à adaptação, mostra o quão ‘editada’ foi a peça nesta montagem.

Também em termos espaciais, como já havia feito na segunda montagem de *O casamento do pequeno-burgês*, Brietzke vai bem além das rubricas de Brecht, como ela própria esclarece sobre a encenação “Ela tinha

uma distribuição no Teatro do Goethe que ajudava a quebrar a dureza do palco italiano, da relação palco platéia. Tinha uma coisa lateral que ajudava, eu usava do outro lado uma porta que vinha do jardim, que também de certa maneira era uma boca de cena". Mesmo assim a simetria da cena, uma das características da cena brietziana, aparece também em *Mahagonny*, pois o acréscimo lateral do palco era compensado visualmente pela posição do piano, do gongo e da entrada lateral pelo jardim do teatro que era muito utilizada na encenação.

A utilização do gongo remete a outras soluções usadas por Brietzke anteriormente, como o apito ou a sirene nos *Casamentos*, pois também quando soava o gongo, a ação congelava e a cena mudava. Outro ícone das encenações de Brietzke, que aparece também nesta, é o uso de óculos escuros, quebrando o clima de época que a cena pudesse evocar, conferindo maior contemporaneidade à ação, em *Mahagonny* eles eram usados com frequência e em alguns momentos, como na cena do julgamento de Jimmy Mahonney, todos os demais personagens colocavam óculos escuros, mais uma assinatura da encenadora, que explica "Como o Brecht usa muito esses tipos deletérios, de caráter terrível, de imundície moral, de baixaria, de bafão, para acentuar isso eu usava essa coisa de colocar uns óculos de lente negra, porque eu gosto da lente negra nos personagens, de forma a anular o olhar, que eu acho que é muito humano, buscando desumanizar um pouco as figuras".



Figura 27 – Óculos escuros, característica marcante da série brechtiana. Foto Claudio Etges.

Outro recurso usado para desumanizar os personagens e para dar um clima mais falso em cena, que Brietzke utilizou nas montagens anteriores da série brechtiana, e que não aparece nesta é o uso da máscara, da maquiagem pálida e marcada, ela explica por que: “Acho que no *Mahagonny* não precisei mais da máscara, posso ter feito um cálculo errado, mas acho que consegui por ter atores que já dominavam um tipo de interpretação, em que a interpretação em si já tinha o mesmo significado de pintar a cara de branco. Pois, é impossível alguém ter visto *Mahagonny* e dizer que aquilo não era falso, que aquilo não era ‘fake’, que aquilo não era uma fábula representada. Uma moderna fábula representada. É impossível. Então eu achei que se viesse a máscara branca seria redundante, desnecessária”.

Como o mundo em *Mahagonny* gira em torno do dinheiro, pois a única coisa proibida na cidade é não ter dinheiro, a encenação reforçava isso através do uso de notas esverdeadas, que à medida que iam sendo usadas, ficavam

espalhadas pelo chão, aumentando a sujeira visual da cena, uma das características mais marcantes do espetáculo, como assume Brietzke: “A imundície cênica e a imundície de caráter dos personagens, isso para mim é o carimbo de *Mahagonny*. Da história que o Brecht criou e do espetáculo, do elenco, da interpretação, enfim...”.

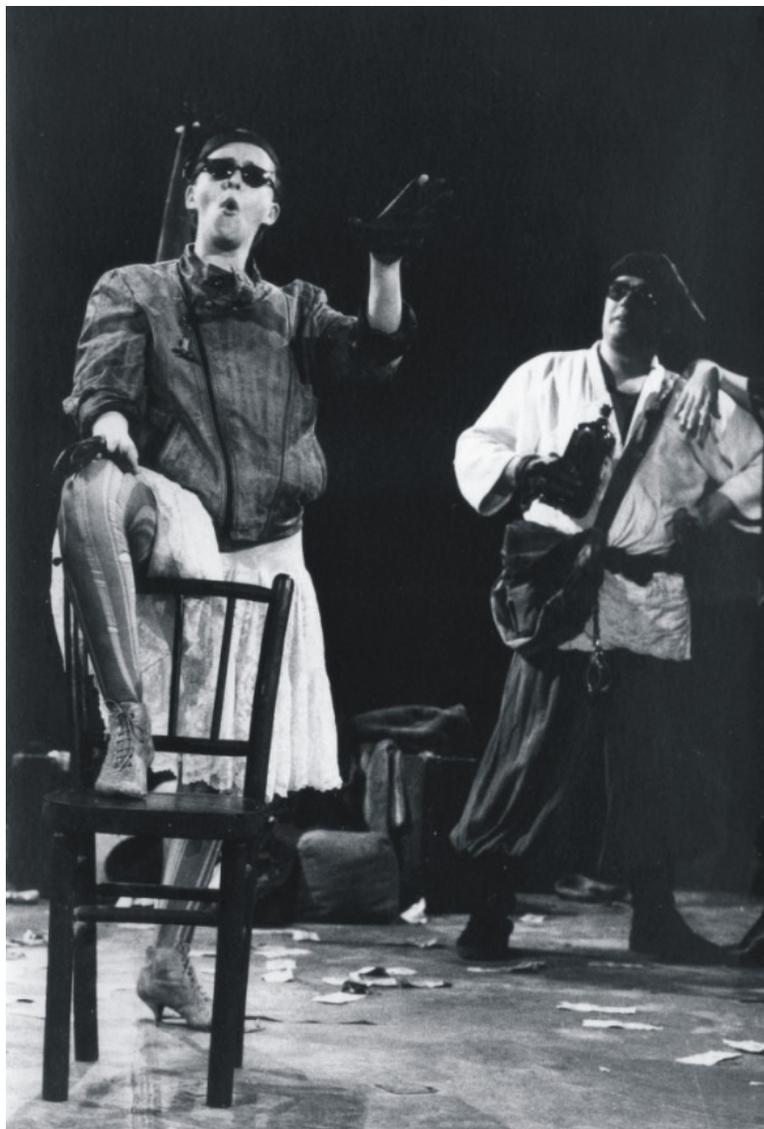


Figura 28 – O dinheiro e as espoletas espalhados pelo chão. Foto Claudio Etges.

A montagem tinha uma estética assumidamente suja, e não somente pelos aspectos visuais, cênicos, realçados por uma iluminação crua, branca e com os refletores a mostra, essa sujeira podia ser percebida também nas interpretações, que eram quase gritadas, o que dava ao conjunto um tom de

falsete, que era realçado por uma movimentação cênica acelerada, de deslocamentos e paradas bruscas, como esclarece Brietzke “Quando nós começamos a ensaiar eu pensei, mas é só com relação ao tufão que essa gente vive agitada, que existe um suspense? Porque essa cidade é um crime, essa cidade toda é criminosa, foi aí que surgiu a idéia do campo minado, que tem tanta espoleta no chão, que eles estão sempre pisando no campo. E eu comecei a acelerar as interpretações, a aumentar o volume de voz, pra criar certo nervosismo perene nas interpretações, no clima cênico, na postura cênica dos atores. Era tudo assim, uma corda mais espichada do que deveria”.



Figura 29 – Os refletores a mostra. Foto Claudio Etges.

Além de ser um espetáculo bastante sujo, ele é também um dos mais escrachados. O escracho, na verdade é a grande marca da série brechtiana, o jeito escrachado de atuar, a postura cênica, o gesto obsceno, o palavrão que entra, a brincadeira. E no *Mahagonny* isso vai ainda mais longe do que nas outras montagens. Ao ser confrontada com essa afirmação, Brietzke reforça: "Com certeza. Se torna mais agressivo e mais contundente, por isso *Mahagonny* é o que mais gosto".

O tom agressivo da montagem é também valorizado por Cláudio Heemann, em crítica publicada no *Guia* do jornal *Zero Hora*, edição do dia 21 de maio de 88, colocar que "*Mahagonny* talvez seja a metáfora mais contundente usada por Brecht para atacar o capitalismo. E Irene Brietzke conseguiu passar esta mensagem sem maiores sutilezas. Dá uma violenta estocada nos sentimentos burgueses da platéia". E finaliza dizendo que "a platéia do Instituto Goethe deve ter ficado algo chocada com a agressividade da proposta do *Teatro Vivo*. Aplaudiu muito pouco a energética performance da equipe de Irene Brietzke. Quem odeia a mentira burguesa e o capitalismo, porém, não vai deixar de vibrar com essa leitura".

Estas mesmas questões e a maneira de transpor canções de outras peças, para somar ou quebrar os climas da encenação, vão aparecer também em sua próxima montagem brechtiana que é *Um homem é um homem*.

UM HOMEM É UM HOMEM

OS REFERENCIAIS EM CENA

Para ser um grande homem
É preciso ser durão
Enfrentar os outros homens
Sem nenhuma compaixão
O forte vencer o fraco
É uma coisa tão normal
Não se iluda meu amigo
Isso é muito natural.

Após seis anos, intervalo em que montou um roteiro seu, *Margarete e sua mãe*, Brietzke retorna à Brecht com a encenação de *Um homem é um homem*, texto de Bertolt Brecht com músicas de Kurt Weill e Kurt Schwaen. Aparece pela primeira vez a figura do assistente de direção, Miriam Amaral, e o elenco é formado por: Araci Esteves, Denize Barella, Gisele Chechini, Ida Celina, Liza Becker, Mirna Spritzer, Sandra Dani e Vera Mesquita, com Dunia Elias ao piano. Iluminação de João Acir e tradução de Fernando Peixoto. Produção do Teatro Vivo e produção executiva de Raquel Dias. Estreou dia 8 de outubro de 1994, no Teatro Renascença.

A peça foi escolhida para comemorar os 15 anos do Teatro Vivo, pois, como consta no programa do espetáculo, "Reúne aquilo de que mais gostamos: uma comédia, canções fortes, o texto de Brecht e uma identificação com as questões artísticas, sociais e políticas do nosso tempo", mas a idéia de montar este texto surgiu um ano antes como coloca Brietzke "Nunca tinha pensado em montar *Um homem é um homem*. Em 93 fui para Berlim, trabalhar no *Brecht Archiv*, o Arquivo Brecht, como pesquisadora visitante, foi um convite do Instituto Goethe. Passei dois meses lá trabalhando e minha pesquisa era muito calcada em cima de *Um homem é um homem* e das canções do cabaré alemão, que tinham ligação direta com *Um homem é um homem*. Estudei com mais calma a peça e comecei a ter certo interesse em montar".

Esta escolha não se deu de forma direta, pois na verdade Brietzke continuava acalentando o sonho de montar a grande ópera de Brecht e Weill, como declara ao explicar a escolha, "na verdade eu já tinha, digamos assim, dado uma parada nos "Brechts", porque depois de *Mahagonny* o que eu queria realmente montar era *A ópera dos três vinténs*. Porque eu acho que aí eu já tinha amadurecido, aprendido, coisas que me davam a idéia de que já dava pra fazer *A ópera dos três vinténs*. Que é uma peça enorme, com grande elenco, e não tem como fazer com menos de vinte pessoas em cena, acho que precisa mais, mas teria que fazer a conta, talvez vinte e cinco. É uma peça muito

grande em termos de encenação, de espaço cênico, de elenco, de canções, enfim. Mas, o preço nunca foi possível”.

Brietzke parte, mais uma vez, para o possível e aproveita a pesquisa feita em Berlim, montando a sua ousada versão de *Um homem é um homem*. Em um espetáculo onde existem apenas dois papéis femininos e dez masculinos, a encenadora opta por montar com um elenco feminino, como explica: “terminei o trabalho, voltei, e foi indo aquela idéia, mas até então eu não pensava em fazer com mulheres. Eu não me lembro, eu acho que eu vi um filme, eu vi alguma coisa que me evocou, que me deu a idéia de fazer exatamente o oposto. Porque os personagens são uns trogloditas. E aí acabamos decidindo por fazer, e com mulheres, mas foi uma coisa assim meio inesperada, porque a escolha da peça pra mim era um pouco inesperada, era diferente de *Happy end*, de *Mahagonny*, que anos antes eu já sabia que eu ia montar”.



Figura 30 – O elenco feminino de *Um homem é um homem*. Foto Irene Santos.

Em sua montagem de *Peer Gynt*, Brietzke já havia experimentado colocar uma atriz para interpretar o protagonista da história e nesta encenação

radicaliza a opção ao colocar somente mulheres em cena, uma atitude que se pode relacionar com o efeito de estranhamento, pois, não só quebra os paradigmas vigentes como faz com que o público distancie ainda mais a sua percepção da ação dramática da peça. Também fica explícita na encenação uma visão feminina e feminista de mundo, pois a partir dos anos 70 o papel das mulheres na sociedade ocidental passa por transformações radicais, construindo uma história de lutas e conquistas sem precedentes, e aqui vemos as mulheres assumindo todos os papéis.

Ao ser confrontada com a afirmação acima, Brietzke não concorda, pois, acha que “não tem nenhuma implicação com a minha visão do papel da mulher na sociedade, do papel da mulher nas questões políticas, nada. Eu acho que é só uma interpretação feminina, e quando eu digo interpretação feminina, é minha e das atrizes que representavam homens, porque a Mirna Spritzer fazia um papel feminino que era a Viúva Begbick, dona da cantina, e a Lisa Becker, fazia a mulher do Gali Gay. Acho que é simplesmente uma visão feminina, talvez menos violenta sobre a guerra, sobre a necessidade do ser humano de uma eterna, uma incansável luta por poder, por dinheiro e hoje em dia por petróleo. Porque eu fiz com mulheres? Talvez tivessem mais boas atrizes disponíveis pra fazer o espetáculo do que bons atores, naquele momento. Talvez por deixar a coisa mais estranha, talvez de tudo um pouco, não sei”.

Nas anotações para a montagem de *Um homem é um homem*, Brecht sugere que as deformações ideológicas dos personagens sejam fisicalizadas, reforçando visualmente para o público o lado grotesco e torpe dos personagens, Brietzke soluciona esta questão de maneira inusitada, “essa idéia dele de fisicalizar a deformação ideológica daquelas pessoas, no momento em que, esses soldados eram representados por mulheres, com capacetes, com uniformes, com botas, com armas, masculinas, já estava estabelecida a deformação. Então, cenicamente me agrada esse conjunto, esse exército de mulheres soldados”.

Ao adaptar o texto, Brietzke procede de modo semelhante às adaptações anteriores, ou seja, sintetiza o texto. A diferença é que os cortes, neste caso, foram bem mais leves, deixando o texto muito próximo ao da tradução de Fernando Peixoto e há, inclusive, o acréscimo de uma pequena cena onde a mulher do personagem Gali Gay procura por ele, sem encontrá-lo. São inseridas seis canções de outros espetáculos nesta versão, duas delas substituem canções da versão original e as outras são inseridas em cenas que Brecht não havia previsto o uso das mesmas. Uma delas, *A canção dos canhões*, é repetida ao final do espetáculo dando mais grandiosidade e energia ao fechamento da montagem. Como as canções substituídas tiveram suas letras transformadas em textos, para preservar as informações, e houve o acréscimo de canções, a adaptação de Brietzke não conseguiu a redução de tempo que pretendia.

Por ser uma encenadora que se preocupa muito com a questão da narrativa, com o que deve ser contado ao público, Brietzke afirma gostar muito da história de *Um homem é um homem* e explica como isso acabou atrapalhando a adaptação, “eu gosto muito daquela coisa do erro trágico daquele personagem que não soube dizer não, no momento em que o não era absolutamente necessário, e que foi ao longo dos acontecimentos não sabendo dizer não. Acho a história interessantíssima. Mas sabe que eu acho que no *Um homem é um homem* a minha falha trágica foi não saber dizer não a certas passagens de texto, eu acho que houve uma adaptação que precisava ter tido outro tratamento, ficou longo demais. Esse tipo de direção que eu usei para os espetáculos brechtianos, tem que ser feita com um tiro rápido, curto e certo, senão, não funciona”.

E relaciona o modo de adaptar com a maneira editada do cinema, pois “assim como um roteiro cinematográfico sofre vários tratamentos até chegar ao ponto exato, essas adaptações também, eu não cortava tudo na primeira facada, a faca ia passando aos poucos, em vários tratamentos, então, eu acho que em *Um homem é um homem* faltou alguns tratamentos, ele precisava ser mais curto. Eu te dou agora duas imagens: a coisa que eu gosto que é o

exército de mulheres, e a coisa que eu não gosto, que é – o espetáculo possibilitou que a platéia relaxasse – e aí não funciona”.

Além das questões da adaptação, outro problema de origem nesta montagem, ocorreu no período de ensaios do espetáculo, que, segundo relata nossa encenadora, foi bastante complicado, “diferentemente dos outros espetáculos foi um período de dois meses muito conturbado, muito conturbado pelos mais variados aspectos, por substituições no elenco, dificuldades de produção, de dinheiro, tinha um dinheiro que ia ser X e foi reduzido pra um terço ou coisa que o valha. Às vezes eu penso como é que nós conseguimos estrear *Um homem é um homem* na data prevista. Nós tivemos que fazer vários cortes de produção, por exemplo, não se conseguiu construir cenário porque não havia dinheiro, então vem o Sergio Silva, faz um painel multiuso, que descia e subia e trocavam partes e tal, enfim, foi um pouco rocambolesca a montagem”.

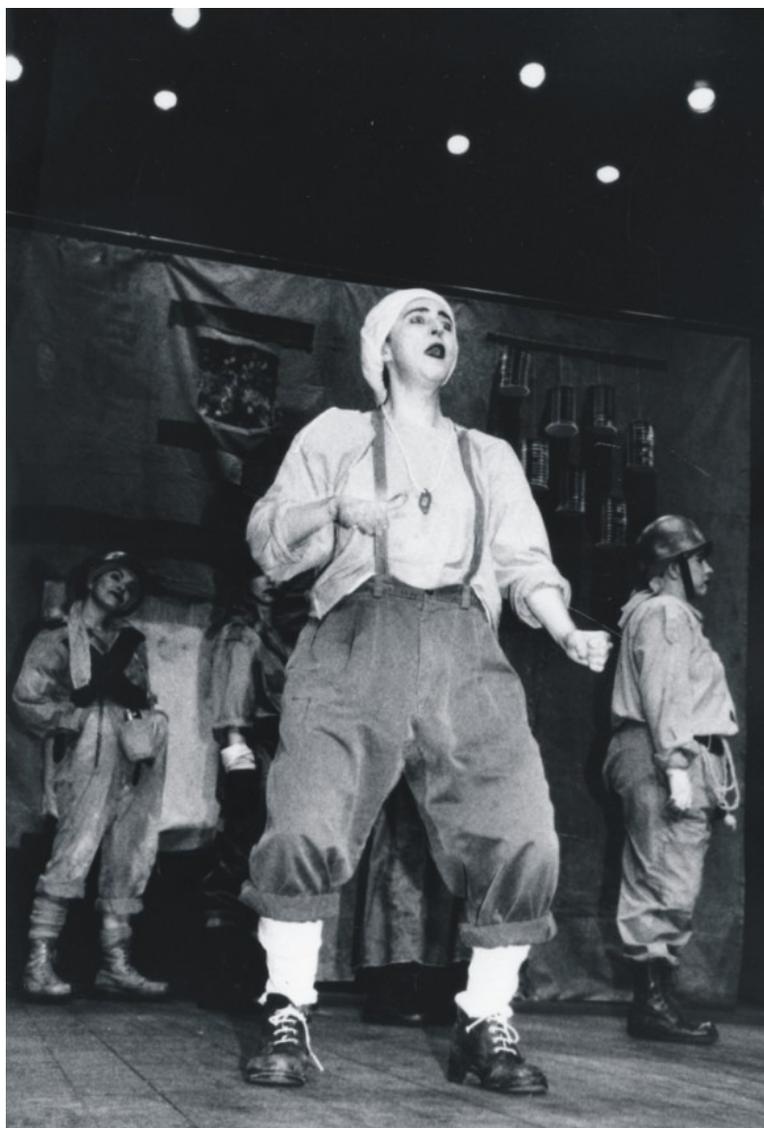


Figura 31 – Gali Gay em frente ao pagode. Foto Irene Santos.

Para viabilizar a montagem foram reaproveitados materiais da montagem de *Mahagonny* e alguns dos elementos cênicos, como a nuvem e a lua, reaparecem na cena. As lonas sujas e engraxadas, do cenário de *Mahagonny*, foram pintadas e se transformaram no pagode onde se passa parte da ação, com o acréscimo de lanternas e panos coloridos desfiados. Os outros elementos cênicos seguem a mesma linha de solução dos reaproveitados, como se pode ver no cartaz que oferece um prêmio para quem encontrasse o soldado careca desaparecido.



Figura 32 – A nuvem retorna à cena. Foto Irene Santos.



Figura 33 – A lua é novamente valorizada pela encenação. Foto Irene Santos.



Figura 34 – O cartaz que oferece prêmio pelo soldado desaparecido. Foto Irene Santos.

Em termos de composição cênica temos novamente a opção pela simetria e também pelo equilíbrio e compensação das ações e deslocamentos dos personagens em termos de marcação, como nos espetáculos anteriores. Em *Um homem é um homem* o estilo de interpretação do elenco segue o mesmo padrão usado em *Mahagonny*, um tom acima, gritado, acelerado e nervoso, tanto nas falas como nas canções, mantendo o escracho característico de suas montagens brechtianas.

Esta fidelidade à Brecht, que Brietzke reafirma ter, nas questões técnicas não se estende as questões políticas de um modo global, mas sim com restrições, como ela explica “não vamos nem perder tempo discutindo isso, que ele foi um autor marxista, seguindo as regras. Na época desses espetáculos eu compartilhava com várias dessas idéias, mas nem todas, daí a questão de não poder encenar toda e qualquer peça dele. De poder encenar só aquelas peças onde apareciam os elementos com os quais eu estava de acordo, outras peças

teria que trair, então preferi deixar de lado. O que me leva a pensar que hoje em dia, se fosse montar, teria que trair, já que depois da queda do muro, da derrocada do comunismo, etc. Eu já não compactuo com algumas dessas idéias, nunca fui uma militante, nunca me filiei a partido nenhum, fui e continuo sendo uma pessoa de pensamento de esquerda e acho que esses espetáculos assim se colocaram, como espetáculos de pensamento de esquerda, não como espetáculos marxistas. Acho que cada espetáculo tem o seu universo fechado, é que aqui a gente tem uma coincidência, porque é um grupo de espetáculos que se fecham dentro de um mesmo universo”.

Apesar de não concordar com todas as posições políticas de Brecht, e de se contrapor a algumas delas, Brietzke, com sua série de espetáculos brechtianos, monta um conjunto de espetáculos de grande força política e que, de certa forma, pode ser destacado do conjunto de sua obra, pois os demais espetáculos que dirigiu focavam em outras questões, como ela reconhece, quando diz que “há um abismo. Acho que é brechtianos e *O rei da vela* de um lado e todos os outros do outro, desde infantis, Naum, *Peer Gynt*, *Frankenstein*, Martha Medeiros, o que se quiser, do outro lado. São objetivos completamente diferentes. Talvez um pouquinho, mas tênue, numa ocasião em que eu fiz uma montagem da *Mandrágora* de Maquiavel, que tinha alguma inclinação política”.

Brecht esteve sempre ocupado com a inserção de sua obra em seu tempo e lugar, e mesmo quando retomava textos clássicos, interessava-se por eles em função da possibilidade de que refletissem determinadas dimensões sociais, pois como alerta Bornheim (1992, p. 303), referindo-se à que se deve estudar o tempo em que foi escrito o texto, o “que não deve ser confundido com o tempo da ação cênica, não se quer dizer que o espetáculo deva ser transportado para o tempo em que apareceu a peça: ‘o diretor deve escolher um tipo de leitura que interesse a sua própria época’ (Brecht, IV: 216). Em outros termos: o teatro que é feito hoje deve avir-se com as circunstâncias do homem de hoje”.

Explica também o lugar a partir do qual a síntese brechtiana se faz possível e que está no que ele chama de “conjunto referencial – o que leva à consideração de dois pontos: o primeiro é que o critério definitivo do teatro não poderia estar nem no texto nem no espetáculo, e sim naquele conjunto referencial, ou seja, fora do teatro, no mundo que produz o teatro; e em segundo lugar, a constatação forçosa de que o inventário das referências se faz extremamente diversificado e móvel, diversidade e mobilidade que aumentam a ponto de gerarem o espanto” (Bornheim. 1992, p. 304).

Porque a questão não está no espetáculo em si, e sim no seu sentido. Ao montar hoje um texto do passado – e não só do passado – implica, por uma questão de responsabilidade, que se busque o sentido, sem esquecer do conjunto de referências do texto e, principalmente, do conjunto de referências do emissor e do receptor no momento de inserção da montagem. Tudo nos leva para a atualidade do referencial.

Isto nos faz refletir sobre o lugar que o encenador deve assumir, uma vez que ele se encontra no centro do conjunto de referências, e como Bornheim (1992, p. 306) defende, que esse lugar é, sem dúvida, estratégico, “e é desnecessário repetir que a sensibilidade e a inteligência de um diretor devem estar calçadas numa ampla cultura e em aguda consciência social. Pois é instalado no referencial, a partir dele, que lhe caberá dosar a ubiquação possível de todos os elementos que constituem um espetáculo”. O diretor é um tradutor, que sabe conduzir o sentido e estabelece as bases da comunicação.

Ao escrever sobre a relação de um artista com sua produção e da relação estabelecida com os temas atuais, Brecht (1967, p. 82-3) afirma que “um artista - que trabalhe fechado em seu pequeno ateliê, alheio ao público e com o pensamento nas gerações futuras – é incapaz de produzir coisa alguma se não há um vento que infle as velas. E esse vento tem que ser precisamente o que sopra nesse momento, não o vento do futuro. Isso não implica, de modo algum, que deve aproveitar o vento em uma determinada direção (é sabido que

também se pode navegar contra o vento), mas nada navega sem vento". Nossa encenadora, nos espetáculos aqui analisados, teve que conduzir o barco com vento forte, sem vento e principalmente contra os ventos da censura e da falta de apoio financeiro.

A encenação de Brietzke de *Um homem é um homem*, cumpre com folga esse papel referencial ao momento em que foi montada, mas não satisfaz nossa encenadora por questões técnicas, como lembra, "acho que ela era longa demais, acho que não se teve tempo de trabalhar com precisão o fato das mulheres fazerem esses soldados trogloditas. Ela precisava de mais um mês, assim com garantia, mais um mês de ensaio. Para mim, no *Mahagonny*, o que ficou de sensação foi a satisfação com o resultado, em *Um homem é um homem* foi a insatisfação com o resultado. Acho que não era um vexame, mas é uma peça que não estava pronta".

Esta, certamente, não era a percepção do público, que prestigiou a montagem mantendo o teatro sempre cheio, e nem da crítica, como se vê no comentário de Tuio Becker, publicado no *Segundo Caderno* do jornal *Zero Hora*, "no palco, nove mulheres, a maioria representando papéis masculinos. Uma audácia? Não. Apenas uma forma de propor ao público um exercício a mais de distanciamento crítico, além daquele implícito no texto. Sobre todas essas atrizes, Irene Brietzke exibe seu domínio na direção de atores, evidenciado na composição exata de Araci Esteves, que imprime a necessária rudeza e vilania ao sargento que interpreta".

Um homem é um homem tem como tema uma grande transformação. Certo dia um estivador, Galy Gay, tem vontade de comer peixe e enquanto sua mulher ferve água ele sai para comprar a preciosa carne. No caminho ele encontra com três soldados que, na pilhagem de um pagode (a história se passa em Kilkoa, na Índia) haviam perdido um quarto companheiro que deve ser substituído com urgência. Eles convencem Galy Gay a responder a chamada em lugar de Jeraiah Jip, o desaparecido, para que eles não sejam punidos. Até

o final da história Gay se transforma literalmente em Jip. Trata-se, portanto, de desmontar um homem, pegar suas partes e remontar um outro.

Assim como o argumento central de *Um homem é um homem*, que fala da transformação de Gali Gay em Jeraiah Jip, esta dissertação também, ao resgatar parcialmente a trajetória de Irene Brietzke através de sua fase brechtiana, acaba sendo um trabalho sobre a transformação. A transformação de uma atriz em uma diretora, com a diferença fundamental de que esta encenadora sabia dizer não, era uma diretora de pulso firme e personalidade forte e inegavelmente uma das maiores e mais talentosas encenadoras, não só desta província, como deste país, e que encerra sua fase brechtiana com *Noite Brecht*, que será também o epílogo deste trabalho.

NOITE BRECHT

O EPÍLOGO

Às favas manda a lei, despreza a religião
Não tem respeito a Deus sequer
Mas uma saia é a sua perdição
Por isso foge de mulher.
É forte, nada vira-lhe a cabeça,
Mas vai pra cama com quem lhe apareça.

Com este roteiro de canções de Brecht e Weill, que estréia em dezembro de 1998 na cerimônia de entrega do Prêmio Açorianos, no Teatro Renascença, Brietzke encerra sua fase brechtiana. Participam da montagem Dunia Elias novamente ao piano, Denize Barella, Gisela Habeyche, Mirna Spritzer, Muni e Sandra Dani. Produção do *Teatro Vivo* e iluminação de João Castro Lima. Esta montagem tem uma versão ampliada, com o acréscimo de canções, em 99.

No espetáculo, montado em homenagem aos cem anos do nascimento de Bertolt Brecht, seis mulheres em cena, em um palco vazio, sem outro apoio que não as suas respectivas cadeiras. Elas se vestem de forma tão diferente quanto seus respectivos físicos e estilos interpretativos, mas tudo isso tem uma atmosfera comum, cuidadosamente buscada: a dos cafés literários alemães da década de 30, para os quais Brecht e Weill compuseram suas canções, com um nacional-socialismo nascente como inquietante pano de fundo.



Figura 35 – O elenco e suas cadeiras em *Noite Brecht*. Foto Myra Gonçalves.

Esta montagem tem um processo construtivo diferenciado das demais, pelo fato de ter sido um trabalho encomendado, como recorda Brietzke, "O Luiz Paulo Vasconcellos encomendou este trabalho para a entrega do Prêmio Açorianos de um final de ano. Me deu liberdade de fazer com quem quisesse, da forma que eu quisesse, e posso estar enganada, mas acho que durava 25 minutos, eu achei que não podia ser mais longo do que isso. Diferente de *Salão Grená*, este era um recital de canções, mesmo que feito por uma pianista, quatro atrizes e uma cantora, ele era um recital. Ele se chama *Noite Brecht*, mas na verdade deveria se chamar *Noite Brecht e Weill*, pois tinha, inclusive, canções que não eram do Brecht, que eram do Kurt Weill com outro letrista ou sem letra, por exemplo, *Youkali*, que é uma das jóias do Kurt Weill não tem letra do Brecht, não tem nada a ver com Brecht e estava no espetáculo". Na versão ampliada o espetáculo ficou com quase uma hora de duração.

Brietzke assume o recital sem criar cenas, situações ou ambientação dramática, que costurassem as canções como havia feito com o bordel de *Salão Grená*, o que dá a encenação uma limpeza muito grande, "eram simplesmente figuras que de alguma maneira remetiam ao universo brechtiano e eram todas em preto e branco, cinza e prateado". Este espetáculo, que também teve uma ótima aceitação por parte do público, chegou inclusive a ter apresentações na capital Uruguia, dentro da programação do *III festival Porto Alegre em Montevideú*.



Figura 36 – Os figurinos monocromáticos acentuavam o clima de *Noite Brecht*. Foto Myra Gonçalves.

Noite Brecht encerra a série brechtiana em alto estilo, mas não agrega novidades, em termos de cena, ao conjunto de obras analisadas neste trabalho. Por ser o epílogo da referida série, faremos deste espetáculo também o fechamento deste trabalho, abrindo espaço para a retomada dos conceitos e questões que transpassam as encenações brechtianas de Irene Brietzke.

Ao retomar os temas que foram desenvolvidos ao longo dos capítulos desta dissertação, destaco os pontos que podem ser percebidos como a assinatura cênica da diretora Irene Brietzke. Busco, ainda, recuperar algumas das questões apresentadas no decorrer do trabalho, as quais não desejo encerrar, mas sim lançar novas luzes sobre esta que é uma obra tão grande, tão ampla, tão rica, e que possibilita, indubitavelmente, inúmeras e diversificadas leituras.

O primeiro ponto que chama a atenção na série, além da origem brechtiana, é a opção pela comédia, mesmo nos roteiros de canções o clima reinante era de comédia, mas uma comédia de sabor ácido, onde o escracho, o deboche, a ironia e a irreverência davam o tom principal da encenação. E este tom tomava conta da montagem como um todo, podendo ser percebido não só nas palavras e atitudes, mas também em cada detalhe do figurino, dos objetos de cena, no piano às vezes propositalmente desafinado, nas atuações dissonantes, nos gestos obscenos. Brietzke se mostra alinhada com Brecht por buscar a diversão, o prazer do espectador, mas com uma preocupação menor no instruir, evitando o didatismo.

Ao buscar amenizar o caráter didático da obra brechtiana, Brietzke não as deixava menos fortes politicamente, pois mesmo amenizando o "ranço didático", como ela diz, suas montagens acabavam por tratar os temas de uma 'forma' política, fazendo com que o público fosse instigado a questionar sua percepção e visão das situações apresentadas.

O uso que a encenadora faz do efeito de estranhamento, também pode ser considerado menos político que o de Brecht, mas certamente isso se deve à transposição feita para uma realidade e um tempo, que apesar da ditadura militar vigente, era um pouco mais ameno que o clima da Alemanha do início do século XX e que trazia ventos de renovação mais promissores após os anos 70.

A precisão é outra das questões de fundo da cena de Irene Brietzke, uma diretora obstinada, que perseguia detalhe por detalhe o resultado que havia visualizado mentalmente para a encenação, seja ensaiando exaustivamente um determinado gesto ou ação, como exigindo que se refizesse um elemento cênico até atingir o efeito e o impacto desejado.

O uso dos elementos cênicos era muito referenciado em Brecht, assim como a busca por uma cena que resultasse objetiva, seca, recorrendo ao

mínimo necessário para contar a história a que se propunha, mas com clara opção pela exuberância cênica, resultando em espetáculos vibrantes, que mesmo não visando à ilusão da platéia, davam a cena um resultado 'wagneriano' demais para a concepção cênica brechtiana.

Outra presença marcante e essencial na cena construída por Brietzke, com seus "Brechts" irreverentes, é a da música. A canção usada brechtianamente, criando as quebras e acentuando o estranhamento, fugindo do uso corriqueiro da música como trilha sonora com vistas à acentuação de climas ou criação de suspenses. Uma música colocada em primeiro plano, na frente inclusive do ator, com voz ativa e função essencial na construção da narrativa eficiente e objetiva, o que é outro ponto de honra para a diretora. A música que somava-se aos demais elementos da encenação para criar a exuberância cênica perseguida, e certamente alcançada, buscando impactar o público, razão de ser do teatro de Brietzke.

É preciso retomar, também, os elementos que reforçam a assinatura visual da cena brietzkiana, relacionados ao longo deste trabalho, como a opção pela simetria e pelo equilíbrio plástico da cena e das marcações, o uso da 'sujeira' visual para acentuar o caráter da situação ou dos personagens, o congelamento da ação e as quedas como interrupção, os óculos escuros e a máscara branca que desumanizava a cena, tudo buscando um resultado sintético e contundente, reforçando o estranhamento brietzkiano.

As adaptações secas, que mesmo preocupadas em manter a narrativa, acabavam por realçar a fragmentação dos textos de Brecht, realçando as interrupções e flertando com o pós-dramático, na época em que esta teoria ainda não havia sido formulada, demonstrando o alinhamento com o teatro que estava sendo gestado por seus contemporâneos.

E não poderia encerrar este trabalho sem retomar uma questão que, de certa maneira, transpassa todas as colocações e questionamentos feitos

durante a construção dessa dissertação e da própria série brechtiana de Brietzke, que é a fidelidade à Brecht e a teoria por ele formulada. Brietzke afirma ser, dentro da série analisada, uma diretora brechtiana, seja pelo seu gosto pelo efeito, pelo impacto provocado racionalmente sobre a platéia, seja por sua paixão pela música e pelo uso cênico dado a ela, mas principalmente por que dentro do que ela considera o cerne do trabalho de Brecht, e que suas declarações e posições demonstram, ela sempre lhe foi fiel, pois para Brietzke, ser fiel é, “não traí-lo no cerne, no miolo, no centro da ferida”.

Reconhece tê-lo traído ao utilizar as músicas de Kurt Weil em peças musicadas por outros autores, por gosto pessoal e por almejar maior exuberância e vibração cênica. Por isso, ela não se vê mais montando Brecht, porque hoje, para ser fiel a si mesma, considera que teria, necessariamente, que traí-lo. Se é que fidelidade existe, não sendo um mero conceito abstrato, o importante é ela ter sido fiel a si mesma, pois é exatamente nos pontos em que possa ter sido infiel à ele, que mais aparece a verdadeira personalidade de Brietzke como encenadora.

Muitos caminhos foram percorridos para estudar a cena nesta fase do trabalho de Brietzke, um resgate que agora tem um sentido especial, pois hoje ela afirma não estar mais interessada em dirigir teatro, como coloca enfaticamente “dou assim, por encerrada a carreira. É interessante, acho que a gente tem que viver muito atento aos ciclos de vida, aos ciclos biológicos, aos ciclos psicológicos e também aos ciclos artísticos”.

Então, aos 63 anos de idade, Irene Brietzke retoma o plano original de sua carreira e está interessada novamente em ser atriz, pesquisando a linguagem do cinema e da televisão e as possibilidades de atuação que estas mídias possibilitam, com a mesma seriedade, dedicação e talento que sempre marcaram sua vida profissional.

Ao me propor a este estudo, que buscou, ao ampliar os estudos sobre a cena contemporânea, descobrir o que me 'encantava' na cena brietziana e quais os detonadores da vontade de me tornar também um encenador, encontrei muitas respostas, novas perguntas e conexões de uma rede que se mostra ainda maior e mais estimulante, e que certamente, além de qualificar meu trabalho de encenador, vai me levar a aprofundar as questões aqui levantadas, na teoria, na prática, na cena e na vida.

Espero ter conseguido, durante esta discussão do trabalho de Irene Brietzke, reavivar a memória destes espetáculos nos leitores que tenham tido a sorte e o prazer de ter estado na platéia ou na cena de um ou mais deles. Para os que não tiveram a oportunidade de assistir tão vigoroso trabalho, busquei mostrar um pouco da exuberância, da alegria, do escracho, da seriedade e competência da cena brietziana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALABARSE, Luciano(org.). *Alguns diretores & muita conversa*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2000.
- ALZUGARAY, Domingo. *Isto É Brasil 500 anos: atlas histórico*. São Paulo: Grupo de Comunicação Três, 1998.
- BADER, Wolfgang(org.). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BARRIOS, Maristela. *Grupo afirma o teatro há 15 anos*. Jornal Correio do Povo. Porto Alegre, 02 de fevereiro de 1994. Caderno de Variedades, p. 17.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BORNHEIM, Gerd. *Dialética teoria práxis*. Porto Alegre: Globo, 1977.
- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- BRANDÃO, Tânia. In: CARREIRA, André; CABRAL, Biange; RAMOS, Luiz Fernando e FARIAS, Sérgio Coelho. *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006 (Memória ABRACE;9).
- BRECHT, Bertolt. *Diário de trabalho*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1979.
- BRECHT, Bertolt. *Diários de Brecht: diários de 1920 a 1922*. Porto Alegre: L&PM, 1995.
- BRECHT, Bertolt. *Ecrits sur le théâtre*. Paris: L'Arche Editeur, 1963.
- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BRECHT, Bertolt. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. sel. e introd. de Luiz Carlos Maciel, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRIETZKE, Irene. *A Estética da Miséria*, in: Teatro Gaúcho Anos 90 - Cadernos Ponto & Virgula. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1993.
- BRIETZKE, Irene. *Heiner Müller. Um espinho no olho*, in: Cadernos de Teatro n° 136. Rio de Janeiro: O Tablado, 1994.
- CARVALHO, Sérgio de. *Notas sobre Brecht*. São Paulo: Jornal do MST, 2001.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro, lineamentos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- DE MARINIS, Marco. *Em busca Del actor y Del espectador: comprender el teatro II*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2005.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

- DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- EDITORIA. *Um novo grupo amador, Teatro da Terra, estréia com peça de Brecht*. Jornal Folha da Manhã. Porto Alegre, 18 de novembro de 1978.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991.
- FAZENDA, Ivani e SOARES, Magda. *Metodologias não convencionais em teses acadêmicas*. In: FAZENDA, Ivani (org.). *Novos enfoques da pesquisa educacional*. São Paulo: Cortez, 1992.
- FERNANDES, Sílvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo, Perspectiva, 1996.
- FIGURELLI, Roberto. *A estética de Mikel Dufrenne*. In: *Véritas*, v. 45, n 178, Porto Alegre, 2000.
- FIGURELLI, Roberto. *Hans-Robert Jauss e a estética da recepção*. In: *Revista Letras*, n. 37, Curitiba, 1988.
- FREITAS, E. L. Viveiros. *Os momentos de Brecht no Brasil*. São Paulo: PUC, 2004. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/neamp/artigos/artigo11.htm>>. Acesso em: 14 julho 08.
- HEEMANN, Claudio. *Brecht via Brietzke esteve bem no DAD*. Jornal Zero Hora. Porto Alegre, 23 de dezembro de 1978.
- HEEMANN, Claudio. *Happy End: um bom começo de temporada*. Jornal Zero Hora. Porto Alegre, 12 de março de 1981.
- HEEMANN, Claudio. *Metáfora do capitalismo selvagem*. Jornal Zero Hora. Porto Alegre, 21 de maio de 1988.
- HEEMANN, Claudio. *O "Salão Grená" de Brecht, Weill e Brietzke*. Jornal Zero Hora. Porto Alegre, 10 de junho de 1980.
- HOHLFELDT, Antonio. *No Renascença a estréia de peça de Brecht*. Jornal Correio do Povo. Porto Alegre, 04 de junho de 1980.
- HOHLFELDT, Antonio. *O grotesco também comunica*. Jornal Correio do Povo. Porto Alegre, 11 de junho de 1980.
- HOHLFELDT, Antonio e VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Teatro Gaúcho Contemporâneo*, in: *Cadernos de Cultura Gaúcha*. Porto Alegre: Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 1976.
- INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996-1999, 2v.
- J AUS, Hans-Robert. *Petit apologie de l'expérience esthétique*. In: ___. *Pour une esthétique de la réception*. Tradução de Claude Maillard. Paris: Éditions Gallimard, 1978.
- J AUS, Hans-Robert et al. *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KOUDELA, I. Dormien. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LE GOFF, Jaques. *As mentalidades: uma história ambígua*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1978.

LEHMANN, Hans-Thyges. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

LEHMANN, Hans-Thyges. *Teatro pós-dramático e teatro político*, In: Sala Preta n. 3. São Paulo: ECA-USP, 2003.

MAGALDI, Sábato. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.

MÜLLER, Heiner. *Teatro de Heiner Muller*. São Paulo: Hucitec, 1987.

OLIVEIRA, José Teixeira de. *Dicionário brasileiro de datas históricas*. 4. ed. ref. ampl. e atual. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

PASTA JUNIOR, José Antônio. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Ática, 1986.

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

PAVIS, Patrice. *Pour une esthétique de la réception théâtrale*. In: DURANT, Regis (Org.) La relation Théâtrale. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1980.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht, vida e obra*. Rio de Janeiro; Paz e Terra, 1979.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PRESSER, Décio. *Happy End*. Jornal Folha da Tarde. Porto Alegre, 12 de março de 1981.

PRIKLADNICKI, Fábio. *Irene Brietzke: teatro sem utopias*. In: Revista Aplauso n 72. Porto Alegre: Via Design, 2006.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo; Perspectiva, 1985.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro alemão*. São Paulo; Perspectiva, 1986.

SALTON, Antônio. *Brecht: enfim um Happy End*. Jornal Folha da Tarde. Porto Alegre, 07 de março de 1981.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Le spectateur c'est celui qui comprend...*. In: La position de spectateur, n 5, mar 1996

SPRITZER, Mirna. *A formação do ator: um diálogo de ações*. Porto Alegre: Mediação, 2003.

SPRITZER, Mirna. *O corpo tornado voz: a experiência pedagógica da peça radiofônica*. Porto Alegre: UFRGS, 2005. (Tese de Doutorado em Educação).

TEIXEIRA, Francimara Nogueira. *Prazer e crítica: o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht*. São Paulo: Annablume, 2003.

UBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur: lire le théâtre 2*. Paris: Éditions Sociales, 1981.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VERAS, Eduardo. *Brecht na festa de 15 anos do Teatro Vivo*. Jornal Zero Hora. Porto Alegre, 02 de fevereiro de 1994. Segundo Caderno, p. 1.

- VÖLKER, Klaus. *Brecht como clássico*. Tradução de Herbert Minnemann. Colônia: Dumont Presse, 1966.
- WAGNER, Richard. *Ouvres em prose III*. Paris: Delagrave, 1907.
- WILLET, John. *O teatro de Brecht*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- ZAMBONI, Sílvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. São Paulo: Autores Associados, 1998.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.
- ZIMMERMANN, Bernhard. *El lector como productor em torno a la problemática del metodo de la estética de la recepción*. In: MAYORAL, José ANTÔNIO. *Estética de la recepción*. Madri: Arco Libros, 1987.

ANEXOS

ANEXO I

ROTEIRO DE ENTREVISTA

PARTE I – Formação:

- Qual a tua formação?
- Quando optas pelo teatro?
- Quando optas pela direção?
- Qual tua relação atual com o teatro?

PARTE II – Bertolt Brecht

- Quando o Brecht entra na tua vida?
- Montastes alguns textos do Brecht e roteiros de canções de Brecht e Weill (cita o nome dos espetáculos) da fase brechtiana, qual o teu preferido?
- Consideras alguma outra montagem, além das acima citadas, como brechtiana?
- Como era a relação direção/grupo nestes trabalhos?
- Como era escolhido o texto/roteiro?
- Como Brecht, o teatro épico e o efeito de distanciamento influenciavam na tua direção?
- Nestes 20 anos da fase brechtiana o que mudou da tua compreensão de Brecht?
- Te percebias como brechtiana?
- Como te vêes hoje, como brechtiana?

PARTE III – Processo Criativo

- Como se dá o teu processo de criação/concepção de um espetáculo?
- Preparas os ensaios, segues um roteiro ou um método específico de trabalho?
- Como era a relação direção/ator nestes trabalhos? Propões algum método de criação de personagem?
- Preferes trabalhar com improvisação ou marcação prévia de cena?
- Trabalho de ator ou trabalho de grupo?
- Qual o espaço de criação dos atores nas montagens brechtianas da Irene?
- Como era tua interação com a equipe técnica, cenógrafo, figurinista, músico, iluminador, etc?

PARTE IV – Roteiro para cada montagem

(Citar o nome do espetáculo de que vamos falar, a ficha técnica e data da montagem)

- Esta montagem partiu de que tradução? Que nível de adaptação foi feito?
- Porque da escolha deste texto/roteiro neste momento?
- Tempo de ensaio/montagem?
- Como foi o processo de ensaios?
- Como se deu a definição de elenco e técnicos para esta montagem?
- Quais as especificidades desta montagem com relação ao processo de encenação?
- Fatos relevantes da encenação?
- O que é mais marcante nesta montagem para ti?
- O que mudarias, visto de hoje, nesta montagem?

ANEXO II

ROTEIRO ENTREVISTA - IRENE BRIETZKE – 2ª FASE

Primeiro dia - Conceitos e Referências

- Irene, nas entrevistas anteriores tu declarastes não ter tido uma formação sistemática em direção teatral, já que fizestes o curso de interpretação, então queria começar esta segunda fase de entrevistas te perguntando quais são as principais influências da Irene diretora?

- Quais são os diretores/encenadores com os quais te identificas mais? Por que?

- Entre as montagens dos espetáculos brechtianos ocorreram outras montagens, de que forma o contato com outros autores trazia novos olhares para o universo de Brecht?

- Na primeira entrevista te perguntei se não deveria incluir *O rei da vela* entre as montagens brechtianas. Na banca de qualificação o Ivo Bender sugeriu que eu incluísse o *Frankie*, que ele considera a tua montagem mais brechtiana de texto/roteiro não inspirado diretamente em Brecht, pela expressividade, figurino e maquiagem, que achas desta colocação?

- Nas primeiras entrevistas tu falas da tua fidelidade a Brecht, onde tu consideras que traiu Brecht?

- Na outra entrevista colocastes que a partir da primeira montagem do *Casamento* é que começam a aparecer elementos expressivos pessoais num espetáculo. Que elementos são esses e como eles te diferenciam dos demais encenadores?

- Brecht era um militante com posicionamentos políticos definidos. Que ideologia transpassava as tuas montagens brechtianas, como te posicionavas politicamente?

- Brecht escrevia óperas, pois vivia em um país onde qualquer cidade com mais de cinquenta mil habitantes tinha sua casa de ópera, e naquela época uma das discussões mais acirradas era sobre a crise da ópera. A presença inequívoca da ópera e as discussões sobre o tema levam a uma crítica e uma reforma e, através delas, Brecht visa atingir o próprio núcleo do teatro burguês. Como vêes o uso da música no teu trabalho?

- Além dos espetáculos brechtianos e dos infantis que montastes, utilizastes canções entremeadas a cena em algum outro espetáculo?

- Weill considerava que o jazz desempenhou um considerável papel na emancipação rítmica, harmônica e formal na música popular. O jazz também reforça um dos conceitos fundamentais da estética brechtiana, o da separação. Como vêes esta relação na tua obra?

- Nas montagens de Brecht a música visava distanciar o espectador, levando uma lição de caráter moral, usavas a música com o mesmo objetivo de distanciar ou no sentido de envolver o espectador?

- Pra ti o que é *efeito V*?

- Qual a importância e qual a utilização do conceito de estranhamento nas tuas montagens?

- Queria retomar uma declaração tua, da época da montagem de *Happy end*, "existe uma questão muito delicada para todo o diretor sul-americano que vai montar Brecht. Se ele não tiver a sutileza de colocar num texto de Brecht uma roupagem e uma linha latina no espetáculo, acho que o espetáculo está fadado à incompreensão, principalmente por parte da platéia jovem, mas, se o diretor

souber traduzir esse texto para um palco brasileiro, as peças dele ficam perfeitamente compreensíveis, para a platéia classe média brasileira”. Como e em que medida isso acontecia nas tuas montagens?

- O segundo casamento inicia com as fotos do público junto aos noivos, de que modo esta ação, que visa envolver o público, contradiz as teorias de Brecht?

- Assistindo aos teus trabalhos percebe-se que utilizas muito bem os conceitos da teoria da recepção teatral. Estudastes algum deles mais profundamente ou te identificas com algum dos teóricos da recepção?

- Tens anotações, esquemas de movimentação cênica, esboços, planos de ensaio ou qualquer outro material que possa enriquecer e ilustrar o estudo da cena desta dissertação?

- Tens um texto sobre Heiner Müller, qual a influência dele, enquanto pós-brechtiano no teu trabalho?

- O teórico alemão Hans-Thyges Lehmann, autor de O Teatro Pós-Dramático, é uma referência pra ti? Te consideras pós-dramática?

- O quanto as adaptações feitas dos textos de Brecht reeditavam/fragmentavam o texto?

- O discurso estético propositadamente interrompido de Brecht ainda buscava a unidade de significado, como a tua preocupação com a narrativa dialoga com esta questão?

- Brecht e seu teatro épico visavam combater a ilusão, a força hipnótica e entorpecente do teatro dramático. Tuas montagens tinham este objetivo?

- O teatro de Brecht, assim como o teu visavam ao divertimento, mas o teu tinha

um componente de sedução que não aparece no dele, como percebes isso?

- O teatro pós-dramático tem uma relação direta com o teatro político, de que maneira percebes esta relação no teu trabalho?

- E com relação ao momento histórico, porque a queda do muro de Berlim é tão importante para ti?

- O teu texto sobre a penúria do teatro gaúcho explicando o despojamento das montagens, de que maneira isso era uma decorrência da falta de dinheiro ou uma opção pela estética do despojamento?

- A tua montagem de *Um homem é um homem* é feita somente com mulheres, qual a relação com a tua visão de mundo enquanto mulher e com o papel da mulher na sociedade do fim-de-século?

- Porque a linguagem teatral ficou desinteressante pra ti?

- Mesmo sabendo que não pretendes dirigir mais, se tivesses uma recaída o que montarias?

Segundo dia – Análise e conversa sobre as encenações, em especial sobre a de *Mahagonny*.

- O que é mais marcante, em termos de encenação, na tua montagem de (citar o nome do espetáculo)?

- - Em *Mahagonny*, perguntar também cena por cena, as questões da encenação, a lembrança e a importância no conjunto da montagem?

ANEXO III

CRONOLOGIA DE TRABALHOS DE DIREÇÃO

- 1970 – ACANTORA CARECA, de Eugène Ionesco.
- 1971 – ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS, adaptação do texto de Lewis Carroll.
- 1972 – ANTIGONA, adaptação do texto de Sófocles.
- 1972 – O AUTO DO PASTORZINHO E SEU REBANHO, de Ivo Bender.
- 1976 – O APRENDIZ DE FEITICEIRO, de Maria Clara Machado.
- 1976 – O RAPTO DAS CEBOLINHAS, de Maria Clara Machado.
- 1976 – A MANDRÁGORA, de Maquiavel.
- 1978 – O CASAMENTO DO PEQUENO-BURGUÊS, de Bertolt Brecht.
- 1979 – PRAÇA DE RETALHOS, de Carlos Meceni.
- 1979 – FRANKIE, FRANKIE, FRANKENSTEIN, de Irene Brietzke.
- 1980 – SALÃO GRENÁ, roteiro de canções de Brecht e Weill.
- 1980 – UNI, DUNI, TÊ, de Irene Brietzke.
- 1981 – HAPPY END, de Bertolt Brecht, Kurt Weill e Elisabeth Hauptmann.
- 1982 – O REI DA VELA, de Oswald de Andrade.
- 1983 – NO NATAL A GENTE VEM TE BUSCAR, de Naum Alves de Souza.
- 1984 – O CASAMENTO DO PEQUENO-BURGUÊS, de Bertolt Brecht.
- 1984 – PLUFT, O FANTASMINHA, de Maria Clara Machado.
- 1985 – A AURORA DA MINHA VIDA, de Naum Alves de Souza.
- 1986 – PARENTES ENTRE PARÊNTESES, de Flavio de Souza.
- 1987 – PEER GYNT, de Henrik Ibsen.
- 1988 – MAHAGONNY, de Bertolt Brecht e Kurt Weill.
- 1990 – MARGARETE E SUA MÃE, de Irene Brietzke.
- 1994 – UM HOMEM É UM HOMEM, de Bertolt Brecht.
- 1995 – O MENINO MALUQUINHO, de Ziraldo.
- 1997 – BIBA, DUDU, MOLENGA E CHORONA, de Irene Brietzke.
- 1998 – NOITE BRECHT, canções de Bertolt Brecht e Kurt Weill.
- 2000 – TREM-BALA, de Martha Medeiros.
- 2002 – ALMAS GÊMEAS, de Martha Medeiros