

Introdução

Toda essa controvérsia relacionada com a análise de umas quantas pequenas canções pareceria prolixa se essas canções não fossem, precisamente, os fundamentos (ainda que exíguos) de um teatro diferente, moderno, ou melhor, se elas não representassem justamente a contribuição da música para esse teatro.
Bertolt Brecht¹

Esta pesquisa surgiu a partir do meu desejo inicial de estudar o trabalho do ator no momento de sua atuação cantada em cena. Sou um ator muito ligado ao canto, à música, tive oportunidades de atuar cantando em diversos espetáculos, e foi como consequência dessa experiência que surgiu o meu interesse por essa modalidade particular de expressão vocal-musical do ator de teatro.

A partir de um exemplo dado pelo meu orientador, o Prof. Dr. Maurilio Rocha, de um possível problema de pesquisa, fiz o primeiro recorte no meu objeto de pesquisa: por que não estudar a questão de *como* o ator deve cantar no contexto do *Teatro Épico*? Decidi concentrar meus esforços nessa direção e, assim, delineou-se o *marco teórico* que nortearia todo o percurso reflexivo aqui empreendido: Bertolt Brecht.

À obra teórica e dramaturgica de Brecht sucederam-se as obras de seus biógrafos, comentaristas e estudiosos brasileiros (como Fernando Peixoto, Ingrid Dormien Koudela, Gerd Bornheim e Anatol Rosenfeld – este não brasileiro, mas radicado aqui – entre outros) e estrangeiros (como John Willet, Martin Esslin, Frederic Ewen, Jean Jacques Roubine, Roland Barthes e Walter Benjamin, entre outros). A música, a *música de cena* e a *canção* chegaram a este trabalho por meio de autores como Roberto Gill Camargo, Lívio Tragtenberg, Robert Jourdain, José Miguel Wisnik, Luiz Tatit, Ney Carrasco, Marcos Napolitano, Vasco Mariz e José Ramos Tinhorão. Referenciando o movimento de análise do espetáculo teatral, foram tomados os autores Patrice Pavis e Jacó Guinsburg (e colaboradores).

Iniciei, pois, minha trajetória nesta pesquisa com a revisão bibliográfica acerca da música na vida e na obra de Brecht, da *música de cena* e da análise de espetáculos. Paralelamente, a partir de um trabalho realizado para a disciplina de mestrado *A Voz e a Cena Teatral* (ministrada pelos Professores Doutores Luiz Otávio Gonçalves e Maurilio Rocha), esbocei a análise da música no espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*. Nesse momento, ficou definida como estratégia metodológica a análise multiinterpretativa

¹ BRECHT, 2005, p. 229.

(advinda do meu olhar de ator, diretor, professor de teatro e pesquisador) do *uso da canção* no espetáculo teatral.

Para ampliar o meu olhar de pesquisador e analista, foram acrescentadas duas outras encenações belorizontinas, ligadas à primeira por tomarem como referência a dramaturgia e teoria brechtianas, *Um Homem é Um Homem* e *Nossa Pequena Mahagonny*.

Após todo um trabalho de análise do *uso da canção* nessas três encenações, decidi acrescentar ao percurso metodológico a realização de entrevistas com alguns dos criadores desses espetáculos e, assim, completei o material necessário à reflexão pretendida.

A pergunta inicial foi se deslocando do ator para o espetáculo e cheguei, por fim, a uma questão central que agora direciona todo o esforço reflexivo deste trabalho: *como o conceito de Música-Gestus pode ser concretizado cenicamente?* Essa questão delineou-se na medida em que me fui aprofundando na compreensão das idéias de Brecht e ao longo da análise *do uso cênico da canção* nas encenações aqui enfocadas. Acredito que consegui formular uma compreensão que me parece clara a respeito da *Música-Gestus* de Brecht e constato que a aplicação desta pode ser facilmente identificada nos exemplos retirados das três montagens analisadas.

Esta dissertação está organizada em cinco partes, a saber:

- No CAPÍTULO 1, eu reporto informações históricas e teóricas acerca da música e da *canção* no teatro em geral e no *Teatro Épico* de Bertolt Brecht; além disso, considero algumas dificuldades inerentes à análise do espetáculo teatral a partir do foco proposto, dificuldades com as quais me deparei ao longo desta pesquisa.
- No CAPÍTULO 2, eu contextualizo o texto original de Brecht *Mãe Coragem e Seus Filhos*, destaco o sentido das letras das canções nesse texto, apontando também a sua inserção dramaturgica, e pontuo a transcrição do texto original realizada pelo dramaturgo Antonio Hildebrando em colaboração com a *Companhia ZAP 18*; apresento a *Companhia ZAP 18*; descrevo o espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*²;

² Logo após a descrição, eu acrescento algumas fotos do espetáculo, para situar melhor a leitura deste trabalho. É fundamental comunicar ao leitor que as fotos presentes nesta dissertação foram cedidas pelos respectivos grupos (*ZAP 18*, *Galpão* e *Teatro Invertido*) para fins exclusivamente acadêmicos, ligados à

análise o *uso cênico* de cada *canção* presente nessa montagem, focando, sucessivamente, a inserção cênica da *canção*, a letra, a música e a imagem cênica³; acrescento algumas considerações a respeito das intervenções musicais instrumentais nessa encenação; por fim, forneço a ficha artística e técnica do espetáculo.

- No CAPÍTULO 3, eu sigo a mesma estrutura do capítulo 2, tomando dessa vez como foco da análise *o uso cênico da canção* no espetáculo *Um Homem é Um Homem*, do Grupo Galpão.
- No CAPÍTULO 4, eu sigo a mesma estrutura dos capítulos 2 e 3, tomando dessa vez, como foco da análise, *o uso cênico da canção* no espetáculo *Nossa Pequena Mahagonny*, do Grupo Teatro Invertido.
- Nas CONSIDERAÇÕES FINAIS, eu registro as principais conclusões, questões e reflexões resultantes desta pesquisa.

realização desta pesquisa. Sua reprodução é terminantemente proibida sem autorização expressa e por escrito das respectivas produções.

³ Para que o leitor desta dissertação possa acompanhar melhor a análise de cada *canção*, providenciei um DVD contendo imagens em vídeo dos trechos de cada espetáculo referentes às *canções* aqui analisadas (este material encontra-se no anexo 1 desta dissertação, à p. 208). É fundamental frisar aqui que estas imagens foram cedidas pelos respectivos grupos (*ZAP 18*, *Galpão* e *Teatro Invertido*) para fins exclusivamente acadêmicos, ligados à realização desta pesquisa. Sua reprodução é terminantemente proibida sem autorização expressa e por escrito das respectivas produções.

Capítulo 1

Considerações Iniciais

1.1 A Música no Teatro

A música é capaz de distender e contrair, de expandir e suspender, de condensar e deslocar aqueles acentos que acompanham todas as percepções. Existe nela uma gesticulação fantasmática, que está como que modelando objetos interiores.
José Miguel Wisnik⁴

As relações entre música e teatro são estreitas: as duas artes confundem-se numa mesma origem ritual. Nas mais diversas culturas, rituais religiosos apresentam elementos teatrais e musicais como componentes fundamentais. Ainda hoje podemos encontrar, por exemplo, nas cerimônias rituais dos indígenas brasileiros (os que ainda restam...), aspectos teatrais (caracterização por meio de adereços, pintura no corpo – “maquiagem” – e movimentos que evocam animais da floresta) e musicais (o canto, o uso de instrumentos musicais), fundidos numa mesma forma de expressão cultural. Nesse caso, a função ritual está em evidência, ainda que a função estética não esteja de maneira nenhuma relegada a um segundo plano de importância.

Na História do Teatro Ocidental, o Teatro Grego é o marco inicial. Dele sabemos que sua origem remonta a cerimônias em louvor do deus Dionísio, nas quais o canto e a dança eram elementos constituintes do ato religioso. Com o passar do tempo, a função ritual foi cedendo lugar à função estética e foi ocorrendo um distanciamento progressivo da dimensão religiosa original, ou seja, houve uma secularização dessas manifestações religiosas, e, dessa maneira, foi surgindo o teatro propriamente dito, em suas duas formas básicas: a tragédia e a comédia.

Essas formas continuaram tendo a música como elemento fundamental, misturando “atores e cantores, diálogos e cantos, resultando numa experiência precursora do drama musical moderno”⁵. A presença da música pode ser notada principalmente através dos coros, que alternavam o canto e a fala, evoluindo pelo espaço cênico em movimentos coreografados. Os coros trágicos eram compostos “de até

⁴ WISNIK, 1999, pp. 29-30.

⁵ CAMARGO, 2001. p.20.

quinze vozes que cantavam a uma só voz, com o acompanhamento de instrumentos de sopro (aulos)”⁶.

O próprio nome *tragédia*⁷ traz em sua origem etimológica o significado de canto *do bode*: a emissão vocal cantada era tão fundamental para essa modalidade de expressão artística que uma alusão à mesma foi escolhida para designá-la, ela que, juntamente com a comédia, posteriormente desdobrou-se e tornou-se a base do teatro que se faz, até hoje, no Ocidente.

Ao longo de toda a História, encontramos gêneros teatrais onde a música destacou-se como um dos componentes essenciais, tanto no Teatro Ocidental quanto no Teatro Oriental.

Por exemplo: no Teatro Romano, posterior ao Grego e baseado neste, mas com tendências mais populares, a música continuou presente em pantomimas e em espetáculos de variedades apresentados no Coliseu.

Na Idade Média, o teatro “oficial” foi “tirado de cena” (ainda que o teatro popular continuasse sua trajetória em *off*), mas permaneceu vivo em formas litúrgicas em que a música tinha total destaque. Esse tipo de Teatro Medieval voltou, portanto, a ter um objetivo de culto religioso (como na origem grega do teatro), e foram surgindo os *mistérios*, formas dramáticas “contendo fala, canto e melodias monódicas extraídas do repertório gregoriano ou popular”⁸. Os *mistérios* podem ser tomados como a origem remota do *oratório*, forma musical que se desenvolveu muito tempo depois e que consiste na apresentação musical dialogada (executada por cantores e orquestra) de textos bíblicos. Ao lado desse teatro religioso, manifestações teatrais mais populares utilizavam o canto, a dança e a música com intenções paródicas.

No Teatro Medieval, já podemos notar as duas formas por meio das quais o canto pode integrar-se a uma forma dramática: de um lado, no *drama litúrgico*, o texto totalmente cantado; de outro lado, nos *mistérios*, a alternância entre o canto e a fala. A primeira forma “(...) leva ao extremo a relação polifônica entre música e texto, a outra valoriza a relação dialógica entre ambos. Esses dois tipos de relação dramático-musical e suas respectivas combinações estão presentes em todos os gêneros dramático-musicais que o Ocidente desenvolveria a partir de então”⁹.

⁶ Idem, *ibidem*, pp.20-21.

⁷ “(...) *tragos* (bode) e *ode* (canto)”, retirado de BERTHOLD, 2000, p. 105.

⁸ CAMARGO, 2001, p. 23.

⁹ CARRASCO: 2003, p. 34.

Em fins do século XV, a *comédia madrigal* italiana caracterizou-se pelo canto, executado por coros, e a ação, interpretada em forma de mímica por atores, paralelamente à execução musical da obra. Sendo realizado na forma coral, o canto, na *comédia madrigal*, torna-se quase um narrador da ação, adquirindo, portanto, uma função *épica* que antecipa outras utilizações da música no teatro.

Na *Commedia Dell'Arte*, gênero teatral em que a primazia da atuação improvisada talvez tenha sido a característica fundamental, a música, também, estava presente, seja dentro da ação dramática, seja como elemento de transição decorativa.

No final do século XVI, em Florença, na Itália, um grupo formado por literatos e músicos buscou reviver o Teatro Grego, e dessa tentativa surgiu a *ópera* ocidental, forma dramático-musical onde a música tem função primordial. Nesse novo gênero, diferentemente da *comédia madrigal*, as vozes solistas passaram a alternar-se com o coro, e a ação, sugerida pelo texto, foi sendo cada vez mais encenada, identificando-se com a forma propriamente teatral.

A primazia da música *versus* preponderância do texto é uma questão polêmica na História da *ópera* ocidental. Um exemplo particularmente importante dessa polêmica diz respeito a Richard Wagner (1813-1883), compositor alemão que propôs o termo *gesamtkunstwerk* (*obra de arte total*), a partir do qual todos os elementos da cena deveriam somar-se uns aos outros na intenção de formar um bloco uno de sentido, favorecendo um *efeito total* sobre o espectador. Nessa proposta, buscou-se “um paralelismo entre o fluxo musical, o desempenho do ator, as palavras, o cenário, os acessórios, a luz e todo o demais”¹⁰. Essa idéia de *arte total* seria contestada por Bertolt Brecht (1898-1956)¹¹, como veremos mais adiante.

Do lado das formas dramático-musicais populares, o *teatro de feira* francês dos séculos XVII e XVIII, com suas constantes transformações, foi a base para praticamente todo o *teatro musical* do Ocidente. No *teatro de feira*, de um lado fortemente influenciado por tradições operísticas e de outro lado profundamente ligado a formas musicais populares, o canto era elemento de destaque. Em determinado período, foi proibido o uso de texto falado e cantado nas feiras, e os esquetes cômicos passaram a utilizar legendas com o texto, que era cantado pelo público, em forma de refrões

¹⁰ HONZL, Jindrich. *A mobilidade do signo teatral*. In: GUINSBURG, NETTO e CARDOSO, 1988, p.141.

¹¹ Cf. o item 1.3.1 desta dissertação, p. 19.

chamados de *vaudevilles*, numa interatividade entre palco e platéia, típica do *teatro de rua*¹².

Esse contexto assemelhava-se ao do *singspiel*¹³ alemão, espécie de *ópera* cantada e falada, fortemente influenciada por formas musicais populares como as *baladas* e *moralidades (moritat)*, as quais, como veremos à frente, marcaram profundamente a formação musical de Brecht, influenciando decisivamente a sua concepção dos *songs*¹⁴ e apontando traços característicos da concepção brechtiana do trabalho do ator.

Formas dramático-musicais como os *vaudevilles* foram transformando-se em gêneros híbridos e fragmentados, como o *café concerto*, o *music hall*, o *cabaré* e a *revista*, entre outros. No âmbito dessas formas, o entretenimento, as variedades, o assombro eram as tônicas: não havia a preocupação erudita da unidade estética, convivendo a sátira política (em esquetes cômicos), a dança erótica das dançarinas e a performance virtuosística de mágicos e acrobatas. Por outro lado, toda essa tradição popular reencontrou-se com a *ópera* erudita através da *ópera comique* e da *operetta*¹⁵. Nesses gêneros, em especial no *cabaré*, a descontinuidade da ação principal (quando existia) também se tornou uma referência para a produção dramatúrgica e cênica brechtianas.

No Teatro Oriental, talvez até mais do que no Teatro Ocidental, a música esteve e ainda está presente com muita ênfase, como, por exemplo, no *teatro Nô*. Nesta forma teatral japonesa tradicional, o próprio espaço cênico, uma edificação construída especialmente para esse tipo de espetáculo, é concebida para amplificar e valorizar os sons emitidos pelos atores e instrumentistas, produzindo “ecos e reverberações inesperados e [que], em um certo sentido, são os elementos precursores das modernas caixas acústicas japonesas”¹⁶. No *teatro Nô*, tanto o coro quanto a orquestra (composta de instrumentos de sopro e percussão) têm sua presença enfatizada, sendo vistos pelos espectadores durante toda a representação.

¹² CARRASCO, 2003, pp.58-60.

¹³ “O termo [*singspiel*] já estava em uso no séc. XVI, mas atualmente aplica-se em geral a óperas ligeiras ou cômicas, com diálogos declamados, do séc. XVIII e início do séc. XIX, e das quais *O Rapto do Serralho*, de Mozart, é um exemplo de primeira classe. Em *Fidelio*, Beethoven fez com que o gênero servisse a um tema mais dramático. Nos anos 1870 o *Singspiel* já havia se fundido com a opereta” (SADIE, 1994, p. 875).

¹⁴ Cf. no item 1.3.3 desta dissertação, pp. 25-26.

¹⁵ CARRASCO, 2003, p. 60-62.

¹⁶ KUSANO, 1984, p. 47.

Outras formas teatrais do Oriente, como a *Ópera de Pequim* (China), o *teatro Kathakali* (Índia) e o *teatro Wayang* (Indonésia), entre outros, também fazem uso constante e fundamental da música na constituição de seus espetáculos. O Teatro Oriental, particularmente o chinês e o japonês, inspiraram Brecht na elaboração da sua versão do *Teatro Épico*¹⁷.

Grandes encenadores do Teatro Ocidental preocuparam-se com a questão da música e do som como componentes fundamentais da cena¹⁸. Entre eles, Stanislavski (1863-1938), ator, diretor e pensador teatral russo, o qual, para além do fundamental estudo que desenvolveu sobre o trabalho do ator, também se ocupou meticulosamente da sonoplastia nas peças que encenou. Além disso, interessou-se sobremaneira pela *ópera*, a ponto de criar um estúdio voltado exclusivamente para estudar a atuação dos cantores líricos. Esse trabalho, inclusive, foi fundamental para o desenvolvimento de suas idéias ligadas ao teatro de prosa (falado), como a questão das ações físicas no trabalho do ator.

Já Artaud (1896-1948), ator francês que produziu importantes ensaios teórico-poéticos, propôs uma outra abordagem do som em cena: mais do que funcionar apenas como signos, os sons deveriam impactar sensorialmente o espectador, a ponto de levá-lo a uma espécie de transe hipnótico, que movimentasse as suas “entranhas” e quebrasse de alguma forma a ordem burguesa que, segundo Artaud, havia engessado o teatro em uma forma artística morta, desvinculada da força telúrica, animal, inconsciente (segundo ele, libertadora) do ser humano.

Grotowski (1933-1999), encenador polonês que desenvolveu, entre outras, a idéia de um *teatro pobre*, no qual o ator seria colocado como o elemento fundamental, quase único, do fenômeno teatral, investiu sua inteligência, sensibilidade e força criativa na pesquisa dos recursos vocais (e corporais) do ator: o som e a música seriam formas de atingir o espectador numa cumplicidade tal que evocasse o caráter ritual do *encontro* entre os dois pólos do fenômeno teatral: o ator e o espectador.

Ao longo de todo o século XX, o teatro investigou inúmeras formas de inserção da música e do som na cena. Podemos identificar duas tendências principais: de um lado, a música e o som a serviço da situação dramática, como parte dela; de outro, ambos colocados como elementos de ruptura, interrompendo a continuidade do

¹⁷ Cf. no item 1.3.2 desta dissertação, p. 20.

¹⁸ ROUBINE, 1982, pp. 154-166.

espetáculo¹⁹. Essa segunda tendência é fundamental para esta pesquisa, como veremos posteriormente, quando abordarei a função da música no *Teatro Épico* de Brecht.

1.2 A Canção no Teatro

Será que ouço vozes na voz?
 – Mas o ser alucinada não é a verdade da voz?
 O espaço total da voz não é um espaço infinito?
 Roland Barthes²⁰

Dentre as diversas formas musicais apropriadas pelo teatro ao longo de sua História, a *canção* pode ser destacada porque é uma modalidade da chamada *música dramática*, a qual pode ser entendida, em linhas gerais, como a música que está “unida à palavra – cantada ou não – e, portanto, encontra-se subordinada a ela”²¹.

A origem da forma musical *canção* confunde-se com a História da própria Música Ocidental, partindo de um canto inicialmente ritual e modificando-se em formas populares diversas como as *coplas* (séc. XI), os *rondós* (séc. XIII), os *madrigais* (séc. XIV), as *fróttole* e *villanelle* italianas, os *villancios* espanhóis (séc. XV) e, no século XVII, a *balada* e o *lied* alemão, o qual começou a esboçar-se com Mozart (1756-1791)²².

A contribuição dos *jograis* e *trovadores* do século XIV foi fundamental para o desenvolvimento do acompanhamento instrumental como um fator importante para a execução da *forma-canção*. Ao longo do tempo, o acompanhamento da voz cantada sofreu modificações, tornando-se mais ou menos importante como comentário da parte vocal.

São inúmeros os tipos de *canção*, conforme enumera Mariz (1977:18-19):

Eis alguns: *de dança* (embora hoje em dia a *canção* já se tenha libertado do jugo da dança, primitivamente cantava-se e bailava-se ao mesmo tempo), *de ninar* (também uma das formas mais antigas de *canção*, apoiada pelo natural afeto dos pais), *de gesta* (onde se narram feitos heróicos ou legendários), *de jogar* (para acompanhar movimentos rítmicos de jogos), *de mesa* ou *sobremesa* (tão comuns entre os gregos e revividas na França e na Inglaterra pelo século XVI), *de trabalho* (tão atual até hoje, sobretudo na agricultura), *eclesiástico*-

¹⁹ CAMARGO, 2001, p. 43.

²⁰ BARTHES, 1990, p. 241.

²¹ ZAMACOIS, 1993, p. 5 (tradução minha) “(...) la que va unida a la palabra – cantada o no – y, por tanto, queda subordinada a ella”.

²² MARIZ, 1977, p. 18.

popular (de sabor arcaico e caráter místico), *festiva* (especialmente cantada em determinadas festividades anuais), *infantis* (cantos de roda, para educação musical infantil, etc.), *madrigalesca* (à maneira dos velhos *madrigais*), artística (erudita, em forma de *lied* ou não, nacionalista ou não), *folclórica* e *popular* (...), etc.

Cabe considerar aqui que, quando um determinado tipo de *canção* é usado num espetáculo teatral, a sua origem sócio-cultural “entra em cena” também, ou seja, os sentidos advindos do contexto que a engendrou vêm à tona, e, assim, a *canção* torna-se, em alguma medida, signo evocador desse mesmo contexto. Por exemplo, a *canção* festiva tradicional *Parabéns Para Você* utilizada como elemento de crítica social na encenação de um programa televisivo, revelando a falsa afetividade presente nessa estratégia de marketing²³. Esse processo de constituição de sentido é particularmente relevante no conceito de *Música-Gestus* proposto por Brecht, conforme veremos oportunamente.

Dentro da sua diversidade, as *canções* podem ser reunidas em três categorias principais: *erudita*, *folclórica* e *popular*.²⁴. Essas categorias podem ser definidas da seguinte maneira:

- *Canção erudita* (também chamada de *canção de câmara* ou *lied*, termo de origem alemã): é a *canção* desenvolvida por um determinado compositor segundo regras colocadas pela música erudita; nesse caso, a *canção* deve ser “(...) original, escrita para ser cantada por uma só pessoa, composta com ambição artística [a partir de um poema], porém com um estilo íntimo, desprovido de afetações vocais, e na qual poesia e música fundem-se totalmente, esta a serviço daquela, e não o inverso”²⁵; mesmo que a *canção erudita* tenha sua origem ligada à *canção folclórica* ou *popular*, o que a diferencia destas é a sua produção, apropriação e execução no contexto socialmente estabelecido da *música erudita* (podendo ser transmitida pelos meios de comunicação social como o rádio, a tv, internet, CDs, DVDs, etc.); pode ser *estrófica* (a mesma

²³ Cf. a análise dessa *canção* no item 4.6.2 desta dissertação, p. 178.

²⁴ Certamente essas categorias podem ser questionadas, mas opto por registrá-las aqui por auxiliarem na compreensão de determinadas opções estético-ideológicas de Brecht ligadas a essa forma musical particular.

²⁵ ZAMACOIS, 1993, p. 238 (tradução minha) “(...) original, escrita para ser cantada por una sola persona, compuesta con ambición artística, pero en un estilo íntimo, desprovisto de efectismos vocales, y en la qual poesia y música se funden totalmente, ésta ao servicio de aquélla, y no a la inversa”.

melodia é repetida com estrofes poéticas diferentes), continuada ou *durchkomponiert* (a melodia não se repete, acompanhando o poema em seu começo, meio e fim) e a *estrófica modificada* (a melodia é repetida, mas em determinado momento surge outro desenho melódico).

- *Canção folclórica*: é aquela cuja autoria é tradicional, coletiva ou apropriada pelas classes populares; é transmitida *oralmente*; apresenta variações ao longo do tempo, ligadas à sua contínua reapropriação individual e coletiva; aqui a autoria não é a questão primordial e sim a aceitação da *canção* por um determinado grupo, que lhe confere uma determinada função na vida social.
- *Canção popular*: é aquela produzida por um determinado compositor ou compositores, dentro de um nível de elaboração musical que fica entre a *canção erudita* (utilizando alguns elementos e / ou recursos desta), e a *folclórica* (utilizando-se de temas e ritmos e estilos desta); é transmitida através dos meios de comunicação social (os mesmos citados para a *canção erudita*)²⁶ tendendo a fazer parte da cultura de massa.

Essas categorias não são rígidas, podemos encontrar uma mesma *canção* contendo características das três tipologias assinaladas, ou mesmo reunir outros fatores que escapam a essa tríplice classificação (como é o caso, por exemplo, das *canções indígenas*), mas servem para dirigir o olhar que se volta para essa forma musical, principalmente considerando a maneira pela qual ela se insere na sociedade e, conseqüentemente, o seu modo de utilização no espetáculo teatral.

Um dos fatores que contribuem para a opção pelo *uso cênico da canção* é o fato de que, normalmente, esta contém um refrão que se repete, na medida em que isso estimula a adesão do ouvinte / espectador: a partir da repetição, este pode apropriar-se mais facilmente da letra e da música. Assim, os sentidos tanto verbais quanto musicais da *canção* tornam-se uma referência que permanece na memória do público, comentando a ação anterior ou posterior ao momento musical e tornam-se, assim, fatores importantes para a obtenção de um processo de fruição reflexiva na platéia. A *canção* coloca-se, então, como um atrativo, um estímulo para o envolvimento do ouvinte. Através dela, o espetáculo pode entregar ao espectador o seu comentário

²⁶ Cf. MARIZ, 1977, p. 149-152.

racional, crítico-reflexivo, possibilitando redimensionar a cena no processo de sua recepção pelo público, como veremos no caso específico da *canção* no *Teatro Épico* de Brecht.

O uso da *canção* em cena traz à baila a questão do canto como forma de expressão vocal-verbal do ator de teatro. O canto, assim como já foi dito da música de maneira geral, é uma forma de expressão humana encontrada em todas as culturas, desde tempos imemoriais. Juntamente com a dança e com os instrumentos musicais, compõe a tríade das formas de se fazer música²⁷: cantar, dançar e tocar.

A especificidade do canto está, talvez, no fato de ele, assim como a fala, ser a emissão física, respiratória-vibratória de uma dimensão interna do sujeito que se corporifica em *som*, em *voz*, pelo fato de ser um movimento que se torna deslocamento invisível, porém audível, de um jato de respiração / vibração que se transforma num gesto sonoro, que percorre a distância em tempo reduzido, que se materializa num ímpeto sonoro-vocal, atravessando o espaço e atingindo a percepção do ouvinte.

Ao contrário, entretanto, da fala cotidiana, a qual tem, muitas vezes, objetivos mais funcionais (ainda que contenha sempre a dimensão sonoro-vocal), o canto opera um deslocamento imediato de sentido: ele escande as notas, ele sustenta a vocalização para além da pura veiculação de uma mensagem verbal, ele *granula* a emissão da voz, amplia as características timbrísticas que constituem a marca da individualidade vocal de um sujeito.

Do canto, ainda mais do que da fala, podemos dizer que “(...) o uso da voz implica, também, no estabelecimento de uma pessoalidade - quem fala [canta]? como fala [canta]? voz individual ou voz coletiva? - bem como o estabelecimento de um corpo ou um não-corpo para a voz”²⁸. A presença desse *corpo* na emissão da voz cantada e articulada em palavras, percebida por um ouvinte, abre espaço para uma dimensão de sentido que Barthes (1990, p. 237-245) propôs chamar de *grão da voz*. Segundo esse autor, por exemplo, na voz de um cantor de voz grave, um *baixo* russo, cantando numa igreja, existe um componente

(...) manifesto, teimoso (só se ouve *isso*), algo que está além (ou aquém) do sentido das palavras, de sua forma (...), do melisma, e até do estilo de execução: algo que é diretamente o corpo do *chanfre* [cantor], que, através de um mesmo movimento, chega a nossos ouvidos, vindo do fundo das cavernas,

²⁷ Tomo aqui o termo *Música* numa acepção mais convencional para nomear as suas formas explícitas de execução: vocal, corporal e instrumental.

²⁸ TRAGTENBERG, 1999, p. 106.

dos músculos, das mucosas, das cartilagens, e do fundo da língua eslava, como se a mesma pele recobrisse a carne interior do executante e a música que canta²⁹.

Entendo, pois, o *grão da voz* como a capacidade que a interpretação de um determinado cantor tem de mobilizar o ouvinte para além do significado verbal e musical da *canção*, amalgamando em sua voz a letra e a música, fundindo ambas através do agenciamento de sua corporeidade, ou seja, corporificando sonoramente um conjunto de afetos que torna a relação cantor-*canção*-ouvinte uma experiência como que erótica, plena da sensorialidade, de uma *língua que canta*. A voz humana, em especial a voz cantada, causa um processo de imediata empatia com o ouvinte-espectador.

O canto instaura, também, uma nova temporalidade, advinda do fluxo musical, o qual reconfigura a continuidade dos acontecimentos, colocando o sujeito que canta e o que ouve sob a égide de uma nova organização temporal, mais previsível, regida por leis da duração que são elaboradas culturalmente e que se tornam referentes para a instalação de uma nova possibilidade de domar o imprevisível do tempo³⁰.

O canto, em sua dimensão propriamente *musical*, para além de um possível sentido verbal articulado em palavras, “não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal [falada] faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável, atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo”³¹. Daí a força poderosa do canto em imantar o ouvinte numa atmosfera que provoca tanto “apaixonadas adesões” quanto “violentas recusas”³².

O canto oportuniza também uma nova configuração social: cantar junto tende a proporcionar confluência, a fazer entrar em vibração sincrônica, a chegar a um acordo sensorial a partir do qual se podem realizar as deliberações necessárias a uma convivência mais voltada para o acerto e a paz. Mas o canto pode ser, também, a invocação da guerra, a afirmação da vontade de sobrepujar o diferente, de agregar forças para destruir o outro (podemos pensar aqui nas *canções* e hinos militares entoados coletivamente em situações de guerra).

²⁹ BARTHES, 1990, p. 239.

³⁰ Não me refiro aqui a experiências de canto que ultrapassam radicalmente as fronteiras das noções de melodia e ritmo.

³¹ WISNIK, 1989, p. 28.

³² Idem, *ibidem*.

Uma questão crucial concernente à *canção* está contida no fato de esta ser constituída, necessariamente, de letra e música. Nem somente uma, sem somente outra, mas ambas numa interação inextrincável. Podemos afirmar, com Carrasco (2003, p. 21) que sempre que

a música se associa a outra linguagem ocorre uma interação significativa. No caso do texto poético, todo o universo significativo do texto é associado à música, assim como a música confere ao texto uma nova dimensão significativa. (...) Essa nova poética, gerada pela interação de música e texto é, também, uma estrutura polifônica e, assim como a polifonia musical, apresenta uma diversidade muito grande.

Essa diversidade é multiplicada quando uma *canção* deixa de ser uma forma musical isolada e entra na rede de sentido configurada pelos diversos elementos da cena teatral, tornando-se, ela mesma, uma das *vozes* constituintes da *polifonia cênica*³³ do teatro.

Um outro aspecto a ser considerado é o arranjo musical: o modo pelo qual se organizam e se estruturam musicalmente tanto a melodia, quanto o ritmo e a harmonia de uma *canção*, normalmente acompanhada instrumentalmente. O tipo de arranjo define, muito fortemente, se a ênfase na recepção pelo ouvinte vai incidir mais diretamente na letra ou na música. Essa é uma questão decisiva quando se pensa no *uso cênico da canção* dentro da proposta de *Música-Gestus*. O compositor Maurilio Rocha³⁴ toca nesse ponto fundamental:

Às vezes a percepção do sentido de uma mesma letra pode se perder em uma melodia ou arranjo que estejam chamando mais atenção. (...) O Caetano Veloso é mestre em fazer isso, ele pega uma música de outros e regrava. Aí você fala: “Nossa, que música linda! Nunca tinha imaginado que essa música era tão bonita...” Ele faz isso direto. Inclusive ele acabou de fazer isso com músicas do Peninha. (...) Aí o Caetano Veloso vai, toca só com violão, e todo mundo *ouve* a letra e fala: “olha, até que essa letra é bacana...” (...) [Caetano Veloso] revela a letra que, na outra versão, estava oculta no meio do arranjo, no meio de uma interpretação muito afetada³⁵.

³³ Cf. MALETTA, 2005.

³⁴ **Maurilio Rocha** é cantor, compositor e professor do Curso de Teatro e do Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É Doutor em Ciência Animal pela UFMG (1998). Membro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), tem diversos artigos publicados em periódicos científicos internacionais e vem orientando dissertações de mestrado nas áreas de Ciência e de Artes. Atua há vinte e cinco anos na música popular, participando de importantes grupos, como o *Grupo Vocal Nós & Voz*. Compõe também música para teatro, sendo seu último trabalho, a música original do espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem* (2006). Nesse mesmo ano, lançou seu primeiro CD individual, com as suas *canções* para as peças *O Mambembe*, de Artur Azevedo e *Sonho de Uma Noite de Verão*, de Shakespeare.

³⁵ Entrevista concedida em 16-10-2007.

Na *ópera* ocidental, a questão da prevalência da música sobre o texto e vice-versa é uma das questões mais polêmicas ligadas a esse gênero. Quanto a essa questão, PEIXOTO (1986:15) propõe que, de acordo com sua origem histórica e sua característica essencial, a *ópera* seria, ou deveria ser, um tipo de

(...) música escrita para ser encenada, para ser cantada durante uma representação teatral, partitura que pressupõe e, em diversos níveis, até determina uma concepção cênica que a transfigura, materializada em espaço e imagem, em espetáculo singular e fascinante, contraditório e complexo, justamente porque integra numa sólida unidade tantos elementos só aparentemente conflitantes.

Ou seja, o debate acerca da maior ou menor importância da música ou do texto na *ópera* emerge pelo fato de haver necessariamente um jogo dialético entre esses dois componentes fundamentais, o qual não pode ser esgotado numa única resposta simplista. A *ópera* surge da junção de música e representação teatral, e é exatamente no canto que se materializa a interseção das duas artes, as quais devem, a todo instante, ajustarem-se mutuamente, visto não haver *a priori* um predomínio absoluto de um dos dois termos dessa relação.

Daí emerge, também, a polêmica da unificação *versus* separação dos elementos da cena, questionada por Brecht, inicialmente, por meio de uma de suas obras, justamente uma *ópera*, denominada *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (1930), cujo ensaio escrito por ele merecerá comentários no próximo item deste capítulo.

O canto articulado também coloca uma outra questão: a diferença entre o canto e a fala. As relações entre as entonações da fala cotidiana e o desenho melódico das *canções* é objeto de estudo e debate. Tatit (1987), por exemplo, desenvolve sua proposta de análise da *canção* tendo em vista precisamente essa relação (entre outros fatores). Para ele, a referência às entonações da fala cotidiana é fundamental para que se estabeleçam valores de significação a serem transportados para a análise dos desenhos melódicos das *canções*.

Ao longo da História da Música, várias experiências deram origem a formas que tentaram investigar possibilidades de uso do canto e da fala numa mesma obra musical. Podemos citar, entre outras: o *recitativo*, forma musical erudita utilizada na *ópera*, em que a linha melódica cantada contrai-se para simular a duração e as entonações da voz falada; a técnica do *sprechgesang* [*canto falado*] desenvolvida por Arnold Schoenberg

(1874-1951), na qual fala e canto transitam o tempo todo entre si; a alternância entre música orquestrada e texto falado na *História do Soldado*, com música de Igor Stravinsky (1882-1971) e poema de C. F. Ramuz (1878-1947) e, também, a chamada *música programática*, na qual se lê em voz alta um texto antes da execução musical para orientar a audição de obras compostas nessa perspectiva.

E não mencionaremos aqui o Teatro Oriental, onde a voz é tratada de formas bem diferentes daquelas do Teatro Ocidental, o que escaparia às pretensões desta visão panorâmica da *canção* no teatro. Apenas um breve exemplo seria o “canto falado do teatro *Nô*, derivado das músicas executadas durante as cerimônias budistas, [e que] é entoado de maneira estilizada, acentuadamente abafado pelo uso das máscaras, com o som reverberando por todo o corpo, não guardando quase semelhança alguma com a voz humana, mas já apontando para o extra-terreno”³⁶.

Essa possibilidade de combinar diversos graus de entonação, do canto à fala, foi, conforme veremos, considerada por Brecht um precioso recurso para o estabelecimento de um trabalho vocal do ator a fim de contribuir para tornar a cena um estímulo à reflexão do espectador.

Dentre as diversas formas dramático-musicais do Ocidente, destaca-se o *musical* norte-americano (que pode ser dividido em dois subgêneros: a *comédia musical* e o *musical play* ou *musical sério*³⁷), de “origens essencialmente sincréticas, que combinam elementos do teatro popular, das danças dramáticas, do circo, do Vaudeville e do Music-hall”³⁸. No *musical*, a *canção* entra como um desdobramento do diálogo, da situação dramática. Faz parte do senso comum a cena em que a personagem do “mocinho” vai dizer que ama a “mocinha” e ambos começam a cantar, como se a música fosse a forma inevitável de expressar o sentimento amoroso. A Música entra “do além” e as personagens passam do diálogo falado para o cantado sem que isso seja problematizado ou mesmo referido, há uma “normalidade” intrínseca a essa passagem do registro falado para o cantado. Brecht aponta o absurdo contido nessa forma de utilização da música, tanto no *musical* quanto na *ópera*, quando se considera o contexto realista em que ambos são normalmente encenados.

Em geral, a sensação produzida pela intervenção das *canções* no *musical* é a de admiração pela beleza das melodias, das letras, das vozes, dos passos de dança, das

³⁶ KUSANO, 1984, p. 50-51.

³⁷ EWEN, 1967, p. 202-203.

³⁸ TRAGTENBERG, 1999, p. 114.

formações corais, dos solos. Na maioria dos casos, essa relação de enlevo, admiração, quase de êxtase não é questionada, e o *musical*, de certa forma, reafirma o contexto ideológico do qual faz parte.

Mesmo havendo exceções – e aqui posso citar os filmes *Cabaret* (Estados Unidos, 1972), em sua crítica ao nazismo e *Hair* (Estados Unidos, 1979), em sua crítica à Guerra do Vietnã, ambos baseados em *musicais* da Broadway –, o *musical*, na maior parte dos casos, conforma sua existência como um momento de pura diversão, de entretenimento, sem outra pretensão que a de encantar o espectador. Não se questiona nele a relação palco / platéia, ator / espectador e nem se pretende fazer com que o público questione em profundidade aspectos sociais representados em cena. Assim como a *ópera* Ocidental, esse tipo de teatro musical pode ser identificado com a arte *culinária* criticada por Brecht, como veremos logo à frente.

No *musical*, um tipo de *canção* pode ser destacada, a *canção de personagem*. Como o próprio nome diz, é a *canção* que serve para apresentar uma personagem ao público. Essa *canção* pode “assumir o tom de protesto, desafio, testemunho, mas sempre como expressão íntima da personagem. Entre suas fontes principais está o blues, a mais importante expressão de canção da cultura afro-americana. O teatro negro norte-americano é uma das fontes mais ricas em se tratando de *canção* integrada à ação teatral”³⁹.

No Brasil, uma das formas dramático-musicais que mais proliferou, adquirindo contornos típicos de brasilidade, foi a *revista*. Originária da França, ela se consolidou no início do século XIX e assumiu diversas formas ao longo do tempo, mas pode ser identificada por algumas características básicas: “(...) a sucessão de quadros bem distintos, a atualidade, a espetacularidade, o tom cômico-satírico, a tendência a ter um fio condutor e o ritmo veloz”⁴⁰.

O nome *revista*, ou *revista de ano*, como passou a ser chamada quando de sua afirmação como gênero teatral de sucesso na França, deve-se ao fato de que ela fazia a revisão crítica dos acontecimentos e personalidades destacadas em um determinado contexto cultural, no período de um ano. As *revistas* eram feitas sempre em grandes cidades dos diversos países em que esse gênero se firmou.

A *canção* entra, na *revista*, freqüentemente ligada à paródia, coerente com o tom humorístico conferido às citações dos fatos e personagens alvos das críticas procedidas,

³⁹ Idem, *ibidem*.

⁴⁰ MENCARELLI, 1999, p. 124.

muitas vezes tendo em mira questões sociais emergentes. Na Alemanha, a *revista* também foi um gênero popular, junto ao *cabaré*, este muito frequentado por Brecht em sua juventude, e Erwin Piscator (1893-1966)⁴¹, encenador que exerceu grande influência sobre o mestre alemão, criou um tipo de *revista política* partir da década de 1920.

Outro fator importante, que justifica essa referência à *revista*, está no fato de ser uma forma dramático-musical que surgiu do *teatro de feira* francês e que, como este, congregou nas suas platéias diversas faixas sócio-econômicas: representantes das classes média e alta muitas vezes ombreavam na platéia pessoas oriundas das classes menos favorecidas. Ou seja, a *revista* também marcou época pela sua abrangência social, popularizando o acesso de diversos públicos ao fenômeno teatral, ainda que fosse um gênero desqualificado pela elite cultural de plantão.

Um outro aspecto relevante a ser aqui considerado para a presente pesquisa é a particularidade de a *canção popular* ser usada efetivamente como veículo de crítica social, numa perspectiva mais “engajada”. Tal uso é realizado no contexto específico da música, o qual extrapola o seu uso no teatro. Um exemplo dessa utilização da *canção*, que assume um ponto de vista crítico acerca da dimensão social, é o da chamada *canção de protesto*, a qual ocorreu no Brasil, principalmente em meados dos anos 60, e que vinha “atender a um propósito de protesto particular da alta classe média contra o rigorismo do regime militar instalado no país”⁴². Esse tipo de *canção* marcou profundamente a produção musical desse período, bem como a vida cultural do país, gerando um impacto sócio-político significativo, tanto que o recrudescimento da ditadura levou alguns compositores brasileiros, como Chico Buarque e Geraldo Vandré, a saírem do país, sendo que outros, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, foram presos nessa mesma época.

A partir dessas primeiras informações históricas, podemos nos voltar mais detidamente para a figura de Bertolt Brecht, seu envolvimento musical e algumas de suas principais idéias acerca da música adequada à proposta do seu *Teatro Épico*, para enfim chegarmos ao conceito de *Música-Gestus*, fundamental para a presente pesquisa.

⁴¹ Cf. no item 1.3.2 desta dissertação, nota nº 47, p. 20.

⁴² TINHORÃO, 1975, p. 233.

1.3 A Música e a *Canção no Teatro Épico de Bertolt Brecht*

Para o canto, mais que para qualquer outra coisa,
é importante que aquele que mostra
seja também mostrado.
Bertolt Brecht⁴³

1.3.1 Bertolt Brecht (1898-1956)

Bertolt Brecht, que neste trabalho é referido em diversos momentos como *o mestre alemão*, nasceu na cidade de Augsburgo (Alemanha) e faleceu em Berlim. Foi poeta, dramaturgo, encenador e um dos intelectuais mais destacados de sua época. Sem dúvida nenhuma, é um dos criadores-pensadores referenciais para o Teatro Ocidental do século XX: suas investidas práticas e teóricas apontaram novos rumos para o pensamento teatral no Ocidente.

Exilado entre 1933 e 1948, fugindo de sua pátria por causa da perseguição nazista, passou a morar e trabalhar em diversos países (entre eles os Estados Unidos, onde morou por sete anos), e durante todo o exílio sempre utilizou seu trabalho, sua presença e sua interlocução para lutar contra o nazismo. Retornou à Alemanha após a Segunda Grande Guerra e, em 1949, fundou o *Berliner Ensemble*, companhia teatral subsidiada pelo governo comunista, a qual ganhou fama mundial na concretização cênica das suas idéias e da qual foi o diretor artístico até a sua morte.

Ainda que Brecht não tenha sido o único grande artista-pensador a preocupar-se com a *função social* do teatro, a força de sua personalidade criativa, o alcance poético de suas realizações artísticas e a qualidade evidente de seus escritos teóricos tornam sua obra uma fonte de inestimável valor para qualquer artista (e / ou pensador) que queira debruçar-se sobre o *sentido social* da obra de arte.

Em Brecht, avulta de maneira particular a importância de uma conseqüente inserção histórica, política, social e filosófica do artista. Este é tomado como sujeito privilegiado na busca de soluções ético-estéticas para problemas de toda ordem, as quais unificam e norteiam um projeto de sentido fundado na relação profunda do homem com o seu tempo.

Além de escrever e encenar peças (de sua autoria ou de outros autores), Brecht registrou em numerosos ensaios as suas idéias sobre o que chamava de *Teatro Épico*.

⁴³ BRECHT, 1967, p. 73.

Sua influência sobre o teatro no século XX (estendendo-se ao séc. XXI), em nível mundial, pode ser verificada não apenas pela constante encenação de seus textos, como também pela vasta produção teórica, biográfica e acadêmica sobre Brecht e sua obra cênica, dramaturgic e teórica. Suas idéias polêmicas, provocadoras, acendem discussões calorosas e estimulam o debate e a reflexão sobre o teatro e suas implicações estéticas, técnicas, éticas, políticas e sociais.

Neste ponto, eu considero indispensável referir o caráter essencial do *Teatro Épico*, proposto por Brecht, para uma melhor compreensão das idéias desenvolvidas nesta dissertação.

1.3.2 *Teatro Épico*

Por *Teatro Épico* entendo uma forma de teatro que se diferencia da forma dramática convencional, levada ao extremo pelo *teatro burguês* dos séculos XVIII e XIX⁴⁴. Neste, a ação é linear, diretamente colocada para o espectador, sem o intermédio de um narrador, não há quebra no desenvolvimento das personagens e todos os elementos da cena concorrem para obter a ilusão teatral. Ao contrário, no *Teatro Épico*, é utilizada a narração em cena, a ação não é necessariamente linear e a representação distanciada das personagens e o uso dos diversos elementos cênicos visam justamente desfazer a ilusão⁴⁵.

Brecht não foi o inventor do *Teatro Épico*, nem o único a desenvolvê-lo: as características épicas remontam ao Teatro Grego e encontram-se presentes nas mais diversas formas de Teatro Ocidental e Oriental⁴⁶. Mesmo no tempo de Brecht, outros encenadores, como Erwin Piscator⁴⁷, influenciaram o mestre alemão a seguir os rumos que empreendeu em sua obra teatral.

⁴⁴ “O teatro que [Brecht] conheceu, o teatro burguês, também é – como ele percebeu – um substituto para o entorpecente. Sua missão como pensador foi a de arrancar o teatro dessa condição e restituir-lhe um sentido efetivo. Sua missão como artista, a de fazer um realidade dessa idéia” (Introdução de Luiz Carlos Maciel a BRECHT, 1967, p. 4).

⁴⁵ Aqui eu aponto apenas as linhas gerais que diferenciam essas duas categorias teatrais.

⁴⁶ Cf. ROSENFELD, 2006.

⁴⁷ Erwin Piscator (1893-1966): diretor teatral alemão que direcionou sua força criativa para a realização de espetáculos que eram ao mesmo tempo panfletários (comunistas) e de grande elaboração e inventividade formal (utilização de muitos recursos técnicos, projeções de textos, fotos e filmes, interatividade com o público, etc.). Foi quem primeiro utilizou o termo *teatro épico*, mais tarde apropriado por Brecht, o qual foi um de seus colaboradores, em especial no marcante espetáculo “O bravo soldado Schweik”. Brecht sempre destacou a influência de Piscator em seu desenvolvimento artístico (baseado em EWEN, 1991, pp. 131-140).

Na sua proposta de *Teatro Épico*, o que interessa para Brecht é o “comportamento dos homens uns para com os outros, sobretudo quando é um comportamento (típico) de significação histórico-social”⁴⁸. A partir dessa premissa, o mestre alemão experimentou diversos procedimentos cênicos (a interrupção da ação, o uso de projeções de filmes e imagens, o uso cênico de *canções*, a atuação distanciada, entre outros), vindos das mais diversas fontes (entre elas, por exemplo, o Teatro Chinês), que promovessem a construção de uma cena dialética, a qual revelasse o homem para o espectador de tal modo que este tivesse a “oportunidade para uma crítica do comportamento humano segundo uma perspectiva social”⁴⁹.

Brecht, assim como Craig (1872-1966), Artaud e Grotowski, também buscou a re-teatralização da cena, mas numa perspectiva própria: combatendo a “estreiteza, a atmosfera abafada, a viscosidade dos dramas impressionistas e a maníaca unilateralidade dos dramas expressionistas”⁵⁰, as quais caracterizavam a cena teatral alemã de sua época, o mestre alemão preocupou-se em evidenciar a dimensão social do teatro e para tanto desenvolveu diversos procedimentos para obter o que chamou de *verfremdungseffekt* ou *efeito de estranhamento*⁵¹.

Esse efeito, visando primordialmente à recepção do espetáculo, deveria fazer com que o espectador *estranhasse* a encenação e a realidade ali referida, a fim de que pudesse ver com novos olhos as situações representadas, desenvolvendo uma visão crítica a respeito das mesmas e tendo, assim, um estímulo para assumir uma atitude transformadora diante delas.

A música entrou no *Teatro Épico*, portanto, como um dos elementos de *estranhamento*, colaborando nesse processo de construir uma cena que fizesse o espectador pensar criticamente sobre o que estivesse vendo, do ponto de vista do comportamento dos homens entre si. Em Brecht, a música não serviu para compor uma *cenografia sonora* (como em Stanislavski), nem para unificar o todo do espetáculo numa encenação rigorosamente calculada (como em Craig), nem para impactar sensorialmente o espectador, atingindo-o em nível inconsciente (como em Artaud), nem

⁴⁸ BRECHT, 2005, p. 228.

⁴⁹ Idem, *ibidem*.

⁵⁰ BRECHT, 2005, p. 226.

⁵¹ Cf. BORNHEIM, 1992, p. 251; PEIXOTO, 1991, pp. 151-152; KOUDELA, 1992, p. 59; KOUDELA, 1991, p. 114; PEIXOTO, 1991, p. 167; ROSENFELD, 2006, p. 161.

foi tomada como um recurso expressivo do ator para acentuar sua cumplicidade com o espectador (como em Grotowski)⁵².

No *Teatro Épico* de Brecht, a música foi tomada como elemento de *comentário* da cena, como um fator de *reflexão*. Para funcionar nessa direção, a música, segundo Roubine (1982, p. 162), foi usada para “interromper a continuidade da ação”, “romper a unidade da imagem cênica”, “despsicologizar o personagem, opondo-lhe uma contradição” e “destruir todos os efeitos do real eventualmente induzidos pelo espetáculo”. Ou seja, a música é um fator de re-teatralização da cena, de re-colocação dessa como produto da criação humana e não com ilusão. Mas aqui com uma intenção explícita de desestabilizar os componentes ideológicos da cena e revelar uma possibilidade de repensar a realidade referida pelo espetáculo teatral.

A origem mesma do termo *épico*, que Brecht utilizou ao longo de sua trajetória como autor, diretor e ensaísta (ainda que, nos últimos tempos, tenha questionado sua real correspondência ao seu projeto teatral, dizendo que o termo *dialético* fosse, talvez, mais adequado para denominar a sua proposta teatral), está ligada, indissolavelmente, à influência musical. Nesse tipo de teatro, jamais deveria prevalecer a ilusão, antes, o espectador deveria “sentar-se, relaxar e meditar sobre as lições a serem aprendidas desses acontecimentos longínquos, como fazia o público dos bardos que cantavam os feitos dos heróis nas casas dos reis gregos ou dos condes saxônicos, enquanto os convidados comiam e bebiam, donde o termo teatro *épico*”⁵³.

Em coerência com o objetivo de divertir e fazer refletir, Brecht propôs que a *canção* interrompesse do fluxo cênico do espetáculo. Existe, é claro, um envolvimento com a *canção* no momento exato em que essa é executada, mas a intervenção musical entra quebrando a continuidade da cena, como estratégia de tornar esta, de algum modo, *estranha* para o espectador. Nas palavras de Esslin (1979, pp. 139-140),

Os números musicais não são mais introduzidos sorrateiramente no ponto em que a carga emocional de uma cena atinge um clímax e a fala se mescla com a canção – passam a ser introduzidos como ingredientes inteiramente distintos da peça, que interrompem o seu fluxo, quebram a ilusão e, portanto, tornam “estranha” a ação.

A *canção* produz uma temporalidade diversa daquela construída através dos recursos elementares do teatro (personagens, ações, texto falado, etc.) e, como essa

⁵² ROUBINE, 1982, pp. 154-166.

⁵³ ESSLIN, 1979, p. 136.

forma musical entra no *Teatro Épico* intencionalmente destacada da cena, desse modo, intensifica-se o processo pelo qual “o tempo dramático se deixa distanciar, já não se dá ao espectador de modo imediato, ou a dimensão de imediatez é constantemente rompida pelo canto ou pelo comentário”⁵⁴.

Em resumo, eu poderia dizer, com Luiz Carlos Maciel, que as principais idéias propostas por Brecht são “a nova estrutura épica de sua dramaturgia e o famoso efeito de distanciamento do tipo de espetáculo que a ela deve corresponder”⁵⁵. Desses dois pontos decorrem todos os procedimentos da poética cênica brechtiana, a qual, acredito ser oportuno reafirmar, não pode ser separada dos pressupostos de crítica ideológica inerentes à sua gênese e aplicação pelo mestre alemão, Seriam essas, muito tenuemente esboçadas, as linhas mestras do que aqui compreendo como *Teatro Épico* de Brecht.

1.3.3 Influências musicais de Brecht

Brecht gostava de cantar. Gostava de acompanhar-se ao violão, em textos que ele mesmo compusera.
Gostava de recitar seus próprios poemas numa voz estridente.
No fundo, era um menestrel.
Frederic Ewen⁵⁶

Brecht foi influenciado, em sua formação musical, de um lado, pela música popular, concretizada pelos cantores das Feiras Anuais de Augsburg, os quais eram músicos ambulantes, menestréis que cantavam / contavam histórias impressionantes, “façanhas típicas da tradição popular”⁵⁷. De outro lado, pela música erudita, desde sua participação, ainda menino, no coral escolar em Augsburg. Com o tempo, tornou-se um ouvinte atento (na sua juventude, chegou a fazer críticas de *ópera* para um jornal em Munique) e de gosto extremamente pessoal (gostava de Bach e Mozart, mas detestava a grandiosidade romântica de Beethoven...). Uma terceira influência musical importante consistiu nas *canções* de cabaré, principalmente as compostas por Frank Wedekind (1864-1918), outro grande autor alemão, também músico e compositor. Nos cabarés cantavam-se “aquelas baladas e *canções* ásperas, amargas e implacáveis, modeladas na *canção* de cabaré francesa, muitas vezes com sátiras políticas”⁵⁸.

⁵⁴ BORNHEIM, 1992, p. 323.

⁵⁵ Luiz Carlos Maciel, em sua introdução a BRECHT, 1967, p. 12.

⁵⁶ EWEN, 1991, p. 52.

⁵⁷ BETZ Albert. *Brecht e a Música*. In: BADER, 1987, p. 66.

⁵⁸ EWEN, 1991, p. 52.

Também nesse ambiente, Brecht conviveu com o comediante, cineasta e autor Karl Valentin (1882-1948), o qual “pertencia a uma rica tradição de cantores populares (ele se dizia *Volkssänger*) muito atuante na Baviera e adjacências, e que ainda hoje continua com plena vitalidade”⁵⁹. Valentin tinha um jeito particular de cantar, uma secura que se aproximava mais da fala e que “tendia a comentar, a criticar os conteúdos da canção cantada”⁶⁰. Brecht chegou a participar de uma trupe de variedades, dirigida pelo comediante⁶¹. Este exerceu uma influência decisiva no mestre alemão, principalmente no que tange ao trabalho do ator e à dimensão humorística de sua obra.

Assim como Wedekind, Brecht, na sua juventude, cantava muito, acompanhando-se ao violão, musicando seus versos para divertir-se com os amigos. A sua produção poética, desde o começo, em sua adolescência, era, pois, vinculada a um sentido musical muito pronunciado que se concretizava nas melodias improvisadas por ele a partir de seus poemas. Os seus primeiros textos teatrais, *Baal* (1918), *Tambores na Noite* (1918), *Eduardo II* (1923-1924) e *Um Homem é Um Homem* (1926), tiveram, em suas primeiras encenações, músicas compostas pelo próprio Brecht.

Durante os anos 1920, Brecht travou conhecimento com importantes compositores eruditos, que se tornaram seus colaboradores fundamentais na realização da música em diversos espetáculos: os principais foram Paul Hindemith, Kurt Weill, Hanns Eisler e, posteriormente, Paul Dessau. Com eles, Brecht pôde experimentar e desenvolver suas idéias acerca da música adequada ao teatro que ele acreditava ser o necessário às necessidades sociais de seu tempo. O mestre alemão tinha idéias musicais próprias e trabalhava com os seus parceiros no sentido de realizá-las.

Esses compositores participavam de um Movimento de renovação cultural da Alemanha denominado *Neue Musik (Nova Música)*⁶², o qual buscava reconduzir a música erudita a uma função social mais efetiva e abrangente; propunha, por exemplo, a simplificação das formas, uma maior leveza e a incorporação de elementos do jazz (que era, em si, uma novidade para os padrões musicais europeus eruditos de composição e execução); tal Movimento era uma fusão de idéias anti-vagnerianas e um ideal de considerar, utilizar, dialogar com a música popular.

Brecht estreou algumas obras suas, musicadas por Paul Hindemith, Kurt Weill e Hanns Eisler, no *Festival de Música Nova* em Baden-Baden (Alemanha), onde um

⁵⁹ BORNHEIM, 1992, p. 62.

⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 63.

⁶¹ EWEN, 1991, p. 52.

⁶² EWEN, 1991, p. 220.

grupo seletivo de compositores, ligados ao Movimento referido acima, experimentava novas idéias musicais em duas vertentes principais: por um lado, na *Gebrauchsmusik* ou *Música Funcional*, dialogavam com avanços técnicos da época, como o cinema e sua arte da montagem, a qual logo influenciou as outras artes; por outro lado, na *Gemeinschaftsmusik* ou *Música Comunal*, composta especialmente para músicos amadores, os quais deveriam aprender “não só as notas, mas a técnica e o prazer de trabalharem coletivamente”⁶³; era uma clara opção pela desmistificação do ambiente musical *erudito*, tornando-o mais simples e acessível a uma parcela maior da população, principalmente jovens amadores. Os textos escritos para serem cantados como obras musicais buscavam, por sua vez, simplificar a linguagem, tornando-a mais clara em termos de sentido.

Dessa *Música Comunal*, realizada muitas vezes com estudantes de escolas alemãs, é que surgiram as *peças didáticas*⁶⁴ de Brecht, também chamadas de *óperas escolares*, que foram um novo passo para que, mais ainda que o público ouvinte, os próprios compositores e intérpretes, não somente vivenciassem uma experiência estética, mas tivessem suas idéias aclaradas a respeito do que estavam realizando artisticamente e trabalhassem para a afirmação de valores éticos (por exemplo, a coletividade como valor acima da individualidade). Daí o nome *didáticas*: eram obras para aprender e ensinar (principalmente o pensamento dialético) por intermédio do teatro e da música.

O mestre alemão rejeitava fortemente o caráter de elitização e de alienação do ouvinte em um êxtase musical, próprio da música erudita de seu tempo, especialmente quando de sua execução em concertos, tanto que chegou a inventar um termo, *misuk*, para contrapor a *musik* (música, em alemão): por *misuk*, Brecht queria significar um outro tipo de música, decididamente voltada para o diálogo com a música popular. Foi essa *misuk* que ele desenvolveu na sua colaboração com seus colegas compositores.

Outro termo que indica o modo particular de Brecht abordar a música e, particularmente, a *canção*, é *song*, palavra escolhida por ele para ser utilizada ao invés de *lied*, como seria de se esperar por ser este o termo alemão. Acredito que Brecht optou por uma palavra de origem americana, como uma forma de contrapor-se ao legado cultural musical erudito alemão (principalmente aquele carregado da influência do

⁶³ WILLET, 1967, p. 165.

⁶⁴ Para maiores informações, cf. KOUDELA, 1999, 1992 e 1991.

Romantismo), em que a *canção* era designada *lied*. O mestre alemão, dessa maneira, assinalou a sua opção por um gênero musical que dialogasse mais diretamente com o público que pretendia atingir numa primeira instância: a classe trabalhadora.

Luiz Carlos Maciel auxilia na compreensão desse fato, explicando que “Brecht emprega a palavra, em inglês, *song*, para designar a *canção popular* dos *cabarés*, não só em seu estado original, mas no seu tratamento artístico para utilização pelo teatro épico”⁶⁵. Os *songs* que o mestre alemão desenvolveu tinham a característica de ser uma música “simplificada”, ainda que composta a partir de toda uma sofisticação advinda dos conhecimentos eruditos de seus colaboradores musicais. Por outro lado, Brecht participava do entusiasmo que a cultura americana causava na Europa após a Primeira Grande Guerra, e, ao utilizar uma palavra em inglês, mostrava concretamente essa admiração, mesmo que o capitalismo (inclusive o americano) fosse objeto de suas mais duras críticas.

Esses *songs* brechtianos, (nas palavras de seu contemporâneo e amigo Walter Benjamin, marcantes por seus “estribilhos rudes e dilacerantes”⁶⁶), privilegiaram o sentido verbal do texto sem desprezar o sentido musical da melodia, da harmonia e do ritmo. Essas *canções* reuniram em letra e música uma multiplicidade de influências de todas as ordens, refletindo a época em que foram produzidas de maneira brilhante, porque intransigentemente lúcida e consistentemente crítica.

Nessa produção musical, houve uma mistura proposital de fontes musicais diversas: a música *de feira popular*, a *religiosa*, a música *erudita*, a música de *cabaré*, o *jazz*, entre outras, numa mistura de diversos discursos musicais, cada qual com um ponto de vista diferente, uma origem social diferente, um sentido diferente, compondo um mosaico de sentidos múltiplos adequado a uma cena que se pretendia dialética.

Na busca de uma atitude lúcida do espectador frente à obra cênica, Brecht, juntamente com diversos outros artistas e intelectuais da Alemanha de sua época, atacou a idéia de *obra de arte total*⁶⁷ preconizada por Wagner: ao contrário da perspectiva do mestre de Bayreuth, que tencionou realizar uma síntese perfeita entre as diversas artes que compõem a *ópera*, Brecht propôs a *separação dos elementos*. Esse se tornou o princípio norteador da estética brechtiana, segundo Bornheim (1992), a partir

⁶⁵ Luiz Carlos Maciel em sua introdução a BRECHT, 1967. p. 81.

⁶⁶ BENJAMIN, 1994, p. 80.

⁶⁷ “Richard Wagner propôs o termo “*gesamtkunstwerk*” [“obra de arte total”], por volta de 1850, para designar a obra de arte global, uma espécie de síntese entre música, literatura, pintura, escultura e arquitetura” (CAMARGO, 2001, p. 60).

do qual as artes envolvidas na constituição do fato teatral deveriam ser propositalmente separadas, tendo seus discursos intencionalmente contrapostos, a fim de produzirem um resultado dialético que não levasse o espectador a um êxtase alienante.

Certamente, devido ao seu intenso envolvimento pessoal com a música, um dos aspectos que caracterizaram, marcaram sua obra dramaturgica e cênica foi justamente a presença constante dessa “arte irmã”: a grande maioria de seus textos teatrais contém letras de *canções*, e alguns deles são, efetivamente, obras cênico-musicais.

Outro fato notável que demonstra a extrema relevância da música na constituição do pensamento teatral de Brecht é que um dos termos mais emblemáticos nas formulações que fez de suas idéias sobre teatro, o *Gestus* social, é explicado justamente em dois artigos que se referem especificamente sobre música: *Acerca da Contribuição da Música Para Um Teatro Épico* e *Acerca da Música-Gestus*, os quais serão ambos comentados a seguir.

Neste ponto do texto, acredito ser útil reportar informações a respeito dos compositores alemães referidos anteriormente, bem como sobre a sua colaboração com Brecht.

1.3.3.1 Paul Hindemith (1895-1963)

Paul Hindemith estudou violino e composição em Frankfurt. Lançava mão de referências mais convencionais como o concerto barroco e elementos musicais modernos, principalmente o *jazz*. Dedicou-se, especialmente, à música de câmara, compondo quartetos, trios e numerosas sonatas. Além disso, compôs também *lied*, música para instrumentos mecânicos recém-inventados, música para estudantes e amadores e ópera. Foi uma presença fundamental no Festival de Música Nova de Donaueschingen. Sua música sofreu a desaprovação do nazismo e com isso, Hindemith mudou-se para a Suíça. Dois anos depois, foi para os Estados Unidos, onde lecionou na Universidade Yale até 1953, quando retornou à Suíça e lá permaneceu até a sua morte. Escreveu *Craft of Musical Composition* (1937-1939), na qual ele expõe suas idéias musicais particulares em forma teórica⁶⁸.

Um detalhe de sua colaboração com Brecht: a *Peça de Baden-Baden Sobre o Acordo* (1929) teve música de Hindemith, e a peça era uma espécie de continuação de

⁶⁸ SADIE, 1994, p. 431.

O Vôo Sobre o Oceano (1928-1929), fazendo uma crítica desta. No entanto, Hindemith e Brecht desentenderam-se, cada qual questionando se a importância maior dessa obra estava na prática musical ou na reflexão proposta pelo texto verbal, e o resultado é que ambos acabaram impedindo que a obra fosse executada posteriormente.

1.3.3.2 Kurt Weill (1900-1950)

Kurt Weill foi aluno de Humperdinck, Busoni e Jarnach, entre 1918 e 1923. Influenciado pela música de Stranvinsky, redescobriu de modo especial, o jazz. Em meados da década de 1920, compôs óperas com libreto de Georg Kaiser. Em 1926, casou-se com Lotte Lenya, cantora e atriz que se tornaria a sua melhor intérprete. Em 1935, foi para os Estados Unidos e passou a compor musicais para a Broadway, como *Lost In The Stars* (1940), *Lady In The Dark* (1941), *One Touch Of Venus* (1943) e *Street Scene* (1948). Compôs também música para cinema e rádio. Residiu nos Estados Unidos até a sua morte⁶⁹.

Weill “compartilhava do desprezo de Brecht pelo polido neo-romantismo que ainda era o estilo dominante da música na Alemanha”⁷⁰ dos anos de 1920. O compositor queria desenvolver uma música que fosse, ao mesmo tempo, popular e moderna, que captasse o seu tempo, que conseguisse atingir o ouvinte em sua vida cotidiana.

A primeira colaboração Brecht-Weill aconteceu a partir de poemas de Brecht reunidos no *Hauspostille*⁷¹. A partir desses poemas, Weill compôs uma cantata⁷² operística intitulada *Mahagonny*, e que teve sua estréia no *Festival de Música Nova* de Baden-Baden, em 1927. Essa obra foi a base para a posterior *ópera Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*.

A segunda parceria entre eles ocorreu em *A Ópera dos Três Vinténs* (1928), o maior sucesso da dupla. Segundo Esslin (1979, p. 53), foi “um dos raríssimos casos de uma obra que se pretende séria e de vanguarda [a] atingir um verdadeiro sucesso popular”. Nessa obra, Weill compôs sua partitura baseando-se no jazz, o que foi uma

⁶⁹ Idem, ibidem, pp. 1019-1020.

⁷⁰ ESSLIN, 1979, p. 49.

⁷¹ Livro de poemas de Brecht, publicado em 1927, que parodia um breviário ou livro de orações, num “clima de aceitação passiva da Natureza, com sua sensualidade e seu terror, e o da piedade por todas as criaturas pobres e impotentes” (Idem, ibidem, p. 182).

⁷² Forma musical que se caracteriza: a) por desenvolver musicalmente um texto literário geralmente religioso, mas não litúrgico; b) por adotar o *estilo dramático*, ou seja, a forma de monólogos e diálogos, o *recitativo musical* e a *melodia acompanhada*; c) por ter como base principal grandes fragmentos corais, intercalados por árias, duos, etc. (baseado em ZAMACOIS, 1993, pp. 242-243).

novidade para a época, pois ele era um compositor tido como “sério”, ou seja, comprometido com uma sólida formação erudita. Brecht, por sua vez, pôde continuar a experimentação dos procedimentos que se tornaram típicos do seu *Teatro Épico*: a projeção dos nomes das *canções*, a mudança de iluminação quando da execução das mesmas, a presença visível dos músicos no palco, entre outros. Tudo isso visando criticar a burguesia alemã do pós-guerra. Foi a obra que projetou Brecht, tornando-o, a partir de então, um dramaturgo famoso.

Posteriormente, foi feito um filme baseado no texto de Brecht e na música de Weill, e essa iniciativa terminou com ambos processando a companhia cinematográfica por não seguir as suas orientações quanto ao plano ideológico do discurso do filme.

A próxima peça foi *Happy End* (1929), que não fez sucesso, e dela ficaram as *canções* de Weill, em particular *Bilbao Song* e *Surabaya Johnny*.

Em seguida, Brecht e Weill enveredaram por uma nova fase de trabalho com as *peças didáticas* ou *óperas escolares*. A primeira delas foi *O Vôo Sobre o Oceano* (1928-1929), e a música foi composta em conjunto com Hindemith. O formato era de uma peça radiofônica; posteriormente foi feita uma versão com música só de Weill.

Aquele Que Diz Sim foi a obra seguinte, baseada numa tradução inglesa de um texto de *teatro Nô*. Essa *ópera escolar* foi aceita prontamente e montada em vários colégios de Berlim. Brecht e Weill, atendendo a solicitações de alunos que interpretavam a peça, alteraram-na para *Aquele Que Diz Não*⁷³.

Nesse período, a dupla desenvolveu seu trabalho mais elaborado, a *ópera Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (1928-29). Nessa obra, ambos realizaram uma crítica cênica e musical mais violenta e direta à *ópera* (e à ordem social burguesa na qual esta continuava a ser apreciada). A montagem foi um escândalo provocando as mais entusiásticas reações tanto de aprovação, quanto de rejeição. Em 1929, uma obra menos destacada foi o *Réquiem de Berlim*, composta a partir de poemas de Brecht.

Numa nova versão de *Um Homem é Um Homem*, em 1931, Weill compôs músicas originais que se perderam. Depois disso, os dois planejaram trabalhar juntos em uma série de projetos, mas somente concretizaram-se algumas *canções* isoladas e a obra *Os Sete Pecados Capitais* (1933), feita, já no período do exílio de ambos, para ser apresentada em forma de música e balé simultâneos e cuja estréia deu-se em Paris nesse mesmo ano.

⁷³ É nessa dupla forma que atualmente se encontra o texto; cf. BRECHT, 1988, pp. 213-231.

1.3.3.3 Hanns Eisler (1898-1962)

Hanns Eisler nasceu no dia 6 de julho de 1898, Leipzig, Alemanha. Eisler serviu como soldado na Primeira Grande Guerra, sendo várias vezes ferido em combate. Em 1919 começa a estudar com Arnold Schönberg. Dois anos depois, estudou também com Anton Webern. Em 1925, suas primeiras obras vocais e de câmara foram executadas em Veneza e no *Festival de Música Nova* em Donaueschingen, coordenado por Paul Hindemith. A partir do ano seguinte, começou a direcionar sua música para um conteúdo social e político. Por causa dessa sua progressiva reorientação, rompe com Schönberg.

É então que começa a compor diversas canções para corais de operários, desenvolvendo um estilo particular de *kampflieder* (canções de combate). Nesse contexto, participou de um conjunto de *agitprop* chamado *O Megafone Vermelho*, com o qual “se apresentou em ruas, praças, portas e fábricas, salas de sindicatos e em todo o lugar onde se encontra um público de trabalhadores”⁷⁴.

Saiu de Berlim em 1933, fugindo da ameaça nazista, passando por vários países, indo para os Estados Unidos em 1942, de onde, seis anos depois, foi expulso por “atividades antiamericanas”. Em 1949, voltou para a Alemanha (Oriental), onde passou a desenvolver um intenso trabalho em nível nacional, chegando a compor o novo Hino Nacional da República Democrática Alemã. Escreveu textos teóricos que são importantes referências acerca das relações entre arte e política. Faleceu em Berlim⁷⁵.

Com o aprofundamento do seu estudo das idéias marxistas, Brecht encontrou em Eisler um novo colaborador que correspondia mais intensamente a esse ideário político específico.

A primeira colaboração dos dois deu-se com a peça didática *A Decisão* (1930), para a qual Eisler compôs melodias de forte impacto revolucionário. A obra havia sido composta para estrear no mesmo Festival em que as outras *óperas escolares* haviam sido apresentadas, mas a comissão decisória objetou. Com isso, Brecht e Eisler montaram essa *peça didática* com grupos corais de trabalhadores alemães socialistas e comunistas.

⁷⁴ OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Hanns Eisler: artista da vanguarda e não artista de vanguarda*. In: BACKES, 1998, p. 86.

⁷⁵ Informações biográficas retiradas da página da internet <http://eislermusic.com/life.htm> e também de OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Hanns Eisler, artista da vanguarda e não artista de vanguarda*. In: BACKES, 1998, p. 82-91.

A última obra didática de Brecht marcou uma nova parceria com Eisler: *A Mãe* (1930-1931) foi apresentada primeiramente nas sedes do Partido Comunista em Berlim, com um impacto expressivo muito grande sobre o público, em grande parte devido à contribuição da música de Eisler, que, segundo o próprio Brecht, “possibilitava de forma surpreendente, em certa medida, uma simplificação dos difíceis problemas políticos cuja solução é de interesse vital para o proletariado”⁷⁶.

Após essa obra, veio o filme *Kuhle Vampe* (1931) e a peça *Os cabeças redondas e os cabeças pontudas* (escrita entre 1931-1934). Já durante o exílio, nos Estados Unidos, colaboraram no filme de Fritz Lang (1890-1976) *Os Carrascos Também Morrem*, e Eisler compõe música incidental para *As Visões de Simone Machard* (1940) e, também dessa época, é *A Vida de Galileu* (1947). Além dos trabalhos para teatro, Eisler musicou cerca de 150 poemas ou letras de Brecht.

Eisler marcou fundamentalmente as idéias musicais de Brecht contribuindo, juntamente com Weill, decisivamente para a elaboração de conceitos como *Música-Gestus* (que veremos adiante).

1.3.3.4 Paul Dessau (1894-1979)

Paul Dessau, a partir de 1912, foi ensaiador e regente de ópera. Foi para Paris em 1933, onde estudou serialismo com Leibowitz e tornou-se politicamente engajado. Seu encontro com Brecht deu-se nos Estados Unidos, em 1942. Voltou para a Alemanha Oriental em 1948, e tornou-se o principal compositor da República Democrática Alemã, produzindo grande quantidade de música coral, partituras incidentais, música de câmara e canções. Faleceu em Berlim⁷⁷.

Foi o terceiro maior colaborador musical de Brecht (com quem passou a trabalhar no exílio de ambos nos Estados Unidos), mas a sua influência sobre o mestre alemão foi menor que a de Weill e Eisler. Ainda assim, foi Dessau quem musicou alguns dos maiores textos de Brecht, como *Mãe Coragem e Seus Filhos* (1938-1939), *Alma Boa de Setsuan* (1938-41), *O Senhor Puntila e Seu Criado Matti* (1940) e *O Círculo de Giz Caucásiano* (1943-1945).

Depois dessas obras para teatro, veio a ópera *A Condenação de Lucullus* (1951), essa última responsável por uma grande polêmica envolvendo Brecht e Dessau,

⁷⁶ BRECHT, 2005, p. 232.

⁷⁷ SADIE, 1994, p. 264.

questionados pelo Partido Comunista (que então governava Berlim Oriental), o qual exigiu que fossem feitas modificações no texto e na música (aquele, considerado não correspondente à “realidade” e esta, vanguardista demais para os cânones do “realismo socialista”).

Por fim, em 1956, Dessau compôs a música de *Um Homem é Um Homem*, para substituir aquela feita por Weill e que havia sido perdida.

Como podemos notar, o grande número de trabalhos (entre *óperas*, *óperas escolares*, *musicais* e *canções*) realizados em estreita colaboração com renomados compositores aponta para a fundamental importância que Brecht atribuiu à música em sua obra. De fato, podemos afirmar que a maior parte de sua obra dramaturgica é constituída de obras cênico-musicais, além da enorme quantidade de poemas musicados por seus parceiros.

E, como não poderia deixar de ser, Brecht escreveu sobre música. Dentre seus inúmeros ensaios, destacam-se quatro em que Brecht volta-se para a relação da música com o seu *Teatro Épico*. Procedo agora algumas considerações sobre esses quatro ensaios, apontando as questões que me parecem fundamentais para a compreensão do conceito de *Música-Gestus*, o qual norteia as análises procedidas nos capítulos seguintes.

1.3.4 Comentários sobre o ensaio *Notas Sobre a ópera Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*⁷⁸

Nesse ensaio de 1930, Brecht denuncia o desconhecimento dos artistas sobre o mecanismo do *mercado*, dentro do qual o artista torna-se apenas mais uma peça da engrenagem do entretenimento, perdendo a possibilidade de ser efetivamente renovador em termos não somente artísticos, mas, e, principalmente, sociais.

Aqui, também, o mestre alemão publica, pela primeira vez, o famoso esquema que contrapõe, de um lado, a “forma dramática de teatro” e, de outro lado, a “forma épica de teatro”. Esse quadro é citado na maioria das biografias e trabalhos teóricos que se debruçam sobre a sua obra, mas muitas vezes não é suficientemente valorizada uma

⁷⁸ BRECHT (2005, pp. 25-38); BRECHT (1967, pp. 54-65).

nota do próprio Brecht, a qual redimensiona uma possível rigidez esquemática na divisão entre esses dois tipos de teatro. Ei-la:

Este esquema não apresenta contrastes absolutos, e sim, meramente, variações de matiz. É possível, pois, dentro de um mesmo processo de comunicação, optar por uma sugestão de caráter emotivo, quer por uma persuasão puramente racional⁷⁹.

Ou seja, por mais que Brecht tenha contestado um tipo de teatro que enfatizava o emocional, levando o público a um envolvimento alienante, não estava com isso dizendo que seu *Teatro Épico* negava ou dispensava esse tipo de apelo. Ele apenas propunha utilizar aquilo que fosse mais adequado ao projeto ético, político e filosófico que norteava suas opções estéticas: se a emoção fosse o melhor caminho, ela seria tranqüilamente utilizada.

É, também, nesse ensaio que Brecht propõe o princípio da *separação dos elementos* já referido anteriormente (são três os elementos focados: a música, o texto e a imagem). Esse princípio é fundamental para a estética brechtiana, pois a diversidade de vozes é fundamental para que se estabeleça uma interlocução *dialética*.

Se cada elemento da cena desenvolve o mesmo discurso, o resultado tende a ser menos rico em pontos de vista, em alternativas de sentido diferentes. Essa perspectiva explicitamente polifônica vai ao encontro das proposições que Maletta (2005, p. 98) desenvolve em sua tese de doutorado, tanto que ele afirma categoricamente: “no teatro de Brecht, **a atuação polifônica não é apenas uma possibilidade. É uma condição imprescindível**”⁸⁰.

Em sua tese, o artista-pesquisador enfatiza que Brecht foi um dos criadores-pensadores de renome internacional que mais aprofundou uma investigação dessa dimensão *polifônica* da cena teatral, tirando justamente dessa dimensão a possibilidade de configurar um contraponto, entre os componentes da cena, que estimulasse o espectador a ter, também ele, o seu ponto de vista, a sua própria *voz*.

Brecht enfatiza aqui a *função social* da Arte (e mais especificamente, do teatro): a preocupação com o *conteúdo* da obra (nesse caso, uma *ópera*), em suas implicações políticas, filosóficas e sociais: com essa ênfase, ele critica um tipo de arte que denomina *culinária*, ou seja, que se propõe meramente a satisfazer os sentidos, sem considerar a dimensão racional da cena, em sua potencialidade transformadora.

⁷⁹ BRECHT, 2005. p. 31.

⁸⁰ Grifo do autor.

1.3.5 Comentários sobre o ensaio *Notas Sobre a Ópera dos Três Vinténs*⁸¹

Brecht, nesse texto de 1931, propõe a mudança da função do teatro: de simples diversão, este deve passar a diversão que leve a pensar; o mestre alemão preconiza a relação entre a fruição estética (diversão) e o conhecimento (reflexão) do próprio teatro enquanto forma artística e da realidade à que este se refere, no mesmo processo de relação entre espetáculo e espectador.

A aproximação do teatro a outras instituições de atividade intelectual, como, por exemplo, a linguagem acadêmica e suas notas de rodapé (por meio de processos de *literarização* do teatro, como a projeção de títulos, textos e dados estatísticos em cena), é uma questão que diz respeito, de maneira especial, a espaços como as universidades. Nesses lugares em que se explicitam processos de conhecimento, trazer à tona as questões da Arte (como estas proposta por Brecht) possibilita um movimento de extrema importância para a renovação de ambos os campos do saber (Arte e Ciência).

Por fim, uma questão que se relaciona particularmente com o objeto desta pesquisa é a indicação da *maneira* de cantar as *canções* no *Teatro Épico*. Brecht propõe que o ator diferencie claramente três formas de emissão do texto: a fala, a declamação e o canto.

Antonio Hildebrando⁸² refere-se a esses três planos do discurso vocal-verbal do ator em cena:

(...) você tem as *canções* que são cantadas com os atores como cantores, tranqüilamente, com a platéia, sem cena, simplesmente cantando a música (...) no teatro brechtiano o pressuposto para cantar é cantar, isso faz parte de um plano (...) o plano das *canções*, onde entram as *songs* (...) você tem o plano da (...) “interpretação banal”, da conversa corriqueira, mais próxima ao naturalismo; (...) e o plano da *declamação* (...) onde os textos de teatro entram (...) com a personagem ou não, mas eles entram num “tom” não naturalista (...) mais pesado (...) o jogo é basicamente com esses três movimentos.⁸³

⁸¹ BRECHT (2005, pp. 39-45); BRECHT (1967, pp. 66-76).

⁸² **Antonio Hildebrando**, nascido em Niterói, é ator, diretor, autor teatral e professor do Curso de Teatro e do Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutor em Literatura Comparada (2000) e Mestre em Letras (1996), pela Universidade Federal Fluminense. Foi Coordenador do Colegiado do Curso (2003 a 2005) e Chefe do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da EBA/UFMG (2006-2007). É o Primeiro Secretário da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas). Entre os seus trabalhos mais recentes estão a dramaturgia e a direção de *O elogio da Loucura* e *Precisamos Festejar Isso?*; dramaturgia de *Esta Noite Mãe Coragem* (indicada ao Prêmio SIMPARC/2007); dramaturgia e direção espetáculo *O Guesa Errante*, primeiro classificado no Edital Jovens Artistas da SESU/MEC (2007).

⁸³ Entrevista concedida em 31-10-2007.

O importante aqui não está propriamente no fato de serem três diferentes “registros” propostos (poderiam ser dois ou quatro), e sim na perspectiva fundamental de que é na *diferença*, na *ruptura*, na *mudança*, quando bem colocadas, é que se pode esperar um impacto sobre o espectador. Enquanto se fizer tudo muito linearmente, com uma unidade estilística absoluta, torna-se difícil para o público *estranhar* o que está vendo, e a sua própria maneira de ver e de pensar sobre o que vê.

Essa separação entre essas três categorias está diretamente relacionada com a *separação dos elementos*: apenas, neste caso, a separação dá-se dentro do mesmo elemento, a voz do ator articulando o texto de três maneiras diferentes. Encontro essa relação claramente indicada por Maletta (2005, p. 104), quando este afirma que, para que o ator desenvolva a consciência e o domínio dessas modulações vocais, é fundamental que amplie a dimensão *polifônica* de sua atuação, “incorporando as vozes autônomas de um ator que fala e de um ator que canta”.

1.3.6 Comentários sobre o ensaio *Acerca da Contribuição da Música Para Um Teatro Épico*⁸⁴

Escrito em 1935, este é, sem dúvida, um dos textos mais importantes de Brecht no que se refere à música. Nele, o mestre alemão toca num dos pontos fundamentais de sua estética: a importância da dimensão gestual para a construção de uma cena que permita ao ator “representar determinados ‘gestos’ essenciais”⁸⁵ que, por sua vez, revelem o homem como “dependente de determinadas condições econômico-políticas, condições que é, simultaneamente, capaz de modificar”⁸⁶. Esses gestos, por sua vez, apontam para uma perspectiva mais ampla, que Brecht denominou *Gestus* (ou *Gestus social*).

Gestus é um conceito de difícil apreensão, há diversas posições sobre o mesmo entre os teóricos e estudiosos da poética brechtiana. Como o conceito de *Música-Gestus* é derivado diretamente de *Gestus*, cabe-me a árdua e arriscada tarefa de apresentar a minha compreensão deste termo polêmico.

⁸⁴ BRECHT (2005, pp. 225-235); BRECHT (1967, pp. 81-89).

⁸⁵ Idem, ibidem, p. 229.

⁸⁶ Idem, ibidem, p. 228.

Em primeiro lugar, é importante notar que Brecht escolhe explicar o termo *Gestus* em artigos que versam sobre música⁸⁷. Por que ele fez isso justamente num texto cujo título aponta para a contribuição da música? Qual é o *Gestus* da música? Pode-se falar num *Gestus* musical?

Talvez, justamente no teatro, seja possível tratar com mais clareza de tal conceito, já que no Teatro o *gesto* é um dos elementos principais, ao lado do texto falado (ou cantado). No entanto, é absolutamente fundamental frisar que, conforme o próprio Brecht (1967, p. 86), “*Gestus* não significa gesticulação (...) Uma linguagem é *Gestus* quando está baseada num gesto e é adequada a atitudes particulares adotadas pelo que a usa, em relação aos outros homens”. *Gestus*, portanto, não é, de modo algum, sinônimo de *gesto* como o entende o senso comum⁸⁸: o *gesto* está incluído na noção de *Gestus*, mas este é uma idéia, ao mesmo tempo, mais ampla e mais específica em relação à definição de *gesto*. Por *Gestus*, Brecht propõe “(...) o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais”⁸⁹.

É importante, também, evidenciar que o *Gestus* não é o resultado de um único momento cênico, de uma única imagem, mas um processo de construção de sentido que vai se formando ao longo de toda uma representação. Se Brecht (1967, p. 209-210) chama de “esfera do *Gestus*” a “atitude que os personagens assumem em relação uns aos outros”, ele acrescenta que “estas expressões do *Gestus* são geralmente complicadas e contraditórias, de modo que não é possível transmiti-las em uma única palavra; ao mesmo tempo, o ator, ao realizar uma representação necessariamente reforçada, terá de fazê-lo com cuidado de modo a nada perder, reforçando, pelo contrário, todo o complexo expressivo”. Ou seja, o *Gestus* diz respeito a um complexo sígnico, a uma operação sígnica desenvolvida na temporalidade do espetáculo e realizada pelo ator ao nível do gesto, mas essa operação não está, necessariamente, restrita a este nível.

Esse conceito pode, por exemplo, em sua aplicação ao canto do ator, ser ligado ao *caráter musical* da *canção* que incita, sugere, indica, de alguma forma, um movimento, ou melhor, uma postura, uma atitude da personagem que canta, a qual aponta para um aspecto da relação dessa personagem com as outras, ou com a sociedade

⁸⁷ Posteriormente, Brecht volta a tocar nesse e em outros assuntos, no *Pequeno Órganon Para o Teatro*; cf. Idem, *ibidem*:125-166.

⁸⁸ “Gesto ¹. [Do lat. *gestu*] S. m. 1. Movimento do corpo, em especial da cabeça e dos braços, ou para exprimir idéias ou sentimentos, ou para realçar a expressão; mímica (...)”. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (1999). *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 849.

⁸⁹ BRECHT, 1967, p. 79.

da qual é parte integrante. Depreendo essa ligação da seguinte descrição que Brecht (1967, p. 86) faz da música de Eisler para *A Mãe*:

A composição do *Elogio ao Aprendizado*, que liga o problema da instrução ao da ascensão da classe operária ao poder, é enriquecida pela música com um *Gestus* heróico, mas alegre. Da mesma maneira, o *chorus* [coro] final *Elogio da Dialética*, que poderia ter facilmente o efeito puramente emocional de uma canção de triunfo, foi conservado no plano racional pela música.

Compreendo *Gestus*, portanto, como um complexo de elementos gestuais ("a posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica"⁹⁰), o qual efetua uma *operação sígnica* a serviço de uma intenção clara e explícita de promover uma *crítica* do comportamento dos homens entre si, ou seja, da dimensão *social* da vida humana.

Partindo dessa compreensão do *Gestus*, considero com Koudela (1999, p. 124) que

Enquanto princípio de construção estética, nas encenações épicas de espetáculos, o *gestus* abrange o trabalho do ator, do dramaturgo, do músico, do cenógrafo – dentro da concepção brechtiana do teatro como ensemble das artes. Nesse sentido, o conceito de *gestus* pode referir-se à entoação de uma palavra, ao enunciado de uma frase, a um movimento de mão, a uma atitude corporal, a uma seqüência de sons na música, a um ritmo, a um objeto de cena, a uma ação, ao ritmo das palavras, à estrutura das frases, ao embate de tons, à seqüência de palavras e linhas em uma poesia.

Podemos, a partir desse raciocínio, estender o conceito de *Gestus* a todo o complexo sígnico que compõe a cena, concorrendo para concretizar a crítica social pretendida. A música é, portanto, *um* desses elementos⁹¹ que podem ser tomados como *Gestus*: quando utilizada com a mesma finalidade deste último, a música pode, então, ser chamada de *Música-Gestus*⁹².

Pensando agora em *como* a *Música-Gestus* pode ser concretizada em cena, aponto para o fato de que, dentro de um espetáculo teatral, a música entra como fator de produção de sentido em pelo menos dois planos distintos.

⁹⁰ BRECHT, 2005, p. 155.

⁹¹ Os outros seriam o cenário, o figurino, a iluminação, a maquiagem, os objetos, etc.

⁹² Optei por essa forma, proposta pelo tradutor Luiz Carlos Maciel, em sua tradução de Brecht (BRECHT, 1967, p. 81), porque ela, a meu ver, distancia o significado imediato de "gesto" e provoca o leitor ou ouvinte a indagar por um outro significado. Tendo em vista a minha compreensão do conceito brechtiano de *Gestus*, exposta no primeiro capítulo deste trabalho, *Música-Gestus* parece-me mais interessante do que *Música-Gesto*, forma proposta por Fiana Pais Brandão em sua tradução de Brecht (BRECHT, 2005, p. 225).

No primeiro plano, mais estritamente *musical*, a música inflexiona sentidos a partir de seus recursos específicos, de seu discurso próprio. Para isso, conta com os recursos advindos dos parâmetros do som, quais sejam: altura, intensidade, duração e timbre. Com relação à altura, por exemplo, no espetáculo *Nossa Pequena Mahagonny*, a frase ascendente que finaliza a abertura do programa *Mahagonny, entertainment and television* é uma utilização clara de um parâmetro musical – altura – para construir, através desse recurso especificamente musical, a idéia de grandiosidade falsa necessária àquele momento cênico em particular⁹³. Essa seria uma perspectiva mais física, mais estritamente auditiva, da recepção sonora do espectador.

Um segundo plano de produção de sentido musical em cena pode ser chamado de *semiológico*: a música enquanto *signo* culturalmente estabelecido. São os sentidos culturais que determinado estilo musical evoca, enquanto *signo* socialmente reconhecível (o *baião* evoca um estado de alegria por se ligar a um determinado tipo de dança popular, o que pode ser exemplificado pela segunda versão de *Massa Mole* em *Esta Noite Mãe Coragem*⁹⁴), ou que determinada *canção* possa ter em determinado contexto histórico e social (o que pode ser exemplificado com o uso cênico das *canções* *Garota de Ipanema* em *Nossa Pequena Mahagonny* e *História de Un Amor* e *Besame Mucho* em *Um Homem é Um Homem*⁹⁵).

Com relação a esse segundo plano, devo considerar com Tragtenberg (1999, pp. 34-35) que

O gênero musical como expressão musical reúne aspectos do imaginário social, emocional e político da sociedade. Reflete desde valores mais ou menos abstratos desse imaginário até aspectos bem determinados do seu universo simbólico e utilitário. Dessa forma, certos gêneros e estilos musicais – incluem-se aí desde seus elementos básicos formais (melodia, harmonia e ritmo), até a instrumentação e a forma de tocar – relacionam-se a classes sociais, grupos raciais e práticas sociais.

Nesta dissertação, entende-se que o conceito de *Música-Gestus* encaixa-se nesses dois planos acima apontados. Em outras palavras, é na manipulação da música, tanto como *linguagem* específica quanto como *signo* socialmente contextualizado, que se opera a concretização da música enquanto *Gestus*. Diversas *canções* dos espetáculos analisados neste trabalho são usadas cenicamente como *Música-Gestus*.

⁹³ Cf. no item 4.6.1 desta dissertação, p. 176.

⁹⁴ Cf. no item 2.6.4 desta dissertação, pp. 80-81.

⁹⁵ Cf. nesta dissertação, respectivamente, no item 4.6.5, p. 181 e no item 3.6.6, p. 130.

Brecht vai encontrar esse *uso* da música no *cabaré* e na *opereta*, gêneros musicais tidos pela elite erudita como “menores” como *música barata*⁹⁶, ou seja, desqualificados pela elite cultural, mas carregados de um caráter enérgico e humorado próprio das influências populares de suas respectivas origens. É evidente que está em jogo aqui não a música em si, mas o *uso cênico* que se faz dela, seja no *cabaré* ou no teatro. O próprio Brecht adverte que

O efeito dessa espécie de música depende amplamente da maneira como é executada. Se os atores não começam por aprender o Gestus certo, então resta pouca esperança de que serão capazes de estimular aquela atitude particular do espectador⁹⁷.

Brecht considera que a simples inclusão da música numa cena já abre uma possibilidade de quebra da unicidade da forma teatral – é outra arte que vem para o palco e pode dialogar com a cena.

Nesse ensaio, Brecht, também, aponta o interesse primordial do *Teatro Épico*, que é, sobretudo, prático (voltado para a realização da obra cênica): criticar ampla e profundamente o comportamento social, numa abordagem historicizada (revelando as condições sociais de uma determinada época). O *Teatro Épico* é colocado como uma forma artística de investigar os acontecimentos humanos em sua dimensão histórico-social de modo a estimular uma intervenção sobre esses mesmos acontecimentos.

Pode-se deduzir que essa prática cênica não dispensa (ao contrário, demanda) muita reflexão e uma fundamentação teórica consistente (histórica, sociológica, filosófica, etc.) para que se atinjam os objetivos propostos. Nada pode ser feito apenas pela intuição, tudo deve ser elaborado para se tornar conseqüente com um projeto de sentido específico.

A partir de todas essas colocações, constato a importância que tem o artista saber, conhecer, aprofundar-se nos signos que utiliza em seu trabalho, pois ele pode escolher, por exemplo, uma *canção* muito bonita, de que goste muito, mas que, em termos ideológicos, devido a sua carga musical ou semiológica, e devido ao modo pelo qual a canção entra no espetáculo, diga cenicamente o contrário do que desejaria, que funcione numa direção oposta à pretendida.

Brecht considera, ainda, nesse ensaio (a exemplo do que fez em *Notas sobre a ópera Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*), que os efeitos emocionais estão

⁹⁶ BRECHT, 2005, p. 229.

⁹⁷ BRECHT, 1967, p. 86-87.

presentes no *Teatro Épico*: apenas a sua utilização é que deve ser depurada em função do objetivo primordial da crítica do comportamento social – é necessário que sempre haja espaço para a lucidez, para o pensar, e por isso aqui o transe aqui não é adequado. A não ser que se *represente* o transe para *criticá-lo* de alguma forma evidente.

Por fim, Brecht reconhece a dificuldade da música cumprir a função que lhe é proposta pelo *Teatro Épico*. Realmente, não é fácil nem para a música, nem para o ator, nem para o encenador, nem para o dramaturgo, nem para nenhum dos criadores envolvidos na cena, pautar seu trabalho em uma proposta tão exigente quanto a que Brecht apresenta.

E, ademais, aqui vale dizer que, apesar de todos os esforços dos artistas envolvidos nessa complexa tarefa de produzir e usar cenicamente *canções* que funcionem como *Música-Gestus*, sempre haverá questões em aberto: terá o público realmente compreendido a crítica pretendida pela encenação? Até que ponto essa possível compreensão incidirá efetivamente na prática social do espectador? Tais questões, entre outras, ecoam na seguinte indagação de Ernani Maletta⁹⁸:

Muitas vezes, a gente pensa: “está muito simples isso, não deve ser assim, não” (...) “Será que o que ele [Brecht] queria era isso mesmo?” (...) “A música cumpriu o seu papel como instrumento possível para instigar o espectador a uma reflexão, a uma mudança?” Essa é uma pergunta complicadíssima... (...) O teatro (...) precisa do *fazer*: você não consegue ter certeza de que aquilo realmente *é* se você não *fizer*. Então, a única maneira da gente descobrir se a música está (...) cumprindo esse papel que ela deveria cumprir, *é fazendo*. Não adianta você ficar lendo todos os manuais, todos os artigos, todos os livros que foram escritos, explicando (...) o que é a *Música-Gestus* (...) Você tem que fazer. Então, eu tive o privilégio, nos últimos tempos, de fazer, buscar. Porque, às vezes, (...) você não sabe dizer se, naquele momento, [ao] trazer aquela informação, [se] ela vai fazer o que você quer ou se ela vai para o extremo oposto. Em *Um Homem é Um Homem*, por exemplo, trazer [o tema musical do filme] *Missão Impossível*: (...) será que todos os espectadores vão ler desse jeito [pretendido pelos criadores do espetáculo]?⁹⁹

Essa é uma questão que talvez não tenha uma resposta objetiva, mensurável, quantificável. O que se pode afirmar é que o caminho para atingir o espectador começa,

⁹⁸ **Ernani Maletta** é diretor, maestro, ator, cantor e professor do Curso de Teatro e do Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutor em Educação pela Faculdade de Educação da UFMG (2005), dedica-se, em especial, a pesquisas que focalizam o conceito de *Atuação Polifônica*, desenvolvido em sua tese. Desde 1994, assina a direção musical e vocal de inúmeros espetáculos de teatro, especialmente com o *Grupo Galpão*, além de participar da equipe de criação de vários espetáculos em Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro e Natal. Recebeu diversos prêmios como Diretor Musical e Ator. É diretor do *Grupo Voz & Companhia*, com o qual realizou os espetáculos *Circo Místico* e *O Malandro*, inspirados na obra de Chico Buarque. Foi Professor e Coordenador de Área em diversas edições do Festival de Inverno da UFMG, do qual, nos últimos anos, integra a Coordenação Geral. Desde 1989, é integrante do *Grupo Vocal Nós & Voz*.

⁹⁹ Entrevista concedida em 14-11-2007.

necessariamente, pelo próprio artista. Este é quem deve ter, por primeiro, o compromisso de buscar o máximo possível de clareza no que pretende para tentar, de alguma forma, atingir o espectador. No entanto, ter um controle total sobre a recepção de um espetáculo é uma pretensão que dificilmente será correspondida.

1.3.7 Comentários sobre o ensaio *Acerca da Música-Gestus*¹⁰⁰

Brecht, nesse ensaio de 1932, volta-se especificamente para a definição do conceito de *Música-Gestus*. Ele começa definindo *Gestus*, e para isso exemplifica primeiramente com uma frase verbal (“quando o teu olho te incomodar, arranca-o”); partindo desse exemplo verbal, o mestre alemão indica a amplitude do conceito, o qual, reafirmando o que já foi dito no item anterior, está efetivamente ligado não somente à dimensão gestual da cena, mas estende-se à função sígnica de todos os elementos cênicos. Nesse mesmo trecho, Brecht aponta como exemplo, o *figurino* de uma personagem (“um homem andrajoso”¹⁰¹ sendo atacado por cães de guarda), o qual pode estabelecer uma relação *géstica*, na medida em que tiver uma significação social precisa articulada no discurso cênico de modo a criticar as relações sociais ali desenvolvidas.

Brecht afirma que não tem sentido um compositor buscar um *Gestus* como um princípio apenas estético: ele só se torna efetivo se há um envolvimento mais amplo, um interesse real voltado para a dimensão política da música em si e desta dentro de um espetáculo de teatro. Essa afirmação é definitiva: Brecht não está interessado em lançar uma “moda”, a “moda do estranhamento”: ele propõe um caminho baseado no *compromisso ético e político* do artista com o seu tempo.

Se não existe esse compromisso, utilizar cenicamente os procedimentos propostos por Brecht torna-se um movimento vazio de sentido¹⁰², puramente formal, um exercício estilístico sem maiores conseqüências, tornando a arte uma vitrine de estilos que não se articulam num projeto de sentido mais amplo. Tal utilização situar-se-ia, pois, fora de uma proposta que ultrapassasse a dimensão estética e atingisse, decidida e conscientemente, o universo da ética e da política, o qual torna a arte um espaço privilegiado não somente de criação, mas de transformação do ser humano (em sua dimensão social) e do mundo em que ele vive. Nesse ensaio, Brecht propõe, pois, que o

¹⁰⁰ BRECHT (2005, pp. 237-240): BRECHT (1967, pp. 77-80).

¹⁰¹ Idem, ibidem, p. 238.

¹⁰² Pelo menos de acordo com os pressupostos ideológicos propugandos por Brecht.

artista assuma mais explicitamente uma atitude em relação àquilo de que trata em sua obra, e não deixe que esta “fale” simplesmente por si mesma.

Por fim, o mestre alemão reafirma a importância de *como* o ator vai cantar em cena, pois o sentido da *canção* vai depender desse *como* para que a mesma se configure como elemento de crítica do comportamento social, ou seja, para que a *canção* seja, ela também, *Música-Gestus*.

Fecho esses comentários e considerações aos ensaios de Brecht sobre música com uma inspiradora citação de Wisnik (1999, p. 214)

A convergência das palavras e da música na canção cria o lugar onde se embala um ego difuso, irradiado por todos os pontos e intensidades da voz, como de um alguém que não está em lugar nenhum, ou num lugar “onde não há pecado nem perdão”. Dali é que as canções absorvem frações do momento histórico, os gestos e o imaginário, as pulsões latentes e as contradições, das quais ficam impregnadas e que poderão ser moduladas em novos momentos, por novas interpretações.

1.4 Considerações Sobre a Análise de Espetáculos

O teatro não é um mundo preenchido por signos miméticos,
mas, uma narração por meio de signos.
Patrice Pavis¹⁰³

Analisar um espetáculo, ainda que sob a luz de um recorte específico, como é o caso desta pesquisa, não é tarefa simples. Não é um dado evidente o modo como os diversos elementos de uma cena organizam-se no fluxo de uma montagem teatral, e, assim, também é complexo o processo, através do qual esses elementos são processados pelo espectador¹⁰⁴.

A análise é, portanto, um *olhar*, o *olhar do analista* (ele mesmo, um *espectador* com suas particularidades, o seu ponto de vista) que, por exemplo, no caso da presente dissertação, suponho que possa ser compartilhado e, assim, sua análise possa ressoar significativamente em outros olhares, de outros espectadores ou leitores. Sempre, porém, consciente de que retém em si a marca de seu limite singular. O sentido que esse olhar revela para si não é algo dado, pronto. Dessa forma, podemos tomar aqui o

¹⁰³ PAVIS, 2003, p. 18.

¹⁰⁴ Idem, ibidem, p. XVII.

movimento de análise como “construção de uma significação e não ingenuamente como a comunicação de uma significação já existente no mundo”¹⁰⁵.

A análise do *uso cênico da canção* traz algumas dificuldades específicas enfrentadas na realização do percurso reflexivo aqui registrado. O simples fato de focalizar um aspecto do trabalho vocal e musical do ator já traz um problema, devido a serem tanto a voz quanto a música “tramadas no tempo”¹⁰⁶, ligadas a aspectos sonoros, muitas vezes complexos para serem traduzidos em palavras, mas, ainda assim, importantes para a percepção do espectador, pois tanto uma quanto a outra desenham, ao longo de um espetáculo, como que uma “cadeia himalaiana, paisagem na qual se apóiam e se baseiam os outros elementos da representação, especialmente o espaço e a atuação”¹⁰⁷.

Por outro lado, o fator da já aludida *corporeidade* da emissão vocal do ator, do *grão da voz* barthesiano¹⁰⁸, também amplia os complicados meandros da análise ora proposta. Tanto a palavra falada quanto a cantada, dentro de uma encenação teatral, trazem a marca de um “afeto-corpo que as colore com vigor”¹⁰⁹. A voz concreta, emitida no momento exato de sua enunciação, vai sempre além dos sentidos ligados ao texto, à personagem, à cena, ou seja, sempre extrapola a dimensão ficcional do trabalho do ator. Ela carrega em seu bojo uma “materialidade corporal” “irredutível a uma significação unívoca, uma marca inscrita na carne viva do auditor que não pode lhe escapar”¹¹⁰.

Por outro lado, o fato de uma *canção* ser um objeto pertencente ao âmbito da música, que se re-configura no contexto cênico de uma encenação teatral, indica que são, no mínimo, dois discursos artísticos simultâneos (teatro e música) a serem considerados. E o discurso da *canção*, especificamente, inclui em si mesmo a dupla dimensão *sonora* e a *verbal*, intrincadas, o que complexifica ainda mais a análise.

Letra e música conjugam-se na configuração dessa forma musical, imbricadas indissociavelmente uma na outra, mas podendo ser tomadas em separado, na busca de uma compreensão sintética do todo pela divisão analítica de suas partes. Acrescento aqui o fato de uma *canção*, dentro de um espetáculo teatral, ser, na maioria dos casos, acompanhada instrumentalmente, o que amplia as variáveis musicais e semiológicas

¹⁰⁵ Idem, ibidem, p. 10.

¹⁰⁶ Idem, ibidem, p. 134.

¹⁰⁷ Idem, ibidem, p. 134.

¹⁰⁸ Cf. BARTHES, 1990, pp. 237-245.

¹⁰⁹ PAVIS, 2003, P. 126.

¹¹⁰ Idem, ibidem.

responsáveis pela produção de seu sentido cênico, pois, entre outras questões, “a escolha do instrumento [musical] tem também um valor semiológico, podendo sugerir o lugar, o meio social, o ambiente”¹¹¹.

O discurso *musical* propriamente dito, no caso de uma *canção*, ainda que indissociável da palavra, mesmo assim, escapa a uma análise completa, pois é preciso notar que a música em si pode ser considerada assemântica¹¹², na medida em que não representa evidentemente algo além de si mesma, colocando-se mais como uma sugestão sonora que uma imitação de algo fora da ordem musical.

Colocada dentro de uma encenação, a música como que “irradia sem que se saiba muito bem o quê”. Torna-se extremamente difícil precisar o que a música mobiliza no ouvinte, mas é certo que sua influência sobre a recepção do espetáculo como um todo se faz presente, construindo uma “atmosfera” que leva o espectador a se colocar mais receptivo à representação. Poder-se-ia afirmar que ela é “como uma luz da alma que desperta em nós”¹¹³.

Um outro aspecto relevante a ser pontuado aqui é o caráter artesanal próprio das artes cênicas, que são artes calcadas no presente, no aqui e agora, num processo de (re)criação marcado pelo tempo presente compartilhado dos ensaios e apresentações. Ao contrário de outras modalidades artísticas (como a própria música, o cinema, etc.) que se encaixam mais facilmente num esquema de registro e produção em massa, tendendo a seguir as “leis do mercado”, o teatro, em sua efemeridade inerente, em seu processo quase que manual de criação, tende a oferecer a possibilidade de uma inserção mais crítica, mais dialogada de seus diversos elementos, que ganham mais relevo e importância criativa, permitindo uma maior autonomia na maneira pela qual a música é inserida na ação cênica¹¹⁴. E, mesmo assim, esse espaço possível de cumplicidade muitas vezes não é aproveitado com a riqueza que poderia ser, com a elaboração coletiva que poderia brotar daí, com a profundidade crítica que o diálogo direto possibilita.

¹¹¹ KOWZAN, Tadeusz. *Os signos no teatro – introdução à semiologia do espetáculo*. In: GUINSBURG, NETTO e CARDOSO, 1988, p. 114.

¹¹² PAVIS, 2003, p. 130.

¹¹³ Idem, *ibidem*.

¹¹⁴ TRAGTENBERG, 1999, p. 14.

A música no teatro é *música de cena*¹¹⁵ e como tal “coloca questões específicas que apresentam novas relações que só podem ser abordadas em seus contextos próprios, essencialmente diferentes do drama musical”¹¹⁶. Pois no teatro, diferentemente da *ópera*, por exemplo, a música não é o motor principal da ação, mas *um* dos elementos que colaboram na constituição do sentido desta. Não há necessariamente uniformidade na disposição dos signos cênicos, elementos das mais diferentes áreas podem ser colocados e nessa diferença, nesse embate semiótico é que se pode pensar na produção de sentido dentro de uma encenação teatral. Nesta, os signos são complementares e mutuamente influentes.

Tragtenberg (1999, p. 14) alude a esse caráter complementar do signo teatral lembrando que, conforme Peter Brook, a incompletude é uma característica inerente aos elementos do jogo cênico. Em outras palavras, “os elementos componentes da cena – texto, cenografia, figurino, sons, gestos e imagens – se completam em interações momentâneas e transitórias”.

Ao focar o modo pelo qual uma *canção* exerce seu impacto no fluxo de um espetáculo, é fundamental referir-se, pois, aos outros elementos componentes da cena, em especial à ação dramática que ela interrompe, reforça, sublinha, comenta ou com a qual se mescla, dando continuidade, ou seja, não se pode falar de um elemento sem se reportar a outro.

Finalizando estas considerações iniciais, e antes de passar para a análise propriamente dita, acredito ser importante registrar que foi extremamente estimulante debruçar-me sobre um material cênico de alta qualidade como é o caso das três montagens aqui abordadas. O nível de elaboração artística, o trabalho dos atores, a integridade ética e o acabamento das produções, em cada uma das três encenações analisadas, tornaram prazeroso o árduo processo de refletir, indagar, dissecar, ver e rever (ao vivo, em vídeo, em foto, etc) e, finalmente, escrever.

A propósito da escolha dessas montagens, os critérios utilizados foram:

- relação direta dos espetáculos com a dramaturgia e a teoria brechtianas;

¹¹⁵ *Música de cena*, segundo Tragtenberg (1999) é um conceito abrangente, que envolve qualquer tipo de som que participe da construção do sentido de uma obra cênica (desde o som de instrumentos musicais e voz humana até ruídos diversos, gravados ou ao vivo, modificados ou não) e que têm em sua especificidade o fato de estarem imbricados no complexo sógnico do espetáculo teatral, não podendo ser tomados fora de cada contexto concreto em que a Música é criada e inserida na cena.

¹¹⁶ TRAGTENBERG, 1999, p. 16.

- possibilidade de acesso do pesquisador aos espetáculos (ao vivo) e aos documentos a eles relativos (registros em vídeo, fotos, textos, programas, etc);
- possibilidade de diálogo direto com os criadores envolvidos, em especial os mais diretamente responsáveis pela direção / criação musical.
- qualidade artística;

Sem essa qualidade que definiu a seleção desses três trabalhos, penso que o objetivo de chegar até a platéia e elevar-lhe o padrão cultural, provocando nela um processo de reflexão sobre a realidade, incitando o (auto) questionamento sobre as possibilidades de posicionar-se e transformar de algum modo essa mesma realidade, todo esse desejo dificilmente poderia pretender-se eficaz.

Essas características das encenações aqui analisadas ecoam de algum modo as palavras de Willet (1967, p. 181) quando afirma que “(...) a combinação de acessibilidade, talento artístico e sólido conteúdo é fundamental nas idéias de Brecht”. E assim, também, essa mesma combinação é igualmente decisiva no trabalho dos artistas que se dispõem hoje a debruçar-se sobre a obra do mestre alemão e trazer contribuições significativas para o fazer artístico contemporâneo e para a melhor compreensão de questões candentes da sociedade atual como um todo.

A seguir, a análise de alguns aspectos do uso cênico da *canção* nesses espetáculos, buscando verificar *como* o conceito de *Música-Gestus* está presente concretamente em cada uma dessas encenações.

Capítulo 2

O Uso Cênico da Canção em Esta Noite Mãe Coragem

Que se agüente nos sapatos
Aquele que não está morto ainda!
Bertolt Brecht¹¹⁷

(...) essa não é uma peça sobre o caráter,
mas sobre uma situação histórica e seu impacto nos seres humanos.
Federic Ewen¹¹⁸

2.1 Sobre o texto original *Mãe Coragem e Seus Filhos*¹¹⁹

O texto *Mãe Coragem e Seus Filhos* é considerado por muitos estudiosos como uma das obras primas de Bertolt Brecht. Escrito em 1939, com a colaboração de Elisabeth Hauptmann (1897-1973) e Rosemarie Hill, durante o período do exílio de Brecht, só teve sua estréia em Zurique, a 19 de abril de 1941, com direção de Leopold Lindtberg e Therese Ghiese encabeçando o elenco, e música original de Paul Buckhard.

Esse texto foi encenado diversas vezes durante a vida de Brecht, com direção dele ou não, tanto na Alemanha quanto em outros países como França, Itália, Suíça e Finlândia, entre outros. A mais famosa montagem dirigida pelo mestre alemão, já dentro do *Berliner Ensemble*, com Helene Weigel¹²⁰ no papel principal, estreou em Berlim, no dia 11 de novembro de 1951 (desta vez com música original de Paul Dessau, tomada como referência para a montagem aqui analisada) e foi apresentada em Paris, no ano de 1954. A partir desse momento, Brecht consagrou-se internacionalmente como um dos maiores autores e encenadores do século XX.

Mãe Coragem é uma personagem inspirada em dois romances de Jakob Christian Grimmelshausen (autor alemão do século XVII): *Simplicimus* e *A Vagabunda Coragem*, considerados marcos da literatura alemã referente ao período histórico da *Guerra dos Trinta Anos* (1618-1648). A ação da peça transcorre na Suécia, na Polônia e na Alemanha, entre 1624 e 1636. *Mãe Coragem* é o apelido de *Anna Fierling*, uma

¹¹⁷ Na tradução de Geir Campos (BRECHT, 1991, p. 171-266).

¹¹⁸ EWEN, 1991, p. 333.

¹¹⁹ BRECHT, 1991 (vol. 06), pp. 171-266.

¹²⁰ Helene Weigel (1900-1971) foi uma das maiores atrizes alemãs de sua época. Casou-se com Brecht em 1928 e, a partir de então, foi sua companheira na vida e no palco. Celebrizou-se na Alemanha interpretando a personagem central de *Mãe Coragem e Seus Filhos*.

vendedora itinerante que segue os exércitos envolvidos nessa longa e famosa guerra entre católicos e protestantes.

Coragem segue as tropas com sua carroça,

(...) comercializando sapatos, camisas, conhaque, etc., aos soldados. Ela tem três filhos, cada um de um pai diferente: dois filhos – o ousado Eilif e o pouco inteligente, mas honesto Schweizerkas (“Queijo Suíço”) – e uma filha – Katrin, que ficou muda e mentalmente retardada desde que um soldado a espancou, em criança, mas que mesmo assim, é uma criatura maternal, de coração terno. Mãe Coragem vive às custas da guerra, de modo que tem de pagar o seu preço a ela¹²¹.

O preço cobrado pela guerra é a vida de seus três filhos: um é morto pelo exército católico; outro, pelo exército protestante e a terceira, pelos católicos. Cada um de seus filhos morre por ter levado uma virtude ao extremo: *Schweizerkas* (ou *Queijo Suíço* ou *Queijinho*) conquista o cargo de pagador de um regimento sueco. Quando este é dizimado, o rapaz esconde o cofre. Não desiste de protegê-lo a todo custo, e, honesto demais, mantém segredo do seu paradeiro até a morte. Eilif realiza o feito de tomar um rebanho de bois dos camponeses inimigos. Ao tentar repetir algo parecido, mas dessa vez dentro de um período de armistício, é executado por saque. Sua bravura e heroísmo levam-no a esse trágico fim. A filha de Anna Fierling compadece-se de todos, em especial das crianças, e quando fica sabendo que uma cidade próxima vai ser tomada na calada da noite, não se controla e toca um tambor ensurdecidamente para avisar os moradores e estes não serem pegos desprevenidos. Por sua extrema compaixão, é executada a tiros.

Quanto ao conteúdo da peça, segundo Willet (1967, p. 56), “Mãe Coragem representa o ponto de vista prosaico e materialista da guerra”. Ou seja, a guerra altera todos os valores, “transforma toda virtude num poder de morte que se volta exatamente contra os que o detém”¹²². A mãe poderia ter evitado as mortes de seus filhos, mas o dinheiro está sempre interferindo na sua relação materna. E esse valor mercenário, que corrompe até mesmo as relações de maior afeto, é colocado em relevo como caráter fundamental da guerra.

“Guerra”, aqui, pode ser traduzida tanto literal quanto metaforicamente, neste caso como imagem de uma sociedade injusta, orientada basicamente pelo desejo desenfreado de lucro, de poder financeiro. Afinal, *Coragem* perde *Queijinho* devido ao

¹²¹ ESSLIN, 1979, p. 303.

¹²² PEIXOTO, 1991, p. 190.

tempo que gasta regateando a *venda* de sua carroça; perde Eilif, sem ao menos saber, por ter ido com uma amiga *vender* seus “bagulhos”, justo no momento em que este, prisioneiro, tenta vê-la pela última vez. Finalmente, perde Kattrin quando vai até a cidade em busca de melhorar suas *vendas*. *Vender*, portanto, é a ação que *Anna* coloca em primeiro lugar, na maior parte do tempo.

Ao final, ela está sozinha e, mesmo assim, segue seu caminho, carregando sua carroça, em busca de continuar suas vendas. É como uma cega, que não enxerga o caminho que percorre. *Anna Fierling* é uma personagem extremamente rica em contradições, e essas são colocadas de tal maneira que estimulam a visão crítica do espectador. Ela permanece

(...) indiferente a tudo que acontece com ela e com os demais: é a única que não tira lições da guerra, nem se modifica por causa dela. Tem momentos esparsos de não-cegueira, como quando afirma que “as virtudes não rendem nada, só as maldades rendem”; ou quando afirma que os homens não são lobos, é sempre possível comprá-los, amam o ouro e “a venalidade dos homens é como a caridade do Bom Deus. É nossa salvaguarda. Enquanto exista, não existirão julgamentos clementes e até os próprios inocentes terão chances de se saírem bem nos tribunais”. São frases típicas de Brecht, paradoxos reveladores e desmistificadores, que induzem o espectador a uma reflexão imediata (PEIXOTO, 1991, p. 193).

Pela sua não mudança, o público pode vislumbrar aquilo que ela *não* faz, pois, conforme o próprio Brecht, “se *Coragem* não tira, apesar de tudo que lhe aconteceu, nenhuma lição, eu, de minha parte, creio que o público pode aprender alguma coisa observando-a”¹²³.

Com sua dramaturgia, Brecht, de acordo com Peixoto (1991, p. 191),

(...) está sobretudo interessado em mostrar a profissão de Mãe *Coragem* como uma profissão histórica, com contradições abruptas e indestrutíveis. Ela é a presença viva de uma contradição que anula o ser humano, contradição que é superável, sim, mas somente pela sociedade. (...) E sua cegueira (foi Roland Barthes quem afirmou que nesta peça Brecht nos mostra uma cegueira), afirma Bernard Dort, é um apelo à nossa lucidez.

No texto original, *Mãe Coragem e Seus Filhos* são encontradas diversas letras de *canções*, das quais indico abaixo a maneira pela qual se encontram inseridas na ação da peça e algumas de suas possíveis implicações dramáticas.

¹²³ BRECHT *apud* PEIXOTO, 1991, p. 195.

- A primeira *canção* (pp. 176-177), conhecida como *Lied de Mãe Coragem*, é cantada por *Anna Fierling* quando esta aparece pela primeira vez. É, pois, uma *canção de personagem*¹²⁴, pois é através dela que a personagem se apresenta, mostrando-se extremamente esperta, bem humorada e vivaz em seu ofício de vendedora. *Mãe Coragem* canta exortando o capitão a comprar sapatos e salsichas para seus soldados, a fim de que estes não passem pela tristeza de morrerem descalços e de barriga vazia. *Coragem* ousa sugerir ao capitão que “faça o tambor calar” para que seus soldados descansem e comprem “sapatos com que eles podem melhor caminhar” para a morte na batalha. Ela enfatiza que “é primavera”, “estão dormindo os mortos” e deve se agüentar “nos sapatos aquele que não está morto ainda”. E os soldados devem comer, pois “um canhão em barriga vazia, seu capitão, não pode ser boa coisa”. Seu discurso traz uma abordagem dialética da guerra, vista pela mascate como uma oportunidade de lucro, pois seus produtos têm valor para proporcionar um cotidiano mais “digno” aos soldados prestes a perderem suas vidas na frente de combate. É estranho que alguém entre cantando alegremente a inevitabilidade da guerra, ainda mais de modo tão vigoroso como sugere o texto da *canção* de Brecht. E é assim que *Anna Fierling* é apresentada ao leitor-espectador. Dramaturgicamente, a *canção* pode ser vista tendo pelo menos três funções: apresentar a personagem, servir ao seu objetivo (vender seus produtos) e instalar o espaço do discurso musical no texto, ligado, sim, à ação dramática, mas mantendo a sua autonomia de *canção*.
- A *Canção da Mulher e do Soldado* (pp. 192-193) é entoada pelo filho de *Coragem*, *Eilif*, para um general que acolhe o rapaz em sua tenda, recompensando-o por ter conseguido bois dos camponeses inimigos. A *canção* lhe foi ensinada pela mãe, referindo-se a seu pai, “um grande soldado”, e o jovem canta como para agradecer ao general. A última parte é entoada pela própria *Coragem*, que escuta seu filho da cozinha. A letra apresenta um diálogo entre um soldado e uma mulher (provavelmente sua esposa). Ela o previne do perigo de atravessar um rio no inverno, mas ele não lhe dá ouvidos, entra na água e, quando “sobre os telhados fria a Lua branquejava”, “entre os gelos, na

¹²⁴ Cf. no item 1.2 desta dissertação, p. 17.

água o Soldado boiava”. A letra comenta ironicamente os “feitos heróicos” dos soldados na guerra, quando a mulher exclama: “Como passa a fumaça, e como o calor passa, / vocês passam, e os feitos seus não nos aquecem”. Cantada por um jovem e promissor soldado, empenhado em conseguir um bom desempenho na guerra, a *canção* evidencia-se como um contraponto dialético à própria situação representada em cena: *Eilif* acaba de realizar um ato heróico e está sendo recompensado por isso. A letra dessa *canção* é interpretada em sua totalidade na montagem *Esta Noite Mãe Coragem*, conforme apontarei adiante.

- A *Canção da Confraternização* (p. 197) é entoada por uma amiga de *Coragem*, a prostituta *Yvette Pottier*. O título ironiza o conteúdo dessa *canção*, na qual *Yvette* canta Conta a sua experiência de mulher violentada pelas tropas inimigas, não se tratando, obviamente, de uma “confraternização”, mas de um ato brutal e inescrupuloso. A personagem, no entanto, ressalta o fato de ter-se apaixonado por um de seus agressores, o *Soldado-Cozinheiro*, sobre o qual ela afirma: “durante o dia eu tinha raiva dele, / Mas de noite eu gostava dele inteiro”. Quando as tropas se foram, segundo *Yvette*, “teve início o seu sofrer”, por ver-se privada de seu amante-estuprador. É uma visão não maniqueísta do horror e da violência, dentro do qual, ainda assim, surgem afetos. Dramaturgicamente, a *canção* entra como desdobramento da narração que *Yvette* inicia falando, querendo com sua história prevenir *Katrin*, a filha muda de *Coragem*, contra o amor dos soldados, ainda que *Anna* retruque: “contra isso, ninguém fica prevenido”. *Yvette* prossegue, dizendo uma espécie de prólogo e, logo em seguida, entrando na *canção* propriamente dita. Esta está ligada à situação dramática, como uma *ação* da personagem, mas, ao mesmo tempo, procede a sua interrupção e instaura um espaço-tempo próprio da execução musical que, devido à característica narrativa da *canção*, com começo, meio e fim, mantém seu caráter de independência com relação à cena em que se insere.
- *O Canto das Horas* (pp. 210-211) está a cargo do capelão protestante que acompanha *Mãe Coragem* durante grande parte da ação da peça. O capelão diz que existe uma *canção* sobre as horas que passaram no dia em que Jesus foi capturado, preso, torturado e crucificado. E ento a *canção*. A justificativa dramática para a inserção da música é, pois, o fato da personagem lembrar-se

de uma *canção* a propósito do assunto apontado no diálogo, a *passagem do tempo*. A captura de Cristo é mencionada na *canção* e, de certa forma, tomada como modelo de comparação, em relação ao fato de *Queijinho*, filho de Coragem, ter sido capturado dentro de uma guerra *religiosa*. Cantando, o capelão, ao invés de consolar *Anna*, aflita com a prisão de seu filho, acaba intensificando ainda mais a preocupação desta com a iminente execução de *Queijinho*. Ainda assim, *Mãe Coragem* vai regatear a venda de sua carroça por tanto tempo que seu filho é, finalmente, fuzilado.

- *Canção da Grande Capitulação* (pp. 220-221), também, é anunciada pela personagem que a entoa (nesse caso, *Mãe Coragem*), dizendo: “eu vou contar para vocês a história da Grande Capitulação”. E ela o faz por meio dessa *canção*, que comenta a situação em andamento na cena: um jovem soldado quer reclamar o fato de não ter sido recompensado por salvar o cavalo do capitão. *Anna Fierling*, que está ali, também, para reclamar os danos causados à sua carroça pelos soldados, usa a *canção* para mostrar ao jovem que, da mesma forma, “no verdor dos seus primeiros anos”, ela “também se julgava alguém muito especial”. E mostra que alguém que é, inicialmente, muito exigente, que não aceita fazer concessões em relação ao próprio desejo, com o passar do tempo, sob o canto do estorninho¹²⁵, inevitavelmente vai cedendo e aprendendo a “engolir a sua pílula”, acomodando-se frente a um contexto em relação ao qual nada pode fazer, a não ser “baixar a voz”. *Mãe Coragem*, pessimista ou realista, constata que a raiva nunca é “suficientemente grande” para fazer frente à injustiça. Como consequência desse diálogo coroado pela *canção*, o jovem soldado se vai e, logo após, também a própria *Coragem* desiste de fazer a sua queixa. Ou seja, a *canção* serviu de auto-reflexão para a própria *Anna*, que *modifica* o seu comportamento (nesse caso, cedendo às evidências de nada poder exigir do exército, de quem dependete completamente) a partir da sua própria intervenção musical.
- Um soldado, que se diz “cavaleiro do Imperador”, encarrega-se da próxima *canção* (pp. 227-228), cuja letra em forma de trovas é um pedido impaciente

¹²⁵ Nome de uma espécie de pássaro.

pela aguardente da taberneira (*Coragem* adaptara sua carroça para servir bebida) e pela bênção do padre. É a atitude de um soldado pronto para continuar combatendo até a morte em favor de seu monarca. Dramaturgicamente, a *canção* consiste na *ação* de um soldado pedindo mais bebida e, devido ao seu extremo entusiasmo, o faz cantando. O momento musical ecoa uma afirmação anteriormente feita pelo capelão, para quem a guerra “não deve recear nada de grave, ainda tem pela frente uma longa vida”. Logo em seguida, o soldado pede mais bebida, permitindo a leitura de que essa “longa vida” é fornecida por soldados que se entregam vigorosa e sucessivamente ao serviço de morrer pelo Imperador. Na *canção*, pode ser identificada, também, uma estratégia de contraste dramático: ao invés de estarem deprimidos, tristes ou revoltados, os soldados cantam, refletindo sua *alegre* entrega à máquina mortal da guerra.

- *Anna Fierling* canta a sétima *canção* (pp. 235), que é inserida dentro da *ação* de puxar a carroça. A vivandeira tece uma crítica aos que resistem à guerra e procuram dela fugir, ao invés de descobrirem um lugar para nela se estabelecerem, como ela própria faz. Segundo a vendedora, “a guerra sabe alimentar a gente dela muito melhor” do que a paz. Essa *canção* opera um total contraste com a cena anterior, no fim da qual *Coragem* demonstrara uma revolta frente à guerra como talvez em nenhum outro momento da peça ela o faz, devido a sua filha ter sido espancada por soldados, um de seus filhos ter sido executado e o outro encontrar-se desaparecido. *Anna* chega ao ponto de exclamar: “Maldita seja a guerra!” Após esse desabafo, num intervalo de poucos segundos, está já ela novamente comportando-se como uma inflamada partidária da mesma “maldita” guerra, cantando a referida *canção*, na cegueira que “vê e não vê”, afirmando coisas como “quem procurava uma vida segura [fora da guerra], só cavou a própria sepultura”. A *canção* reforça, pois, o desenho contraditório da personagem central do texto.
- A próxima *canção* (p. 249) é um brado de alegria pelo retorno da guerra, que *Coragem* já estava conformada por ter acabado. Mas a paz dura pouco e logo vem a notícia de uma nova arremetida da guerra. Por meio dessa *canção*, *Coragem* celebra e atira-se novamente em seu negócio tão intrinsecamente ligado à máquina inexorável da destruição bélica, convocando a todos para que

“entrem para o primeiro Regimento / que aparecer, para que ela [a guerra] se agüente!” A tônica de todo o texto é, pois, mostrar alguém completamente adaptado, um verdadeiro “funcionário” da guerra. Essa postura “cega” de Coragem é colocada tão intensamente que pode estimular o espectador a ter uma visão mais lúcida de si e de sua postura frente à sua própria “guerra” (tomada aqui como metáfora de uma situação social injusta).

- *Canção de Salomão* (pp. 252-254) é entoada pelo cozinheiro e por *Coragem*, em meio à total miséria a que o país ficara reduzido, no intuito de conseguirem um prato de sopa da casa de um pastor protestante. A letra apresenta as virtudes de figuras históricas como Salomão (sabedoria), César (valor como comandante), Sócrates (amor à verdade, honradez) e São Martim (piedade) como qualidades inúteis que, ao final da vida não lhes serviram de nada, pois todos morreram em meio a muito sofrimento. As estrofes cantadas são entremeadas de explicações faladas pelo cozinheiro, as quais reforçam e explicitam a idéia central da *canção*. A exemplo das outras *canções* de *Mãe Coragem*, a *canção* é inserida na ação da peça como uma *ação* das personagens (cantar), justificada por um objetivo imediato ligado à trama (conseguir um prato de sopa) mas, ao mesmo tempo, visando ao objetivo de *comentar* a cena, nesse caso com um indisfarçável senso de humor.
- Uma voz em *off* entoa a próxima *canção* (p. 256), vinda de uma casa em frente à qual passam *Mãe Coragem* e sua filha *Katrin*, puxando a carroça. Enquanto estas sofrem o cansaço e a fome, no contexto de destruição causada pela longa guerra, a voz comenta que “se deleitava com uma rosa no jardim”, na primavera, e que, no inverno, “quando a neve cai e o abeto¹²⁶ geme ao vento”, “nada acontece”, pois “feliz de quem tem um teto quando a neve cai direto”. A *canção* é inserida como um contraponto irônico, realçando o sofrimento de *Anna* e *Katrin*, que precisam percorrer as estradas em busca de um incerto meio de sobrevivência.

¹²⁶ Nome de uma espécie de árvore.

- A próxima é uma *canção de ninar* (p. 264), que entra como expressão da dor de *Coragem* pelo assassinato de sua filha. Por meio da *canção*, *Anna* reconhece que agora, morta, *Katrin* está melhor que os vivos, pois, se estes ainda “estão chorando”, aos seus filhos mortos “ninguém atrapalha”, e, se os vivos “nem têm migalhas”, sua filha agora “tem um manjar” que, “se estiver seco demais”, sua filha “pode reclamar”. Essa *canção* tem um caráter emocional completamente distinto das outras, podendo ser considerada um contraponto dramático revelando a profunda ligação afetiva de *Coragem* com seus filhos, ainda que essa relação seja negada em diversos momentos devido aos seus interesses de vendedora.
- A última *canção* (p. 266) é entoada por “vozes cantando ao fundo¹²⁷”, enquanto se vê a imagem de *Coragem* puxando sozinha sua carroça (ou o que sobrou dela...). Na verdade, o que ocorre é a retomada do *Lied de Mãe Coragem*, agora não mais cantada por ela, mas por um coletivo que é, de certa forma, um eco, uma ampliação do canto inicial da vivandeira. A letra mantém-se como uma exortação dirigida a quem ainda está vivo: “que se agüente nos sapatos aquele que não está morto ainda”, pois, “com seus trancos e barrancos, / a guerra vai se arrastando”, e confere uma nota de esperança irônica quando diz: “mas talvez haja um milagre: / Não terminou a campanha”, nos momentos finais de *Mãe Coragem e Seus Filhos*.

Podemos verificar, portanto, que, no texto *Mãe Coragem e Seus Filhos*, todas as *canções* são inseridas como *ação* diretamente ligada à situação dramática e, ao mesmo tempo, como *comentário* dessa mesma situação. É evidente que, no processo de encenação desse texto e dessas *canções*, o uso de elementos como cenário, iluminação, instrumentos musicais pode tornar muito mais destacada a intervenção musical, separando-a da *ação* da peça e, ao que tudo indica, era assim que Brecht trabalhava quando dirigiu esse e outros textos que propunham intervenções musicais por meio de *canções*.

Verificamos, também, que estas foram usadas para humanizar as personagens, dar-lhes relevo, destacando-as de um esquema superficial, conferindo-lhes uma

¹²⁷ BRECHT, 1991 (vol. 06), p. 266.

constituição mais complexa, mais rica de contradições que, por sua vez, favorecem a reflexão crítica do espectador. O que mais chama a atenção nessas *canções*, no meu ponto de vista, é a inteligência como são colocadas em um momento *preciso* da trama, num momento em que se faz necessário *pensar* para não deixar passar questões que, sem essas intervenções musicais, talvez não chegassem à consciência do leitor-espectador.

2.2 Sobre a *Companhia ZAP 18*

A *ZAP 18* é uma Companhia teatral mineira (Belo Horizonte) que teve sua origem na transformação de uma Companhia anterior, chamada *Sonho & Drama*, fundada, em 1979, por Carlos Rocha, Adyr Assumpção, Luís Maia e Hélio Zolini. Sua estréia deu-se em 1981, com o espetáculo *O Processo*, adaptação do livro homônimo de Franz Kafka (1883-1924) e, daí em diante, o grupo teve uma trajetória de conquistas e êxitos artísticos, destacando-se em nível nacional com o espetáculo *Grande Sertão, Veredas* (1985). A *Companhia Sonho & Drama*, em suas diversas montagens e atividades desenvolvidas, sempre agregou à busca de qualidade estética e técnica no fazer teatral, um comprometimento ético ligado à visão histórica da arte como espaço privilegiado de manifestação do sujeito-cidadão.

Em 2002¹²⁸, muda-se para o nº 18 da Rua João Donada, no Bairro Serrano, na periferia de Belo Horizonte, e modifica seu nome de *Sonho e Drama* para *ZAP 18*, sigla de *Zona de Arte da Periferia*, cujo significado para o grupo é explicitado por Rocha (2006, p. 76):

O termo periferia pode se traduzir por múltiplos sentidos (...) No nosso caso, foi intencionalmente provocativo o uso da palavra periferia, ganhando uma dimensão simbólica de ‘um outro lugar’, nas beiradas da grande cidade, onde se pode fazer teatro de outro modo. Assinalando ainda que o termo é *da* periferia e não *na* periferia, como bem me lembrou Elisa Santana.

A *Companhia ZAP 18* passou, desde então, a desenvolver suas atividades em um galpão especialmente construído para esse fim, radicalizando sua opção artístico-político-social, extrapolando a criação e produção de espetáculos e voltando-se cada vez mais para a dimensão pedagógica do fazer teatral e da inserção deste no seu entorno comunitário.

¹²⁸ Para maiores informações, cf. ROCHA, 2006.

Atualmente, o grupo desenvolve diversos projetos, como aulas de teatro para crianças, adolescentes e adultos, objetivando a sensibilização estética e a capacitação de atores e grupos amadores da região e também do interior do estado. Além disso, está sempre articulando diálogos com outros artistas e grupos profissionais interessados em discutir e desenvolver projetos de Arte afins ao tipo de abordagem que caracteriza a ZAP 18.

É nesse contexto que surge a idéia de *Esta Noite Mãe Coragem*, como aponta a diretora Cida Falabella no texto do programa da peça:

Esta Noite Mãe Coragem fecha um ciclo e inaugura outro, sintetiza uma experiência que se inicia com a inauguração do espaço / mudança da ZAP 18 para a periferia em 2002, o início do Projeto de oficinas para a comunidade – ZAP Teatro Escola & Afins, a presença de Brecht nas discussões e práticas da Oficina de Capacitação destinada a atores iniciantes, a montagem-escola Uma Balada... Uma parábola com direção de Carlos Rocha e sua circulação pela periferia da cidade em 2004 e o diálogo com a universidade.

É, portanto, uma montagem coerente com uma trajetória de teatro ligada à sua função social, num engajamento decidido a contribuir para a descentralização e a acessibilidade da arte, em especial em meios sócio-culturais menos favorecidos.

Com relação à proposta da direção musical e composição, o diretor musical, compositor e arranjador Maurilio Rocha registra, também, no programa do espetáculo, que

As canções desta peça pretendem exibir-se enquanto música de teatro, fazendo-se ouvir para marcar quebras e designar o espetáculo como uma manifestação teatral. Elas têm a função de ironizar e de comentar as cenas, como nos ensina Brecht. Mas, fazer tudo isso em um país com uma das melhores músicas populares de todo o planeta nos exige uma tarefa adicional: a de fazer boa música. Teremos conseguido?

Seu discurso evidencia, portanto, que o projeto de trabalho para a música dessa encenação pautou-se na consideração das idéias de Brecht acerca da música e da *canção* na cena teatral e, ao mesmo tempo, com a intenção de criar música que vá ao encontro da sensibilidade musical da platéia.

Passo agora a descrever o espetáculo para uma melhor compreensão das *canções* que serão analisadas neste capítulo.

2.3 Sobre a transcrição¹²⁹ do texto e das *canções* em *Esta Noite Mãe Coragem*

O texto da montagem aqui enfocada é uma transcrição do texto original, feita pelo dramaturgo Antonio Hildebrando, de acordo com a proposta da diretora Cida Falabella, de relacionar teatro e realidade, ou seja, de fazer uma montagem que dialogasse com as situações concretas encontradas no local onde se situa fisicamente a Companhia ZAP 18.

No processo de transcrição, um texto fundamental foi o livro *Cabeça de Porco*¹³⁰, escrito em conjunto pelo empresário Celso Athayde, o rapper MVBill e o antropólogo Luiz Eduardo Soares. O livro “traça um painel surpreendente sobre crianças e jovens que vivem o dia-a-dia da violência, em nove estados brasileiros. (...) O livro captura um sem número de personagens, todos verdadeiros, imersos em situações reais. E oferece reflexões sobre as saídas possíveis, com realismo e esperança”¹³¹.

Cida Falabella¹³² reporta esse percurso inicial de estabelecimento das bases temáticas e literárias da encenação:

Primeiro eu convidei tanto o Hildebrando quanto o Maurilio para fazer o *Mãe Coragem* (...) existia uma admiração muito grande pelo texto, é um texto fantástico mesmo (...) mas a gente já sabia que não ia ficar no *Mãe Coragem* [original] propriamente, (...) então eu tive algumas conversas primeiro com o Hildebrando, que era o responsável pela dramaturgia, e a gente já começou com uma idéia de uma desconstrução, de como ia ser, do que ia ser aproveitado do *Mãe Coragem*. Eu já tinha lido também o *Cabeça de Porco*, logo dei um (...) [exemplar] de presente pro Hildebrando, porque é muito forte (...) o *Cabeça de Porco* já foi outro referencial forte, que é a questão brasileira (...) a entrevista do MV Bill no *Leila Entrevista* falando um pouco das mães do tráfico já tinha me aguçado para a coisa do *Mãe Coragem* (...) ele fala das mães que estão ligadas ao tráfico e que não conseguem visualizar aquilo na hora, eu falei: “noh, isso é o *Mãe Coragem!*”¹³³

¹²⁹ Nesta dissertação, a diferenciação entre os termos “transcrição” e “adaptação” foi feita respeitando criteriosamente o discurso dos criadores de cada espetáculo. Não estou considerando aqui a polêmica que acompanha essas categorias no meio acadêmico literário, onde há controvérsias sobre o seu uso.

¹³⁰ ATHAYDE, Celso [et al.]. *Cabeça de Porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005. A expressão “cabeça de porco” designa cortiços e, na gíria das favelas cariocas, situações confusas, sem saída. (Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u52500.shtml>).

¹³¹ Citação retirada da última contra-capá do livro citado.

¹³² **Cida Falabella** é atriz, diretora e pesquisadora de teatro. Mestre em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2006) e uma das fundadoras e coordenadoras da *Companhia ZAP 18*, ex-*Sonho e Drama*, da qual foi uma das primeiras integrantes, em 1981. Na *Companhia ZAP 18*, sua direção mais recente foi *Esta Noite Mãe Coragem* (2006). Premiada pela direção de *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, com a Cia. Acaso (Prêmio Amparc/Bonsucesso de Melhor Direção, 1997) e *Não Desperdice Sua Única Vida Ou...*, com a Companhia Luna Lunera (Prêmio de Melhor Direção Sesc/Sated, 2005 e Melhor Dramaturgia Sinparc/Usiminas, 2005). Seu último trabalho de direção foi *Itinerário Lorca* (2007), cujo texto foi montado com a colaboração de todo o elenco, a partir de fragmentos da biografia e obra do poeta espanhol, transitando entre a linguagem épica e a dramática.

¹³³ Entrevista concedida em 22-10-2007

O texto de *Esta Noite Mãe Coragem* transpõe, portanto, a ação das estradas e campos da Alemanha do século XVII para uma favela brasileira da atualidade. *Anna Fierling* é *Ana Filinto*, seus três filhos são agora dois, renomeados *Manteiga* e *Catarina*. Ao invés da *Guerra dos Trinta Anos*, o tráfico de drogas é a *guerra* urbana da violência causada pelo tráfico de drogas que domina o cotidiano daquela região, chefiada pelo *Grandão*, sempre acompanhado de suas mulheres e de seu capanga, o *Focão*. O texto de Brecht *Mãe Coragem e Seus Filhos* entra no espetáculo em forma de citação, principalmente na cena do grupo de teatro apresentando-se na favela e em outras citações mais pontuais.

A transcrição realizada aqui partiu da premissa de investigar não somente as possíveis relações da peça de Brecht com a realidade brasileira atual, como também de retomar criativamente as idéias teóricas propostas pelo mestre alemão, como podemos ver na seguinte colocação de Antonio Hildebrando, o qual aborda uma expressão típica no meio teatral, que é “fazer Brecht” significando “montar um texto de autoria de Bertolt Brecht”. Diante dessa afirmativa, assim se posicionou o dramaturgo:

Eu não falaria “fazer esse Brecht” (...) Não é Brecht (...) Por outro lado, tudo é Brecht. (...) Não parte de “vamos fazer uma peça [do Brecht]”, parte de “vamos fazer uma peça a partir de princípios brechtianos, do *teatro épico*. Vamos fazer uma peça que *releia* alguns desses princípios”. (...) Ela [a encenação *Esta Noite Mãe Coragem*] não é Brecht, mas é Brecht. Porque todo o ponto de partida, a questão teórica, o arcabouço teórico, o que a gente queria investigar, é Brecht. Como a gente pode tentar esse *efeito de distanciamento*, novos elementos que podem gerar o efeito. O bar, a interrupção do bar (...) No início as pessoas [o público] ficavam literalmente perdidas com o bar. (...) São elementos que funcionam. Em quase todas as apresentações você tem que parar a seqüência de relatos porque senão você vai ter relato [sem parar] (...) ¹³⁴

A perspectiva de apropriação das idéias brechtianas, adequando-as ao universo dos criadores envolvidos e à realidade brasileira contemporânea é uma questão que emerge na fala de Antonio Hildebrando e ecoa em diversos outros momentos nas falas de outros criadores envolvidos com as encenações abordadas nesta dissertação. Voltarei a tocar nesse ponto importante nas considerações finais desta dissertação.

Com relação às *canções* do texto original, duas foram utilizadas: a letra da *Canção da Mulher e do Soldado* (em tradução de Antonio Hildebrando), musicada por Maurilio Rocha e o *Lied de Mãe Coragem*, que é cantado com a letra de Brecht em

¹³⁴ Entrevista concedida em 31-10-2007.

alemão e a melodia original de Paul Dessau, num arranjo em ritmo de *samba*, sendo a *canção* renomeada como *Samba em Alemão*.

A *canção* *Alguma coisa em troca* tem sua letra (de Antonio Hildebrando) inspirada em uma fala do sargento, no final da primeira cena do texto original: “Quem da guerra quiser se aproveitar, alguma coisa em troca tem que dar”¹³⁵.

Além dessas, foram criadas diversas *canções* originais, conforme veremos mais adiante.

2.4 Breve descrição do espetáculo

Esta Noite Mãe Coragem encena a história de *Ana Filinto*, uma camelô que vende seus produtos na favela onde mora. É uma mulher forte, alegre, corajosa, que enfrenta os riscos diários daquele ambiente violento e vai criando seus dois filhos, *Catarina* (que é muda e que se comunica por meio de *libras*¹³⁶) e *Manteiga*, seu caçula.

Um grupo de teatro (cf. foto 3, p. 65 e foto 9, p. 68) vai até esse morro apresentar seu espetáculo, *Mãe Coragem* de Brecht (daí o nome do espetáculo, que vem da notícia anunciada pela *rádio poste* local, convidando: “**esta noite, Mãe Coragem** será apresentada”). Os atores acabam cercados por um tiroteio e refugiam-se no *Bar da Rose*, onde conhecem alguns moradores do local, entre eles *Grandão* e *Ana Filinto*. Sabendo da iminente construção de um muro para separar a favela da “cidade”, decidem fazer uma peça sobre o muro.

Na continuidade da ação, *Manteiga*, envolvido com o tráfico, contrai uma dívida com o *Grandão*. *Focão*, o capanga do chefe, vai até o barraco de *Ana* para que esta pague a dívida de seu filho, mas ela reluta em entregar todo o dinheiro que tem e por isso seu filho é morto. Logo em seguida, a polícia invade o morro, prende e executa sumariamente o *Grandão*. Depois disso, vemos *Ana Filinto* cantando no bar, lamentando a morte de seu filho, há três anos.

Nesse momento, o espetáculo é interrompido e é feito um intervalo para os espectadores descansarem, podendo comer e beber no *Bar da Rose* (cf. fotos 7 e 8, p. 67). Durante esse entreato, os atores apresentam uma *canção*, um número cênico-musical (cf. foto 11, p. 69). A partir daí, a ação da peça é entremeada com depoimentos

¹³⁵ BRECHT, 1991, p. 186.

¹³⁶ Língua Brasileira de Sinais, linguagem de sinais gestuais socialmente codificada e utilizada como meio de comunicação pela comunidade surda (maiores informações em <http://www.libras.org.br/libras.php>).

reais dos atores sobre situações de violência no seu cotidiano. Na segunda parte do espetáculo, algumas cenas são repetidas com um novo enfoque. Por exemplo, a cena do capanga *Focão* na casa de *Ana Filinto* é retomada e, desta segunda vez, Ana atende prontamente, entregando tudo o que tem para ter seu filho de volta, e consegue salvá-lo da morte. Por fim, a palavra é aberta para o público se manifestar.

Essa Noite Mãe Coragem foi concebido para o espaço que sedia a *Companhia ZAP 18*. Esse local tem duas arquibancadas posicionadas em “L” e conta com um mezanino que pode ser usado como palco (cf. foto 1, p. 64). Além disso, o ambiente conta com dois banheiros e uma janela interna que dá para uma cozinha utilizada durante a encenação.

A montagem ocupa todo o espaço do galpão, estimulando o olhar do espectador a percorrê-lo continuamente. Ora a cena está à frente, ora atrás, ora no plano mais alto do mezanino, ora na cabine de luz e som. No entreato, os espectadores são convidados a sentarem-se em algumas mesas de bar e ficam literalmente em cena durante toda a segunda parte da encenação, em meio às ações, diálogos e depoimentos que ali ocorrem.

Há um lugar específico para os dois músicos que acompanham instrumentalmente o espetáculo: eles ficam na continuação de uma das platéias, integrados ao espaço do espectador. Esse lugar é costumeiramente chamado de “cozinha musical” do espetáculo (cf. foto 5, p. 66).

Considero importante acrescentar que o fato da peça ser apresentada na sede do grupo, no bairro Serrano, que é um bairro periférico de Belo Horizonte, já acrescenta um sentido para a recepção do espetáculo. O espectador faz um trajeto mais longo para chegar ao local, como se estivesse refazendo espacialmente o trajeto que a própria *Companhia ZAP 18* percorreu até situar-se nesse lugar, o qual se encontra refletido na encenação de *Esta Noite Mãe Coragem*. Essa é uma relação com o espaço¹³⁷ que não pode ser desconsiderada ao descrever-se essa montagem em particular¹³⁸.

A temporalidade nessa encenação acompanha as rupturas constantes na continuidade narrativa, que é tipicamente *épica*, ou seja, fragmentada, entrecortada por projeções de textos e *canções*. Essas influenciam definitivamente na construção do tempo cênico, e outro fator temporal decisivo é o gestual dos atores, que fazem uso

¹³⁷ Como o foco das análises procedidas neste trabalho é o *uso cênico da canção*, não me deterei em considerações mais aprofundadas sobre a análise do uso de outros elementos do texto espetacular, como, por exemplo, o espaço.

¹³⁸ Esta consideração foi inspirada no conto *Excursão Com Bertoldo*, não publicado, de autoria da atriz e pesquisadora Iara Fernandez.

freqüente de posturas estáticas alternadas com o movimento, constituindo um ambiente constantemente pontuado por pequenas fraturas temporais.

A relação ator / espectador é trabalhada no sentido de uma quebra da habitual distância entre ambos. Desde a chegada ao galpão da *Companhia ZAP 18*, os espectadores são recebidos pelos atores, que oferecem e servem os produtos do *Bar da Rose* (este será comentado mais à frente). Durante o espetáculo, em diversos momentos, os atores olham, falam e cantam diretamente para a platéia (cf. foto 6, p. 66). Especialmente no final da montagem essa cumplicidade é estreitada quando os atores narram fatos reais ligados à questão da violência urbana em suas vidas (cf. foto 10, p. 68), e quando os espectadores são convidados a darem o seu próprio testemunho, o que acontece efetivamente. Nesse momento, há um trânsito entre o discurso da peça e o do público.

A relação ator / personagem é diluída e trabalhada em alternância: em determinados momentos os atores manifestam-se como *personagens* envolvidas na ação dramática, em outros momentos, as personagens dirigem-se diretamente ao público, como *atores* e, finalmente, há momentos em que os atores falam em seu próprio nome, como *cidadãos*.

O cenário consiste em elementos sintéticos, estilizados, como uma porta vazada para delimitar o barraco de Ana, almofadas (cf. foto 2, p. 64), um sofá, uma carroça feita de material reciclável, (entre outros). São objetos ou peças cenográficas que apenas sugerem o lugar, deixando margem para a platéia completar o restante em sua imaginação. A cenografia também é constituída pelas imagens projetadas nas telas de tecido transparente, como fotos de ambientes de favela, de moradores desses locais, de vítimas reais da violência, o que ocasiona um contraste entre essas figuras concretas da realidade com as imagens construídas esteticamente pela encenação.

O figurino segue a mesma linha do cenário. Sobre uma roupa básica *de trabalho*¹³⁹, em tons mais escuros e neutros, são colocadas peças de roupas que identificam em traços largos cada personagem em particular. Esses adereços e peças de figurino são colocados e tirados pelos atores diante do público, em coerência com a desconstrução da ilusão teatral, proposta pela encenação.

A maquiagem é básica, sem alterações para as personagens.

¹³⁹ Nome dado a um tipo de roupa simples, de cor neutra, geralmente calça e camisa de malha, utilizada normalmente pelos atores no período de ensaio.

A iluminação, criada por Carlos Rocha e realizada com recursos técnicos adaptados pela própria Companhia (vários refletores são feitos utilizando latas de tinta dependuradas), contribui para o caráter de despojamento da montagem, ao mesmo tempo em que auxilia na elaboração visual da peça e para construir climas diferenciados, ora mais secos e abertos, mais “áridos”, em que as idéias são colocadas diretamente para a platéia, ora mais escuras, tênues, poéticas, penumbras que apenas permitem um vislumbre parcial da cena, enfatizando os momentos mais emocionais da trama.

A seguir, algumas fotos para situar melhor o leitor.

Obs: É fundamental ressaltar aqui que todas as fotos presentes nesta dissertação foram cedidas pelos respectivos grupos (*ZAP 18*, *Galpão* e *Teatro Invertido*) para fins exclusivamente acadêmicos, ligados à realização desta pesquisa. Sua reprodução é terminantemente proibida sem autorização expressa e por escrito das respectivas produções.

2.5 Fotos de *Esta Noite Mãe Coragem*



Foto 1 – Espaço interno da sede da *Companhia ZAP 18*
Fonte: foto de Alexandre Lopes, arquivo *Companhia ZAP 18*



Foto 2 – Detalhe do cenário: almofadas para “construir o muro”
Fonte: foto de Glenio Campregher, arquivo *Companhia ZAP 18*



ESTA NOITE MÃE CORAGEM - Z.A.P. 18 / Direção: Cida Falabella

Foto 3 – Detalhe do figurino (as atrizes representando Anna e, ao fundo, Kattrin)
 Fonte: foto de Guto Muniz, arquivo da *Companhia ZAP 18*



ESTA NOITE MÃE CORAGEM - Z.A.P. 18 / Direção: Cida Falabella

Foto 4 – Detalhe da iluminação (Joana Dark e, à esquerda, o Focão)
 Fonte: foto de Guto Muniz, arquivo da *Companhia ZAP 18*



Foto 5 – “Cozinha musical de *Esta Noite Mãe Coragem*”
(violão e baixo elétrico)

Fonte: foto de Flora Costa Rocha, arquivo pessoal da fotógrafa



Foto 6 – O elenco cantando diretamente para o público

Fonte: foto de Glenio Campregher, arquivo da *Companhia ZAP 18*



Foto 7 – Atores e espectadores no *Bar da Rose*
Fonte: foto de Guto Muniz, arquivo da *Companhia ZAP 18*



ESTA NOITE MÃE CORAGEM - Z.A.P. 18 / Direção: Cida Falabella

Foto 8 – Detalhe da bancada do *Bar da Rose*
Fonte: foto de Guto Muniz, arquivo da *Companhia ZAP 18*



Foto 9 – A peça dentro da peça: *Esta Noite Mãe Coragem* cita *Mãe Coragem e Seus Três Filhos*
 Fonte: foto de Glenio Campregher, arquivo da *Companhia ZAP 18*



ESTA NOITE MÃE CORAGEM - Z.A.P. 18 / Direção: Cida Falabella

Foto 10 – Depoimento de uma das atrizes para o público
 Fonte: foto de Guto Muniz, arquivo da *Companhia ZAP 18*



Foto 11 – Detalhe do *Entreato*
(espectadores sentados à mesa, atores à esquerda e à direita)
Fonte: foto de Alexandre Lopes, arquivo da *Companhia ZAP 18*



Foto 12 – O cortejo fúnebre
Fonte: foto de Davi Dolpi, arquivo pessoal

2.6 A análise

As *canções* em “Esta Noite Mãe Coragem” serão comentadas caso a caso, na ordem cronológica de sua execução ao longo do espetáculo. De cada *canção*, serão considerados:

1. o momento em que é inserida na encenação
2. a letra
3. a melodia (e arranjo musical)
4. a imagem, ou seja, a visualidade da cena na qual a *canção* é executada.

Esta estrutura será mantida na análise das *canções* dos outros dois espetáculos abordados nesta pesquisa (capítulos 3 e 4).

2.6.1 *Ave Maria No Morro*¹⁴⁰ (Herivelto Martins)

Barracão de zinco / Sem telhado, sem pintura,
Lá no morro / Barracão é bangalô
Lá não existe / Felicidade de arranha-céu
Pois quem mora lá no morro / Já vive pertinho do céu
Tem alvorada, tem passarada / Alvorecer,
Sinfonia de pardais / Anunciando o anoitecer
E o morro inteiro no fim do dia / reza uma prece (...)

Esta Noite Mãe Coragem começa com essa famosa *canção* do compositor fluminense Herivelto Martins (1912-1992). *Ave Maria No Morro* tem, primeiramente, a função de demarcar o início do espetáculo, logo após os três sinais¹⁴¹. É por meio dessa *canção* que se inicia a trama da peça, ainda que os atores já tenham tido uma interação direta com os espectadores servindo de garçons do *Bar da Rose*.

Esse *bar* já se configura para o espectador como realidade concreta desde a sua chegada ao galpão da ZAP 18. Muitos espectadores, logo da sua chegada, compram

¹⁴⁰ Faixa 1 do DVD de apoio.

¹⁴¹ Convenção sonora largamente utilizada no teatro ocidental, que consiste em preparar público e elenco para o início da apresentação de um espetáculo teatral através do toque sucessivo de três sinais (geralmente com o som longo de uma campainha).

produtos do bar (refrigerante, cerveja, salgadinhos, caldos, etc.), vendidos pelos atores. Quando da primeira *canção*, o bar real se torna, também, ficcional, representação¹⁴².

As primeiras palavras cantadas, “barracão de zinco, sem telhado, sem pintura, lá no morro”, já dizem do lugar a que refere o espetáculo: a favela. A letra continua, afirmando que no morro “não existe felicidade de arranha-céu”, mas o morador desse lugar tem outras alegrias como a “alvorada”, a “passarada” e até mesmo uma “sinfonia de pardais”, pois, ao contrário do morador da cidade¹⁴³, o habitante da favela, por instalar-se em locais geograficamente mais altos que o centro, “já vive pertinho do céu”. O texto constrói literariamente uma idéia romântica do ambiente de pobreza e exclusão social aludido.

O arranjo instrumental inicia-se com algumas notas em solo de violão, construindo um clima cênico de leveza, delicadeza, remetendo a uma situação nostálgica de intimismo e tranqüilidade. A melodia e o ritmo, num estilo típico da música popular brasileira, o *samba-canção*, entoados docemente pela atriz, produzem um conjunto de brejeiro lirismo.

A imagem cênica é a de uma cantora de bar iniciando suavemente sua *canção*. A figura da atriz, inicialmente, está velada por uma tela de projeção que cai sobre a cena, na qual se vêem imagens de dentro e de fora de casas típicas de uma favela ou periferia de uma cidade grande, remetendo ao espaço da intimidade doméstica. Quando o arranjo passa a um momento mais ritmado, mais alegre, o tecido é levantado (esse movimento plástico da cenografia coincide com a frase “tem alvorada, tem passarada, alvorecer”). A partir de então, pode-se ver mais nitidamente a figura da atriz cantando ao microfone, sobre um pequeno tablado, como se fosse um show musical, que ela ocupa com trejeitos de cantora popular.

Após essa introdução suave, de repente, tudo muda: entra de chofre uma segunda versão da música, transformada num *rap*¹⁴⁴. Nessa nova roupagem, a *canção* é interpretada em coro, emitida diretamente para os espectadores, e pontuada por um

¹⁴²Ao que tudo indica, esse jogo real / ficcional, concretizado no *Bar da Rose*, faz parte da proposta mais ampla da encenação, de aproximar atores e espectadores, diluindo a distância entre quem faz e quem assiste à obra de arte, entre o que é real e o que é representação, questionando implicitamente as relações de poder que se dão nesse âmbito.

¹⁴³Cidade aqui entendida como espaço sócio-economicamente privilegiado, ao qual não pertence a favela, normalmente situada “no morro”.

¹⁴⁴“Estilo de música popular dos negros norte-americanos, consistindo em rimas improvisadas, interpretadas sobre um acompanhamento rítmico; teve origem em Nova York, em meados dos anos 1970” (SADIE, 1994, pp. 764-765).

gestual típico dos cantores desse estilo musical e também da *dança de rua*¹⁴⁵, remetendo ao caráter de denúncia social, forte e incisiva, associado a esse estilo musical.

Há, nesse momento, uma ênfase especial na dimensão gestual da cena, o que contribui para a produção de sentido nessa segunda versão de *Ave Maria no Morro*: é o trabalho corporal de três atrizes (elas saem do gestual do *rap* e da *dança de rua*) que está mais ligado à mímica (no sentido de representação de objetos e ações com o gesto) e, também, à linguagem de *libras*. Cada atriz permanece no mesmo lugar (enquanto os outros atores deslocam-se livremente pelo espaço cênico) e vai ilustrando a letra da *canção* à sua maneira, somando-se, portanto, três alternativas gestuais de interpretação do conteúdo verbal e imagético contido na *canção* que é emitida pelo restante do elenco em forma de *rap*. A presença desses três gestuais complexifica o sentido global produzido durante a execução cênico-musical de *Ave Maria no Morro*. Ao espectador são oferecidas diversas alternativas de construção do significado das palavras que haviam sido cantadas e, agora, são emitidas em forma de *rap*.

Nessa segunda parte do arranjo, a letra tem seu significado anterior redimensionado, e o que era um texto que idealizava uma realidade sócio-econômica marginal, torna-se, agora, quase uma *palavra de ordem*, um movimento verbal feito para “sacudir” o espectador, direcioná-lo para uma outra visão da realidade que vai ser tratada ao longo de todo o espetáculo.

A combinação de estilos musicais antigos (*samba-canção*) e novos (*rap*) pode ser relacionada com procedimentos usados por Hanns Eisler¹⁴⁶. Segundo Albrecht Betz,

Eisler, com os textos de Brecht, é bem-sucedido na criação de um novo tipo de *canção* de combate. O tom agressivo e o impacto de ofensiva desses corais, no tocante à composição, Eisler os consegue através da combinação de antigos e novos elementos musicais (*Brecht e a música* In BADER, 1987, p. 72).

Tal junção parece-me evidente na conjugação sucessiva de estilos musicais operada nessa primeira *canção* do espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*.

Outro detalhe ligado à ruptura brusca, operada pela mudança radical no arranjo musical da *canção*, diz respeito ao fato dos atores, cantando diretamente para o público, estarem *em roupa de trabalho*, ou seja, sem caracterização por figurino. Mesmo a atriz

¹⁴⁵ Estilo de dança originado na comunidade negra norte-americana, que se caracteriza por movimentos cortados e vigorosos, feitos alternadamente em grupo e em solos; nestes últimos são muito utilizadas evoluções acrobáticas no chão. Está relacionada com Movimento *Hip Hop*.

¹⁴⁶ Cf. no item 1.3.3.3 desta dissertação, p. 30.

que faz o solo inicial “desveste” sua personagem / seu figurino e junta-se ao elenco que entoava o *rap*.

Nesse segundo modo de enunciação cênico-musical, a *canção* adquire uma outra conotação, saindo da atitude contemplativa anterior e passando a uma postura de denúncia da realidade retratada, evidenciando a desigualdade social e a revolta dela decorrente, como que indicando a força do pobre em afirmar-se como diferente do rico ou da classe média, num tom agressivo típico da interpretação que vemos dos *rappers*¹⁴⁷. Pode-se considerar, aqui, como o contraste obtido pelas duas versões de *Ave Maria no Morro* “traz perplexidade e estranhamento, por isso mesmo é instigante e pede que o espectador pense um pouco mais e reflita sobre aquilo que está diante dele”¹⁴⁸.

O discurso musical fundado no contraste de estilos contribui, decisivamente, para a concretização dos objetivos dramaturgicos, conforme explica Antonio Hildebrando:

Você parte de um *samba-canção* bonito, melodioso, cadenciado e sai com um *rap*. (...) Ali a música, em pouco tempo, (...) resolve toda a questão dramaturgica, deixando uma dubiedade: existe, sim, essa coisa do morro [idealizado], mas existe esse *outro* morro. E é complexo porque, quando [o elenco] entra pesado no *rap*, não se quer só dizer que o morro não seja um lugar interessante, mas que o *samba*, sozinho, não é mais (...) capaz de dar idéia do morro, você tem outros ritmos, outros movimentos, movimentos muito politizados.

Através da *canção*, é referido todo um contexto cultural e histórico, o qual se encontra condensado nessa forma musical e que é acionado pelo seu *uso cênico*.

Na minha leitura, o *Gestus*¹⁴⁹ configurado por esse conjunto de cena e *canção*, aponta para a contradição entre uma atitude contemplativa, estática, para uma outra atitude questionadora, dinâmica, evidenciando esta última o protesto, o enfrentamento, o questionamento, a rebeldia do morador da periferia proferindo seu discurso ideológico, contraposto ao dominante. A *mudança* do arranjo, da abordagem cênico-musical da *canção*, contrapõe duas visões de mundo completamente distintas, duas *atitudes* diferentes frente à realidade. A versão em *rap* desconstrói aquele primeiro discurso lírico e propõe uma outra leitura da sociedade, contundente, ecoando a ansiedade e a angústia resultantes da questão central dessa montagem: a violência urbana e suas

¹⁴⁷ Cantores-compositores de *rap*.

¹⁴⁸ CAMARGO, 2001, p. 118.

¹⁴⁹ Cf. no item 1.3.6 desta dissertação, pp. 35-37.

consequências no cotidiano de cada habitante desse espaço geográfico (a cidade grande).

O procedimento de *contraste* utilizado nessa primeira *canção* apresenta também as duas faces que permearão todo o restante do espetáculo: um lado mais formal, pautado na beleza da imagem e no acabamento da cena, em que a trama ficcional é enfocada (numa abordagem mais próxima do *dramático*), e outro, mais desconstruído, em que os papéis de ator e espectador transitam numa diluição própria do ambiente de proximidade, diálogo e reflexão pretendido pela montagem (abordagem mais próxima do *épico*). Um lado remete ao artista, àquele que recria a realidade, o outro, à própria realidade que é matéria prima do artista, compartilhada explicitamente com o público (em especial nos depoimentos finais e na palavra aberta à intervenção dos espectadores, o que acontece nos últimos momentos da encenação.).

2.6.2 *Cerca Elétrica*¹⁵⁰ (Antonio Hildebrando / Maurilio Rocha)

Cerca elétrica, caco de vidro, arame farpado...
 Uns não entram, outros não saem
 Quem, afinal, está cercado?
 Foguetes, pipas, barreiras, olheiros...
 Uns não entram, outros não saem
 Quem, afinal, está cercado?

Cerca elétrica é inserida no espetáculo assim que Ana Filinto fica sabendo do cerco militar à favela e manda seus filhos Catarina e Manteiga para casa.

O texto da *canção* descortina as estratégias urbanas de proteção contra a violência, em suas diferentes formas, próprias de cada extrato social: “cerca elétrica, caco de vidro, arame farpado”. E continua indicando a contradição social que se estabelece na medida em que se tem necessidade de impedir o próprio livre trânsito para conter possíveis atos violentos de outrem. Não se sabe mais “quem afinal está cercado”.

Encontro nessa *canção* uma *contraposição* entre as características musicais *versus* significados lingüísticos. A propósito dessa relação contrapontística entre letra e melodia, Albert Betz afirma, ainda sobre a música de Hanns Eisler, que,

(...) em sua relação com o texto, é música que argumenta. É música que interpreta o texto em definida oposição a ele, é música que resiste a uma recepção superficial, evitando a duplicidade e a ilustração. Desenvolve-se a partir daí aquele conceito de contraponto dramaturgico, doravante aplicado por

¹⁵⁰ Faixa 2 do DVD de apoio.

Eisler em suas composições para filme e teatro. Trata-se basicamente de manter as unidades musicais breves e concisas em condições de tensão precisamente calculadas, de modo complementar e não paralelo – em relação à base dramática do texto ou quadro (*Brecht e a música*, In BADER, 1987, pp. 72-73).

No caso de *Cerca Elétrica*, o texto “duro”, forte, questionador, numa proposição dialética (“Quem, afinal, está cercado?”), não é cantado numa melodia cortante, que supostamente ilustraria melhor a imagem de uma descarga elétrica de alta voltagem, ou a rudeza afiada de cacos de vidro ou arame farpado. Ao contrário, a *canção* é constituída de uma linha melódica suave, triste, quase um sussurro em notas longas, num arranjo vocal e instrumental delicado, configurando como que uma interrogação musical, a qual traduz delicadamente a perplexidade escondida no peito dos que vivem em meio à guerra urbana. Fica evidente o argumento das estruturas musicais da *canção* (melodia, ritmo, harmonia) com relação ao sentido lingüístico, literário, da mesma.

Com relação à imagem da cena, ao som da *canção*, ocorre, primeiramente, um momento de ação não-verbal tendo ao fundo a projeção de uma foto de militares subindo com armas uma escada íngreme de favela. Os dois filhos de *Ana Filinto* começam a brincar na rua e, após alguns segundos, aproxima-se um homem. Com a fuga de *Manteiga*, o desconhecido (mais à frente se saberá tratar-se de *Focão*) começa a assediar *Catarina* que, depois de hesitar alguns instantes, foge amedrontada. Logo após a fuga da adolescente, os demais atores aproximam-se do público e entoam o restante da *canção* voltados diretamente para o público.

No momento não-verbal, a *canção* comenta o discurso visual da cena sem redundância, de forma não ilustrativa e, assim, acrescenta-lhe sentidos, na medida em que cena e música produzem discursos relacionados, mas independentes. O discurso da cena mostra o assédio de um adulto a uma adolescente, num entorno escuro devido à iluminação baixa. Essa cena prenuncia, em termos de imagem, uma cena que acontece num momento posterior, na qual *Focão* assedia *Catarina* na casa dela. O discurso musical, por outro lado, usa de recursos harmônicos e melódicos para desenvolver um fraseado e textura que imantam texto e cena de uma tristeza embebida de perplexidade. É como se estas duas qualidades emanassem da precariedade em que se encontra *Catarina*, sujeita a um gesto de violência justamente quando se permite brincar com o irmão.

Com relação à segunda parte da cena, quando o elenco canta diretamente para os espectadores, identifico uma quebra semelhante à que é utilizada em *Ave Maria No*

Morro. Enquanto nesta a quebra advém da modificação das características musicais da *canção*, associada a uma radical diferenciação da relação ator / espectador e do trabalho gestual, em *Cerca Elétrica* a quebra é mais sutil, passando de uma abordagem mais imagético-sonora (pela conjugação de cena e *canção*) para o canto despojado de imagens cênicas, com os atores simplesmente voltados em direção à platéia, entregando a *canção* para o espectador de modo franco e com um toque de melancolia.

2.6.3 *Com Que Roupa*¹⁵¹ (Noel Rosa)

Agora vou mudar minha conduta / Eu vou pra luta pois eu quero me aprumar
 Vou tratar você com força bruta / Pra poder me reabilitar
 Pois esta vida não está sopa / E eu pergunto: com que roupa?
 Com que roupa que eu vou / Pro samba que você me convidou?
 Com que roupa que eu vou / Pro samba que você me convidou?
 (...)
 Eu hoje estou pulando como sapo / Pra ver se escapo desta praga de urubu
 Já estou coberto de farrapo / Eu vou acabar ficando nu
 Meu paletó virou estopa / E eu nem sei mais com que roupa
 Com que roupa que eu vou / Pro samba que você me convidou?
 Com que roupa que eu vou / Pro samba que você me convidou?

Esse famoso *samba* de Noel Rosa (1910-1937) entra logo depois que Ana Filinto vende seu frango para *Ivonete*, uma das mulheres do *Grandão*. A *canção* aqui faz a ligação dessa cena com a próxima, a cena de *Joana Dark* (cf. foto 4, p. 65), a militante do Exército da Salvação que tenta pregar o Evangelho na favela. Essa personagem é tomada de outro texto de Brecht, *Santa Joana dos Matadouros*, cujo texto é inserido em *Esta Noite Mãe Coragem* como citação.

Eu interpreto o texto da *canção* como a fala de alguém em dificuldades sócio-econômicas e que se pergunta como vai se vestir para um evento social. A personagem da letra afirma que vai mudar seu comportamento para sair da situação precária em que está. O poeta vai jogando com rimas sonoras (“conduta / luta / bruta”, “sopa / roupa”, “sapo / escapo / farrapo”, “urubu / nu”) e assim vai produzindo um discurso claramente zombeteiro.

A melodia, o ritmo e a harmonia são arranjados num *samba* bem alegre, esperto, vivaz, do tipo que estimula o espectador a cantar junto. A sonoridade evoca um ambiente descontraído e dinâmico.

A imagem cênica sobre a qual a *canção* é sobreposta mostra *Joana Dark* que entra pregando, tentando provocar uma mudança no comportamento das pessoas que

¹⁵¹ Faixa 3 do DVD de apoio.

acha em sua busca. É um paralelismo interessante, estabelecido no diálogo cena / *canção*. Cantada pela dona do bar (a Rose, que dá nome ao estabelecimento), *Com que Roupa* contrapõe um caráter de leveza e humor à seriedade da militante religiosa que aborda febrilmente as pessoas que encontra pela frente.

Um aspecto mais sutil, mas não menos relevante para o contexto desta pesquisa, sobre o uso cênico dessa *canção*, é o fato de, nesse momento, entrar em cena não uma atriz representando a personagem Rose, mas a própria Rose real, que trabalha continuamente durante todo o espetáculo, preparando os quitutes à venda para os espectadores. Nessa *canção*, a dona do bar sobe no pequeno estrado de madeira e faz seu “show”, tem seu lugar de expressão artística assegurado pela encenação, tem *vez e voz* no espetáculo.

É importante ressaltar que a colocação da Rose real em cena foi consequência de um processo que ocorreu após a estréia do espetáculo, indicando a abertura da equipe para os fatos significativos próprios de todo o percurso de uma temporada teatral. Antonio Hildebrando relata como se deu a decisão de colocar *Com Que Roupa* na encenação

A dramaturgia propunha “bar do Chico” (...) mas não era aquele bar, um bar real (...) o bar estruturava muitas das questões, principalmente esse lugar (...) onde as pessoas vão, cantam ali (...) aí vem a Rose, que por um acaso era dona do bar da outra rua [próxima à sede da ZAP] e mãe [real] do menino que faz o *Manteiga*, o que morre (...) é prevista no texto uma fala para ela (...) aí foi-se descobrindo que a Rose cantava (...) a gente tinha uma cena (...) necessária porque ela traz uma cotidianidade da vida na comunidade (...) a entrada da *Joana* (...) aquele tipo de cena necessária, você quer caracterizar mas é difícil (...) ela fica longa (...) e aí entra a Rose (...) e naturalmente vai ganhando na peça uma função e uma participação não prevista.

O fato de o bar que originalmente seria fictício ter se tornado real e chefiado concretamente pela Rose, e por ser esta quem canta a *canção* de Noel, esse fato aporta um sentido social específico à montagem pois, coloca em cena, literalmente, um elemento humano e sócio-cultural da comunidade que cerca o galpão da *Companhia ZAP 18*. É sinal da integração do espetáculo com a comunidade em que se instala, numa relação concreta com o local onde a Companhia desenvolve suas atividades cotidianas. É um sentido *ético* que ultrapassa o nível *estético* da cena concretizando-se nesta através da performance musical da dona do bar.

Essa ligação do espetáculo com a realidade em que se insere remete à busca contínua de Brecht por uma arte que aproximasse palco e platéia, teatro e realidade, num compromisso mútuo com a reflexão e busca de caminhos frente a uma conjuntura

social e política cambiante, historicamente específica e, já em seu tempo e cada vez mais, desafiante.

2.6.4 *Massa Mole*¹⁵² (Antonio Hildebrando / Maurilio Rocha)

Tem que ser concreto forte
Duro como a miséria do lado de cá
Forte como o medo do lado de lá
Pra ninguém mais duvidar de que lado está

Essa *canção* entra em dois momentos do espetáculo, sendo executada em duas versões distintas.

A letra dá continuidade ao discurso do espetáculo, referindo-se a outra estratégia de defesa contra a violência urbana: o muro de concreto. Este, de “massa mole” torna-se “forte como o medo” e “duro como a miséria”. A última frase é taxativa: a partir da existência do muro social, não há mais dúvida sobre qual o lado de cada cidadão. Necessariamente, vão se contrapor, de um lado as classes mais favorecidas, do outro, as mais pobres e excluídas. O conteúdo dessa *canção* é, pois, central para o espetáculo: por meio dela, são contrapostas explicitamente duas realidades sociais unidas / separadas pelo muro que começa a ser construído na favela.

Ao mesmo tempo, outros sentidos perpassam a escolha do termo “massa mole”, os quais são referidos por Antonio Hildebrando no seguinte depoimento:

Eu sou de Niterói. Aí você tem aquela coisa: “vamos convidar todo mundo para bater a laje”. E quando você está batendo a laje, conforme você vai precisando de concreto, o que se faz lá [em Niterói] – aqui eu não sei – se grita: “massa mole!” (...) E como você tem que fazer aquilo rápido, porque ele seca, toda hora você ouve: “massa mole!” Esse era um lado [da gênese dessa letra de *canção*]. E o outro, é claro, a dubiedade de “massa” [no sentido de povo] mole, sem força, sem ação, e que é uma coisa muito importante na peça (...) estão construindo um muro, dá até uma coisa de reação, mas na realidade há o medo, tem esse lado também (...) a situação é muito mais complexa, as contradições são muitas, e o objetivo brechtiano é pôr essas contradições em jogo¹⁵³.

A primeira versão de *Massa Mole* entra logo após a notícia que se ouve (em locução feita ao vivo pela diretora da peça, numa cabine de som e luz na lateral do mezanino) sobre a iminência da construção do muro que vai “separar” o morro da

¹⁵² Faixas 4 e 5 do DVD de apoio.

¹⁵³ Entrevista concedida em 31-10-2007.

cidade. Aqui a *canção* tem acompanhamento de baixo e violão num ritmo *ostinato*¹⁵⁴ e sua melodia e harmonia em acentuado tom menor¹⁵⁵. Assim conformada musicalmente, atua como um apelo emocional direto ao público.

Visualmente, o que se vê é a descida de uma tela onde se projeta uma imagem de moradores de uma favela construindo algo como uma escada. Ao mesmo tempo, os atores, começam a construir um muro estilizado, feito pelo amontoamento de almofadas de estopa, que representam o material de construção. Algumas falas entrecortam a execução musical, referentes às ações dos habitantes daquele ambiente.

A *canção*, que interrompe a ação, é por sua vez, também, por esta interrompida, vendo-se / ouvindo-se *Joana* em suas exortações. A *canção* é, pois, utilizada para interromper a ação, procedimento típico do *Teatro Épico* brechtiano. Em seguida, o elenco vai se colocando lado a lado, bordejando a área de cena, e a *canção* é retomada, dessa vez já com os atores direcionados diretamente para os espectadores. *Joana* interrompe novamente a *canção* em sua pregação.

O *Gestus* obtido por esse posicionamento do elenco, alinhado como se os atores fossem eles mesmos “postes” do muro em construção, impassíveis diante da exortação da pregadora, aponta para a dessensibilização de quem apenas cumpre ordens, trabalha mecanicamente, cumpre sua tarefa de erguer o muro, alienado de quaisquer interferências externas, sem ouvir os apelos da personagem que tenta, em vão, convencê-los das convicções dela acerca de uma possível saída daquela realidade. Essa tentativa de *Joana* traz em si, também, contradições, pois é feita num discurso demasiadamente idealista, numa abordagem religiosa próxima do fanatismo, o que torna mais difícil a possibilidade de sua mensagem ser ouvida.

Finalizando a cena, os atores enfileirados começam a passar os “tijolos” uns para os outros como se fossem peças de uma grande máquina, secundada por uma vinheta vocal construída sobre notas emitidas como se fosse o som dessa máquina, sobre a silabação cantada da expressão “mas-sa mo-le”.

Em minha interpretação, configura-se aqui a imagem de uma linha de produção de uma fábrica, num *Gestus* que remete à mecanização / desumanização que a indústria e o mercado de trabalho em geral causam no trabalho humano.

¹⁵⁴ Tipo de marcação percussiva, instrumental ou mesmo vocal que mantém a mesma célula rítmica numa repetição constante.

¹⁵⁵ “O modo menor introduziu uma variação ambiental e colorística na música tonal, que costuma ser associada (numa evocação ao *ethos*) a conotações tristes e sombrias” (WISNIK, 1999, p. 40).

Ainda uma terceira vez, *Joana* tenta convencer os moradores da favela de que devem confiar apenas na Providência Divina para superarem seus problemas trabalhistas e financeiros, não mais interrompendo a fala deles, mas sobrepondo-a à textura vocal obtida pelo som da “linha de produção” do muro. Por fim, *Catarina* toma *Joana* pela mão e retira-a de cena.

A segunda versão de *Massa mole* tem outra melodia, outro ritmo, outra harmonia, outro arranjo, é praticamente outra *canção*, não fosse pela permanência da letra.

Dessa vez, a *canção* entra logo após a cena em que Ana Filinto e outros moradores da favela discutem sobre a construção do muro, questionando seu funcionamento, o trânsito de pessoas, a entrada e a saída, o uso de catracas eletrônicas, etc. Uma das personagens, a atriz que havia ficado na favela depois do tiroteio, tem uma idéia: fazer uma peça sobre a questão do muro¹⁵⁶. Nesse exato momento é executada uma nova *Massa Mole*.

Em termos musicais, contrastando fortemente com a primeira versão, desta vez temos um *baião* de intensa ritmicidade percussiva, aludindo, em minha leitura, à *alegria* do grupo de teatro em fazer uma peça que lhes diga respeito e às suas inquietações frente à questão da violência. O caráter vibrante dessa segunda versão de *Massa mole* traz uma sensação completamente diferente da primeira, oposta mesmo àquela.

Se antes o caráter da *canção* remetia a um deixar-se levar pelo fluxo incontrolável do medo e da miséria, agora pulsa uma vibração calorosa que aponta para outro enfrentamento dessa mesma realidade, não mais passivo, mas alerta, alegre, atento e, certamente, mais esperançoso.

A imagem cênica é a de alguns atores que cantam a *canção* e continuam a “construção” do muro, enquanto outros permanecem em diversos locais do espaço cênico, cantando também. Atores assistem atores, a cena assiste a si mesma, numa continuidade lógica em relação à idéia lançada de fazerem uma peça sobre o tema da violência.

O *Gestus* agora é outro: alguns atores continuam a ação, dão seqüência à mesma “linha de produção” do muro, citada anteriormente, mas dessa vez jogam as almofadas / tijolos com mais vigor e menos mecanicidade que antes. Chegam a esboçar no corpo o

¹⁵⁶ Essa proposta aponta para o *metateatro*, ou seja, um processo em que a linguagem se volta sobre si mesma, o espetáculo toma a si mesmo como tema. Vislumbro, nesse momento, uma ligação interessante: *Esta Noite Mãe Coragem* é a peça que trata do muro.

ritmo do *baião* cantado pelo restante do elenco, denotando divertirem-se com a movimentação que executam.

Ainda é o mesmo muro, mas, nessa segunda versão, o novo arranjo e a qualidade do movimento impressa no gestual da “construção” remetem a uma maior liberdade em relação à opressão concretizada pela imagem do muro em construção. A minha interpretação é: através da Arte, do teatro, o Homem tem mais espaço para lidar com as situações opressivas que vivencia.

Na oposição das duas versões de *Massa Mole*, fica evidente a opção pelo contraste como forma de abordar o material musical, o que é coerente com o pensamento dialético que orienta todo o espetáculo. Neste, tudo tem duas (ou mais) versões. Na leitura que *Esta Noite Mãe Coragem* faz da realidade, esta nunca é encarada de forma única, fixa, imutável, mas sempre como realidade na qual há possibilidade de mudança, há chance de transformação pela ação humana, ou, nas palavras de Brecht, como “um mundo passível de modificação”¹⁵⁷.

2.6.5 *Chão de Estrelas*¹⁵⁸ (Sílvio Caldas / Orestes Barbosa)

Minha vida era um palco iluminado
 E eu vivia vestido de dourado
 Palhaço das perdidas ilusões
 Cheio dos guizos falsos da alegria
 Andei cantando a minha fantasia
 Entre as palmas febris dos corações
 (...)
 A porta do barraco era sem trinco
 Mas a lua, furando o nosso zinco
 Salpicava de estrelas o nosso chão

Essa conhecida *canção* da música popular brasileira entra como um comentário à cena anterior. Nesta, *Ivonete* e *Grandão* conversam sobre uma moradora da favela que precisa fazer exames médicos. *Grandão* propõe-se a ajudar a doente e o casal começa a dançar ao som da *canção*.

O texto de *Chão de Estrelas*, à semelhança de *Ave Maria no Morro*, remete ao lugar da favela, transfigurando-o poeticamente em local idílico do encontro amoroso. A *canção* já começa com uma metáfora (a vida como palco) que não deixa de tornar-se irônica, quando aplicada à cena, na medida em que todo o discurso da peça trata de uma

¹⁵⁷ BRECHT, 2005, p. 21.

¹⁵⁸ Faixa 6 do DVD de apoio.

realidade que não é nada “iluminada”. A personagem da *canção*, o *interlocutor*¹⁵⁹ da mesma, diz de sua identidade de “palhaço das perdidas ilusões” que canta sua “fantasia entre as palmas febris dos corações”, dando continuidade à metáfora iniciada.

No recorte da *canção* feito para sua inserção no espetáculo, a letra passa para a descrição romântica do barraco, cujo chão a lua “salpicava de estrelas”. *Chão de Estrelas* tem, pois, a mesma conotação de idealização da dura realidade de miséria e exclusão social que se encontra em *Ave Maria no Morro*.

Musicalmente, a *canção* é executada num arranjo convencional, usando somente o acompanhamento do violão, bem dedilhado, no estilo das serestas brasileiras. A voz da atriz, em emissão suave e delicada, evoca sensações de melancolia. O ritmo do acompanhamento, um *samba-canção* dolente, executado em intensidade suave, bem *piano*¹⁶⁰, e a combinação com a dança a dois de *Ivonete* e *Grandão*, produzem um clima de romantismo que acrescenta uma nuance nova à encenação. Fica claro, aqui, que *Grandão* não é apenas um traficante, um “vilão malvado”, mas um homem em companhia de sua mulher¹⁶¹. A *canção* contribui fundamentalmente para essa desconstrução do preconceito de que o traficante é, única e exclusivamente, um ser humano sem sentimentos. A identidade dessa personagem é, pois, problematizada na contraposição das esferas pessoal (afeto) e social (tráfico).

A atriz faz esse solo sobre o estrado do *Bar da Rose* e canta ao microfone, à semelhança de outros momentos em que esse local é usado na encenação¹⁶². A imagem da atriz, cantando num plano mais baixo, conjuga-se com a ação do casal dançando romanticamente num plano mais elevado (no palco do mezanino), configurando a sobreposição espacial de duas cenas diferentes e independentes.

Outro aspecto da visualidade desse momento é a utilização do telão transparente, sobre o qual é projetada a imagem de fotos de pessoas, casais e formas indefinidas, em preto e branco, através das quais se vê a atriz iluminada, cantando. Todo esse conjunto remete a uma situação familiar de aconchego, afetividade e calor humano.

É, obviamente, um contraponto às cenas anteriores e posteriores, que vão evidenciar uma outra visão do comportamento do *Grandão*. Esse *uso da canção* suspende, momentaneamente, a violência que a todos espreita e em especial a *Ana*

¹⁵⁹ TATIT, 1987, p. 10.

¹⁶⁰ Termo do vocabulário musical que indica uma intensidade sonora fraca.

¹⁶¹ Ainda que a posição da mulher de traficante, marcada pelo machismo, seja questionada explicitamente no espetáculo, em um texto informativo dito pelas atrizes, em um momento anterior à *canção* em foco.

¹⁶² Nas *canções Ave Maria do Morro, Com que roupa e Barracão*.

Filinto (prestes a perder seu filho para o tráfico), colocando em cena a doçura da *canção* e da *dança a dois*, os quais entram como um respiro do espetáculo, um momento de calma no olho do furacão. Desse modo, fica mais evidente a complexidade da realidade representada, desenvolvendo um discurso cênico não maniqueísta no tocante à caracterização dos traficantes como simples “vilões” da história.

Fazendo uma pequena digressão, é interessante reportar o uso do som para ligar cenas. Logo que a atriz termina de cantar *Chão de Estrelas*, os atores que estão no bar da Rose aplaudem-na, e esse aplauso é ecoado por *Focão*, o qual bate palmas para que alguém atenda a porta da casa de *Ana Filinto*. Dessa maneira, a cena passa para o barracão de *Mãe Coragem*.

2.6.6 *Alguma Coisa Em Troca*¹⁶³ (Antonio Hildebrando / Maurilio Rocha)

Quem da guerra quiser se aproveitar
 Alguma coisa em troca tem que dar
 O que tem e o que teria
 O filho que tem e o que teria
 O marido que tem e o que teria
 A mulher que tem e a que teria
 Um braço, uma perna, um olho

Alguma coisa em troca entra no espetáculo com um caráter diferenciado das *canções* anteriores. Dessa vez, a ironia é o caráter predominante do comentário realizado pela *canção*.

A primeira frase, “quem da guerra quiser se aproveitar, alguma coisa em troca tem que dar”, é dita pelo ator que representa *Focão*, diretamente ao público e já distanciado de sua personagem, e, logo em seguida, entra o coro de atores definindo com clareza que aí não se está continuando a cena, mas fazendo um comentário crítico acerca da situação representada.

Após essa pequena vinheta musical, constituída por essa frase, há uma breve continuidade da ação, em que *Catarina* tenta convencer sua mãe a dispor do dinheiro e mercadoria disponíveis, no intuito de resgatar imediatamente seu irmão. *Ana Filinto* resiste, alegando que se ela se dispuser desses bens, “eles vão viver de quê?” Nesse momento, a *canção* é executada na íntegra.

Ana vive do comércio que prospera no movimento do tráfico e deve oferecer algo em troca pelo lucro que obtém, ou seja, à guerra, ela “alguma coisa em troca tem

¹⁶³ Faixa 7 do DVD de apoio.

que dar”. Deve pagar um preço alto, que pode atingir a tudo e todos, o que cada um tem “e o que teria”, uma mulher pode perder seu marido, este, sua mulher, e todos, “um braço, uma perna, um olho”. Ou seja, não há limites para o preço cobrado pela guerra do tráfico e a violência que a acompanha. Presente (“tem”) e futuro (“teria”) estão comprometidos pela guerra, não há escapatória.

O arranjo, com acompanhamento de violão e baixo em *ostinato*, evocando o ritmo da *marcha militar*, em compasso marcadamente quaternário, num fraseado melódico crescente e num ritmo vivaz (com um toque de ludicidade pela repetição da frase “e o que teria”), resulta numa clara ironia, chegando mesmo ao cinismo, quando ligamos a *canção* à cena interrompida: uma mãe atormentada, prestes a perder o próprio filho para o tráfico. A repetição da frase “e o que teria” é, diga-se de passagem, fundamental para expor o pensamento dialético que embasa o pensamento dramático da montagem. Penso que posso dizer, com WILLET (1967, p.168) que, “neste caso, a música converte-se numa espécie de pontuação, um sublinhar das palavras, um comentário bem dirigido que assinala os pontos essenciais da ação ou do texto”.

Nessa *canção*, interpreto os atores como porta-vozes do discurso crítico ao tráfico, o qual, sem a menor sensibilidade, e até com um certo humor, cobra seu quinhão àqueles que dependem desse mesmo tráfico para sobreviver.

2.6.7 O Cortejo¹⁶⁴

Dentre todos os momentos musicais de *Esta Noite Mãe Coragem*, um deles se destaca pelo uso cênico da *canção*, devido à riqueza de sentidos obtida através dos procedimentos adotados pela encenação: trata-se da cena do cortejo fúnebre que ocorre imediatamente após a descoberta do cadáver de *Manteiga* por *Ana Filinto*. Nesse cortejo, três *canções* são cantadas numa sobreposição polifônica.

Do ponto de vista literário, podem ser retomadas as seguintes considerações:

- *Ave Maria do Morro*, presentificada em uma única frase que é constantemente repetida (“e o morro inteiro, no fim do dia, reza uma prece”) remete à religiosidade católica que, em nossa cultura ocidental, está frequentemente ligada à figura da mãe, seja a mãe *Ana Filinto*, Maria, Mãe de Deus, que dá

¹⁶⁴ Faixa 8 do DVD de apoio.

inclusive título à *canção*. O seu texto funciona aqui como se fosse uma oração fúnebre.

- *Cerca Elétrica*, cuja letra é retomada integralmente, remete à divisão social que se aprofunda na vida diária do homem urbano, tornando tênue a distinção entre quem ataca e quem é atacado, entre quem prende e quem está preso, ou diz a letra, “quem afinal está cercado?”. O cortejo, sinal da violência, é como uma “cerca” que prende Ana Filinto, dele ninguém entra, ninguém sai¹⁶⁵.
- *Alguma coisa em troca*, também entoada em sua completude, afirma diretamente a contradição básica em que vivemos: cada um de nós encontra-se a serviço de um sistema injusto, vive nele, sobrevive ligado a ele, e esse mesmo sistema cobra sua parte, continuamente, às vezes, a própria dignidade, saúde, integridade moral, às vezes, a própria vida: *Ana* caminha com o cortejo ritualizando a oferta involuntária de seu próprio filho à guerra do tráfico.

São, pois, três discursos verbais distintos, que cercam as questões básicas desenvolvidas ao longo do espetáculo: a) a desigualdade social; b) a busca de segurança que se converte em prisão domiciliar; c) o quanto todos, sem distinção, estamos implicados na engrenagem que fabrica e impinge tanta violência urbana. Sobrepostos, em polifonia verbal, esses sentidos misturam-se, (re)fundem-se, ampliam-se mutuamente e refletem-se num jogo de múltiplas imagens verbais.

Do ponto de vista musical, cada *canção* sobreposta acrescenta as suas respectivas características rítmico / harmônico / melódicas:

- *Ave Maria do Morro* evoca a suavidade do *samba-canção*, remete a toda uma tradição da música popular brasileira, num fraseado melódico bem torneado, caminhando tranqüilamente para sua resolução tonal. Da forma como essa melodia é retomada (apenas uma frase musical) há uma transformação do caráter da *canção*: ela deixa de ser *samba* para remeter a um canto religioso com um refrão recorrente, quase um *cantochão*¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Esta interpretação é baseada no depoimento de Cida Falabella quando da sua entrevista, concedida em 22-10-2007.

¹⁶⁶ Estilo de música religiosa ligado ao canto gregoriano, desenvolvido dentro da Igreja Católica durante a Idade Média.

- *Cerca Elétrica* começa num desenho melódico em saltos que se resolvem numa nota longa, produzindo a sensação de alheamento, de algo que se agita, mas permanece estático, que caminha, mas não sai do lugar.
- *Alguma coisa em troca* traz a referência marcial, um fraseado musical mais rígido, uma melodia mais incisiva, a qual evoca a força inexorável da guerra (seja ela qual for) e produz um efeito de ironia cáustica.

Os três discursos musicais, absolutamente distintos em seu caráter verbal e musical, entrecrocaram-se e produzem a sensação de tumulto interior, a qual condiz com a situação da mãe atordoada com a perda do filho devido à sua própria negação em socorrê-lo mais prontamente. Três ambientes tonais diferentes são vertidos em cena, ao mesmo tempo, causando uma dissonância que é, exatamente por ser dissonante, a portadora dos sentidos enovelados nos discursos de cada *canção*. As melodias e os ritmos chocam-se e quebram, esfacelam a unidade musical desse momento. Ao mesmo tempo, as batidas do surdo¹⁶⁷ golpeiam o arranjo musical, ecoando explosões de tiros e bombas, intensificando o efeito produzido pela emissão vocal. Desse conjunto de elementos provém o dilaceramento que emana de *Ana Filinto*, a *Mãe Coragem*, tomada como a representante da coletividade que sofre e causa a mesma situação de violência.

Do ponto de vista do discurso visual da cena, o conjunto de atores inicia a lenta caminhada, num andamento arrastado que remete a uma situação de estupor, própria de um enterro. Após alguns instantes, em que apenas a percussão marca a sonoridade em cena, os atores começam a cantar, consecutiva e simultaneamente, as três *canções* retomadas acima. *Ana Filinto* coloca-se atrás do cortejo e o segue cabisbaixa, levando consigo o lençol manchado pelo sangue de seu filho (cf. foto 12, p. 69). Quando a procissão se dissolve, a mãe caminha lentamente, de costas, entoando uma última frase: “E quanto o morro escurece / eleva a Deus uma prece”. Assim termina o cortejo.

Dessa maneira concretiza-se em imagem plástica e sonora o universo interior da personagem, profundamente atormentada, em intenso conflito com a realidade, na medida em que enterra o filho assassinado por causa da fonte da renda dela própria e dos filhos, por conta de uma decisão dela, a qual privilegiou não a vida do filho, mas a continuidade dos negócios de *Ana*. Paira sobre esta a realidade que a envolve, que

¹⁶⁷ Instrumento de percussão.

envolve a todos numa sociedade eivada de realidades humanas econômica e socialmente contrapostas.

As forças imagéticas e sonoras, plásticas e musicais, que compõem a cena em foco, estabelecem contraposição entre si, devido à forma pela qual umas se colocam frente às outras, no fluxo de sua organização cênica. No cortejo fúnebre, o espetáculo deixa essas forças “(...) criticarem-se mutuamente, de modo altamente mediatizado e dialético, contrapondo logicamente seus diversos elementos”¹⁶⁸.

Devido a toda essa força expressiva, empresto o termo barthesiano para considerar o cortejo como um *punctum*¹⁶⁹ do espetáculo, deslocando o conceito e aplicando-o ao fluxo cênico da cena ora analisada. O cortejo pode ser visto como *punctum* porque, em meio ao todo da encenação, ele atravessa, impacta, *punge* o espectador com uma intensa profusão de sentidos, erigidos na duração mesma da imagem, mas oriundos, também, de outros momentos da narrativa cênica da montagem em questão.

Na cena do cortejo fúnebre, a temporalidade cênica densifica-se, e aqui considero com Pavis (2003, p. 149) que

A temporalidade não é unicamente um caso de ritmo ou de tempo, não se limita ao desenrolar do tempo. Ela se constitui de momentos particulares (ou privilegiados nos quais o tempo parece parar e que os teóricos da arte procuraram determinar). (...) momento pelo qual Brecht e Barthes também se interessaram seja pela teoria do *Gestus* (...) ou do *punctum*.

É um momento cênico, portanto, em que *o tempo pára*. Nele se concentram cargas de sentidos diversos, o peso das cenas anteriores acumula-se e transborda na imagem *épica* do cortejo. Esta pode ser considerada *épica* devido à sua forte carga narrativa, pois retoma, atualiza, rememora conteúdos e fatos anteriores, ligados a cada uma das *canções* que constituem sonoro-musicalmente o cortejo.

O fato de ser cantado em *coro* (polifônico) evidencia de maneira ímpar a dimensão da coletividade em contraposição à dimensão individual, concretizada pela dualidade *Ana* e *coro*. De acordo com Tragtenberg (1999, p. 142):

¹⁶⁸ BENJAMIN, 1994, p. 85.

¹⁶⁹ BARTHES, 1984, p. 46. Barthes propõe o termo para dar conta de uma dimensão específica da fotografia, do ponto de vista de sua recepção pelo espectador. *Punctum*, na minha interpretação, diz respeito ao *detalhe* que marca o olhar de tal modo que toda a fotografia passa a ser vista a partir dele. É, pois, uma dimensão *subjetiva* da recepção. O autor contrapõe *punctum* a *studium*, que seria uma outra dimensão, mais genérica, mais ligada ao *tema* da foto, dentro de um campo cultural que gera interesse no espectador.

Através da voz individual expressa-se privilegiadamente, ou melhor, comumente, o lado subjetivo, o inconsciente, a exceção e o específico, uma voz com um corpo. É o espaço da personagem (“o espaço da expressão do drama e do mundo burguês”, diria Theodor W. Adorno), do conflito dramático no âmbito do privado. Em termos musicais, é o espaço da lírica e da canção. (...) Já a voz coletiva, representada na música e no teatro pelo coro, é o espaço do conceito, da moral social e da autoridade, do discurso afirmativo, enfim da objetividade. (...) O coro, por conta de sua impessoalidade, nos distancia do devir temporal cronológico, estabelecendo uma irremediável ruptura com qualquer forma de ilusionismo dramático. Ele é, por definição, um recurso de interrupção, projeção e distanciamento.

A dimensão coral tem, pois, a força de transformar a *canção* num comentário que extrapola a dimensão individual e projeta-se para um sentido mais largo, mais amplo, com relação ao momento cênico em que se insere.

Ressalto ainda um outro aspecto do cortejo: a importância da dimensão gestual no trabalho do ator para atingir uma leitura crítica da realidade representada. O ator, segundo Rosenfeld (1965, p. 164), “para exprimir sua atitude crítica (...) depende em ampla medida do gesto, da pantomima, da entoação específica, que podem, até certo ponto, distanciar-se do sentido do texto proferido pelo personagem e entrar mesmo em choque com ele”. Os atores, durante o cortejo, desenvolvem um discurso visual independente do discurso sonoro, verbal e musical: eles cantam um texto que não se liga em imediato à situação representada. Eles cantam num cortejo fúnebre *canções* que não são logicamente adequadas, por isso ocorre um redimensionamento dessa mesma ação.

Os atores mostram, com o seu caminhar, a dimensão trágica da violência que perpassa a trajetória da personagem enlutada, e são, ao mesmo tempo, portadores de discursos que mistificam, interrogam e escarnecem dessa mesma situação. Com isso, obtêm um resultado de comentário reflexivo, mantendo, ao mesmo tempo, a visão sensível da situação representada, em outras palavras, a emoção da cena. O cortejo é, a um só tempo, pungente e questionador.

Completando a abordagem dos aspectos gestuais, ressalto o *Gestus* configurado pela cena. Tem-se à frente um grupo em vestes negras, emitindo discursos diversos (através de sua postura corporal, do som percussivo e das *canções*) e atrás, uma mulher enlutada, cabisbaixa, seguindo o cortejo como que alheia à sua própria decisão de caminhar. Interpreto essa cena como uma referência aos processos de massacre econômico, político, social e ideológico referidos pelo discurso geral do espetáculo e sintetizados nessa seqüência imagético-sonora. Esses processos estão fora e, sobretudo,

dentro, internalizados, no sujeito que os sofre. São as circunstâncias sociais *condensadas* num momento cênico-musical.

Um detalhe da gênese do *cortejo* remete à imponderabilidade dos caminhos criativos próprios da construção de um espetáculo teatral. A partir de uma posição do dramaturgo, toda a equipe buscou solucionar a cena, e isso resultou no presente momento cênico-musical. Cida Falabella relata esse processo:

Tinha essa idéia de ter um cortejo e de ter um trecho da música. Acho que [o cortejo] já tinha (...) [no texto do] Hildebrando duas músicas já cruzadas, só que a Renatinha começou a improvisar e ela cantava, depois, a *Ave Maria* de Gounod (...) o Hildebrando achava que não cabia a *Ave Maria* (...) e aí a gente falou: “vamos colocar a terceira música”, não lembro se fui eu ou o Maurílio, a gente teve a idéia de usar a *Cerca Elétrica*. Tinha tudo a ver porque o cortejo não saía de dentro do muro e aí era mais uma música que daria uma sobreposição (...) foi um desvio, uma coisa que não deu certo por um lado que abriu uma saída para uma terceira coisa¹⁷⁰.

É evidente que toda a discussão teórica que pautou a encenação de *Esta Noite Mãe Coragem* ancorava, de alguma forma, as escolhas feitas pela equipe, como a relatada acima. Teoria e prática confluindo para a elaboração do trabalho artístico.

Por fim, não posso deixar de relacionar o cortejo fúnebre de *Esta Noite Mãe Coragem* ao conceito de arte crítica inspirada em Brecht, a qual, segundo Barthes (2007, p. 312):

(...) é aquela que abre uma crise: que rasga, que faz rachaduras na cobertura, fissura a crosta das linguagens, desliga e dilui o ligamento da logosfera [“tudo o que lemos e ouvimos recobre-nos como uma toalha, rodeia-nos e encobre-nos como um meio: é a logosfera”]; é uma arte épica: que torna descontínuos os tecidos de palavras, afasta a representação sem anulá-la.

2.6.8 *Assim Falou a Mulher ao Soldado*¹⁷¹ (Bertolt Brecht / Maurílio Rocha)

Fuzilam os fuzis, as lanças lanceiam / E o rio engole quem o atravessa
Com a guerra, quem pode? Melhor fugir dela / Assim falou a mulher ao soldado
Mas o soldado com a bala no cano / Ouve o tambor e dá risada
Marchar não pode fazer mal nenhum / Avante para norte ou para o sul
Nas mãos uma lança bem forte / Assim falou o soldado à mulher
Bem se arrepende que não atende / Não ouve sequer os mais velhos
Maior a subida, maior o tombo / Assim falou a mulher ao soldado
Mas o soldado, com a faca na cintura / Rindo da cara dela
Atravessou a correnteza / A água do rio não me pode fazer mal
Quando a lua iluminar o telhado / A gente volta, reza e está tudo acabado
Assim falou o soldado à mulher

¹⁷⁰ Entrevista concedida em 22-10-2007.

¹⁷¹ Faixa 9 do DVD de apoio.

Como passa a fumaça e o calor passa / Vocês passam, e os seus feitos não nos aquecem
 Vai com Deus! Ah, como a fumaça vai depressa
 Assim falou a mulher ao soldado
 Mas o soldado, com a faca na cintura / E com a lança na mão
 A correnteza levou / O rio engole quem o atravessa
 A lua clareou o telhado / e, afogado, boiava o soldado
 O que ia dizer a mulher ao soldado
 Como passa a fumaça e o calor passa / Vocês passam, e os seus feitos não nos aquecem
 Vai com Deus! Ah, como a fumaça vai depressa!

Configurando-se, explicitamente, como uma narrativa musical independente da ação da peça, ainda assim essa *canção* está ligada à cena anterior, na qual duas amantes do *Grandão* discutem o comportamento do “marido” (uma contra, outra a favor, uma considerando-o covarde, outra, corajoso), sendo essa polêmica refletida de certa forma na letra da *canção* que, também, está ligada à cena posterior, prenunciando a morte do traficante, o que ocorre em seguida.

Assim falou a mulher ao soldado coloca-se, pois, mais decididamente ainda que outras *canções* do espetáculo, como um *número musical* à parte. Outro ponto a diferencia das outras *canções* - sua duração, pois é a mais extensa das melodias cantadas pelo elenco, colocando-se, assim, mais evidentemente como um fator de *interrupção da ação*¹⁷² dramática. É, portanto, uma utilização da *canção* típica do *Teatro Épico* de Brecht.

O texto apresenta o diálogo entre uma mulher e um soldado (provavelmente seu marido). Ela o aconselha a não atravessar um rio, mas ele, temerário, o faz e morre afogado. O texto vai alternando as falas e as ações de um e de outro: se por um lado a mulher afirma que “o rio engole quem o atravessa”, o soldado “dá risada” e retruca que “marchar não pode fazer mal nenhum”; se a mulher adverte-o de que “maior a subida, maior o tombo”, ele ri novamente e atravessa a correnteza, afirmando que “a água do rio não pode me fazer mal nenhum”; por fim, quando ele é engolfado pelas ondas do rio, a mulher constata, ironicamente, que “como passa a fumaça e o calor passa / Vocês passam, e os seus feitos não nos aquecem”.

Essa história é narrada através da *canção* que instaura um novo ambiente discursivo, cuja ênfase é a história narrada por meio do canto. Nesse caso, como diz Roubine (1982, p. 40),

¹⁷² Cf. BENJAMIN, 1994, p. 80; PEIXOTO, 1991, p. 243; ROSENFELD: 2006, p. 56; TRAGTENBERG, 1999, p. 107.

A música não se funde mais na continuidade do espetáculo. Ela se manifesta sob forma de números isolados. E tudo ocorre para exibir esse isolamento: a presença da orquestra no palco, a modificação da iluminação... Cada número é designado como tal através da projeção de seu título, pela mudança de colocação dos atores que cantam o seu *song* dirigindo-se frontalmente ao público. No caso, não se trata mais, em absoluto, de inventar uma cenografia sonora. Muito pelo contrário, a música tem a função de ironizar, de propor um comentário autônomo que desmanchará qualquer efeito de real que emana, ou possa vir a emanar, dos outros elementos do espetáculo teatral.

Essa *canção* comenta autonomamente a trama que se desenrola, focando o comportamento arrogante do soldado, nesse caso um *duplo* do *Grandão*. Mas não só ele opta por “atravessar a correnteza”, também *Ana Filinto* é como o soldado, que não ouve a voz da mulher. *Ana* não ouve a voz da sua consciência, de sua maternidade, e “adentra o rio”, confiante no sucesso de seu empreendimento, colocado por ela acima dos seus valores afetivos. E, como o soldado, a vendedora acaba “afogada” pela realidade avassaladora.

Encontro um eco para a interpretação acima no seguinte depoimento de Elisa Santana¹⁷³:

Aparentemente ela [*A Canção da Mulher e do Soldado*] sai fora [da narrativa do espetáculo], mas (...) está super inserida no contexto, por causa do que ela fala mesmo, (...) da não sabedoria do soldado, de não escutar nada, de achar que aquilo está certo sem questionar coisa alguma, sem saber para onde ele está indo, o que está acontecendo. É a mesma história, ele achando que vai vencer (...) Eu acho que é a cara (...) do povo, da própria *Ana* (...) Uma mulher que vive da “guerra”, uma mulher que vive daquilo ali sem ter a mínima noção. Ela é completamente ignorante sobre o que aquilo possa acarretar. Uma mulher que leva a vida assim, sem questionamentos, sem a consciência da escolha. Ela não entende que a escolha dela interfere em tudo¹⁷⁴.

Essa *canção* pode ser considerada, portanto, uma metáfora da atitude das personagens *Grandão* e *Ana*, as quais representam todo um contingente social que de um modo ou de outro, se recusa a enxergar e enfrentar as questões que a realidade cotidianamente lhes põe diante dos olhos.

O arranjo vocal, alternando as vozes masculinas, femininas e momentos em *tutti*¹⁷⁵, ora numa intensidade mais forte, ora numa dinâmica mais suave, ora no grave,

¹⁷³ **Elisa Santana** é atriz e professora de teatro e uma das fundadoras da *Companhia ZAP 18 – Zona de Arte na Periferia, ex-Sonho e Drama*, grupo de que participou desde 1986. Atuou em diversos espetáculos do grupo, como *Antígona* (1986), *A Casa do Girassol Vermelho* (1990), *Caminho da Roça* (1993) e *Sonho de Uma Noite de Verão* (2001). Seu desempenho mais recente foi em *Esta Noite Mãe Coragem*, pelo qual foi indicada como Melhor Atriz (Prêmio SINPARC USIMINAS 2006). Atualmente leciona e coordena os trabalhos desenvolvidos pela ZAP 18, ao mesmo tempo em que coordena o *Grupo de Teatro Experimental Filhos da PUC* da Universidade Católica de Minas Gerais.

¹⁷⁴ Entrevista concedida em 31-10-2007.

¹⁷⁵ Termo do vocabulário musical que indica que a execução é feita pela totalidade dos músicos (sejam eles uma orquestra, um conjunto, um coro, etc.).

ora no agudo, enriquece a performance vocal dos atores e confere a esta um caráter mais evidente de *canto coral*, de *coro* (formação frequentemente proposta na dramaturgia brechtiana). O fato de ser cantado dessa forma merece ser destacado, pois remete ao sentido da coletividade como instância primordial do teatro. Barthes (2007, p. 37), inclusive, afirma que

(...) é o coro que dá ao espetáculo a sua dimensão trágica, pois é ele, e só ele, que é toda palavra humana, é o Comentário por excelência, é seu verbo que faz do evento algo mais que um gesto bruto e, pelo poder de ligação próprio do homem, tecendo as cadeias dos móveis e das causas, constitui a tragédia como uma Necessidade compreendida, isto é, como uma História pensada.

A dimensão coral de *Assim Falou a Mulher ao Soldado*, portanto, acrescenta ao espetáculo o viés dessa “História pensada” proposta por Barthes. A História *pensada* por intermédio de uma história *cantada*.

A base instrumental rítmica e harmônica do violão e do baixo elétrico remete ao ritmo da marcha militar, sustentando a sensação de uma caminhada contínua rumo a um desenlace inevitável.

Nessa *canção*, é utilizado um outro procedimento que devo registrar aqui: a combinação do *canto* com a *fala*. Determinadas frases da letra, mais especificamente as pontuações que a mulher faz ao soldado, no intuito de evitar que ele seja tragado pela correnteza do rio, ao invés de serem *cantadas*, são *faladas* pelos atores.

Essa combinação do canto com a fala é um efeito previsto, e mesmo sugerido por Brecht (2005, p. 42), quando propõe que , com relação “(...) à melodia, o ator não deve segui-la fielmente; falar sem ser ao sabor da música é um processo que pode surtir grande efeito, por ser de uma sobriedade constante, independente da música e do ritmo”.

A quebra, o contraste sonoro da frase cantada para a falada provoca uma necessidade constante de ajuste do espectador / ouvinte, o que abre um espaço de flexibilidade na recepção da *canção* que lança mão desse recurso. Quando eles dizem as falas da mulher para o soldado, o contraste da fala com o canto provoca uma fratura na temporalidade da linha vocal, diferença esta que promove a sedimentação instantânea do conteúdo dessas falas.

Na medida em que *Assim Falou a Mulher ao Soldado* coloca-se em franca independência narrativa em relação à montagem, dividindo as cenas entre antes e depois da intervenção musical, esta tende a fazer com que o espectador *estranhe* a cena, pois “esse processo de deslocamento (tirar do lugar onde deveria estar) cria evidentemente,

um estranhamento, o qual, por sua vez, instiga o espectador a descobrir a relação que há entre o som intermediário que ele ouve e as cenas que tal som está interligando”¹⁷⁶.

Essa relação não é dada pronta, acabada, mas apenas entrevista, de tal modo que permita um caminho de compreensão advinda de uma postura ativa do público. Se não houver esse movimento do espectador, a possibilidade de completar o sentido da cena em questão não se efetiva, pois tal operação demanda um compromisso receptivo da platéia, solicita esta como cúmplice das indagações do espetáculo.

Quando *Grandão* morre executado pelos militares, a primeira frase da *canção* é retomada como vinheta / comentário por *Ana Filinto*, como se esta retrucasse ao assassino de seu filho: “Com a guerra, quem pode? Melhor fugir dela...”. É mais uma auto-citação musical que contribui para tecer a rede de sentidos que vai se constituindo ao longo do discurso cênico da peça com forte participação do elemento musical.

Esse mesmo fragmento é retomado quando a cena da execução do traficante é interpretada novamente, sendo que dessa segunda vez ele não é morto, e sim, aprisionado pelos policiais. Dessa vez, todas as atrizes cantam juntas a frase inicial da *canção*. O conjunto das atrizes em coro constitui um comentário outro com relação à situação representada, cujo sentido eu interpreto aqui como a idéia de que a prisão é uma solução melhor para a violência do que a simples eliminação sumária do criminoso, como acontecera na primeira versão dessa cena. E quem comenta é o coletivo e não o indivíduo, como da vez anterior, na qual quem canta é Ana somente.

2.6.9 *Barracão*¹⁷⁷ (Luiz Antonio / Oldemar Magalhães)

Vai, barracão / Pendurado no morro / E pedindo socorro / À cidade a seus pés
 Vai, barracão / Tua voz eu escuto / Não te esqueço um minuto / Porque sei que tu és
 Barracão de zinco / Tradição do meu país
 Barracão de zinco / Pobre é tão infeliz

Fechando o quarteto de *canções* consagradas da *MPB* selecionadas para compor a trilha musical do espetáculo, encontra-se *Barracão*. A exemplo de *Ave Maria no Morro* e *Chão de Estrelas*, essa *canção*, também, tematiza a favela, mas com uma nova abordagem: o texto é mais seco, crítico e dolorido, uma denúncia da miséria que assola o ambiente retratado no título. Não há o tom de prece, mas o caráter de grito por “socorro”. Não há idílio estrelado, mas a dura consciência do abandono social de um

¹⁷⁶ CAMARGO, 2001, p. 135.

¹⁷⁷ Faixa 12 e 13 do DVD de apoio.

“barracão pendurado no morro”. A letra toma partido claro, definindo o “pobre”, o excluído sócio-economicamente, como “infeliz”.

O arranjo mantém o ritmo original de *samba*, com um apoio percussivo típico, e a *canção* é interpretada por *Ana Filinto*, também com trejeitos de cantora, dessa vez mais na linha da *sambista*, com um movimento corporal que sublinha a cadência desse estilo musical.

A *canção* acontece duas vezes, em cada uma com um sentido distinto. Na primeira vez, é cantada logo após o relato da morte do *Grandão* pela polícia: este é narrado por *Ivonete*, diretamente para a platéia, e narrado também por outra atriz numa segunda versão, mais distanciada, com outro ponto de vista, como se esta estivesse conversando com alguém no *Bar da Rose*. Nesse momento, Ana Filinto começa a cantar com o rosto contraído, denotando a tristeza da perda do filho.

O arranjo reforça o caráter de *lamento* já presente na *canção* e sublinha a homenagem que *Ana Filinto* faz a seu filho assassinado pelo tráfico. Ela canta sobre o pequeno tablado, com uma iluminação específica, a tela de projeção descida, onde se lêem os dizeres “Novembro de 2023 / Três anos depois da morte do filho, Ana, emocionada, faz suas homenagens”, literarizando¹⁷⁸ a cena.

Na segunda vez, *Barracão* abre a repetição da mesma cena, mas dessa vez em outro contexto. Agora, *Ana Filinto* segue outra trajetória, toma outra *decisão*, assume outro *comportamento*. Se antes ela optara pela mercadoria, perdendo por isso seu filho, aqui age a tempo, e salva o menino da execução iminente. Nas palavras da mãe que dá correadas no menino: “eu mato o *Manteiga*, mas eu trago ele de volta”.

Na segunda versão de *Barracão*, a *canção* é retomada com o mesmo arranjo, mas num andamento mais rápido, e *Ana* canta sorrindo largamente. O *samba* ganha outra conotação, agora é dedicado a seus filhos vivos e presentes, e a *Manteiga*, especialmente, que aniversaria. De *lamento* pela morte, a *canção* passa a celebração da vida. Esse procedimento de repetir um mesmo elemento com variações aponta para uma premissa brechtiana fundamental, a qual norteou todo o pensamento dramaturgic de *Esta Noite Mãe Coragem*, pois, de acordo com Antonio Hildebrando, “a base da dramaturgia é justamente a idéia de que – é a essência brechtiana – nada é de um jeito definitivo, há alternativas, há possibilidades, e ela [a *canção Barracão*] retoma, por

¹⁷⁸ Sobre a *literarização* da cena, cf. BRECHT, 1967, p. 68; BENJAMIN, 1994, pp. 83-84; ROSENFELD 2006, p. 158.

outra via, essa idéia de modificar a cena, fazer um comentário, sem criar uma nova música”¹⁷⁹.

A partir dessa articulação narrativa, em que se opera um evidente e proposital deslocamento da linearidade, é dado ao espectador ver uma mesma situação de dois ângulos diferentes. Esses dois momentos, um na presença da morte e outro, no correr da vida, colocam diante do espectador duas alternativas de sentido para uma mesma ação (o canto), sugerindo a realidade como é (morte do filho pelo tráfico) e a que poderia ser (celebração do aniversário do filho), ou seja, a “cena que é e a que seria”, parafraseando a letra de *Alguma coisa em troca*. A repetição da mesma *canção* em duas situações opostas, com execuções ligeiramente diversas, opõe vida / morte, atinge o objetivo central de colocar o espectador frente visões alternativas da realidade, possibilitando-lhe refletir e posicionar-se diante de cada uma delas.

2.6.10 *Entreato*¹⁸⁰ (Antonio Hildebrando / Maurilio Rocha)

CANTOR – Ele, 23 anos, branco, alourado / Olhos azuis esverdeados,
Lábios finos, dentes obturados...

CANTORA – Ela, 18 anos, negra, cabelos pretos / Olhos pretos, muito pretos,
Lábios grossos, dentes perfeitos.

CANTOR – Ele, praia de manhã / Faculdade à tarde / Chopinho à noite
Moto, gasolina, surf, parafina / Rock e filet mignon
Cama macia / Mordomia

CANTORA – Ela, lavar de manhã / Cozinhar à tarde / Passar à noite
Lata d’água na latrina / Não reclama da sina / Samba, feijão com arroz
Esteira no canto / Porcaria

CANTOR – Ele, sem sentido / Um pouco aborrecido / Um jovem enfatiado

CANTORA – Pouca comida / Bastante subnutrida / Uma jovem desamparada

CANTOR – Ele, na França / Estudos e farras / Falando tudo / Poliglota
Alegria da família / Que o quer de volta

CANTORA – Ela, numa ruela / Estupro na marra / E uma semente maldita
Desespero da família / Que a quer fora.

OS DOIS – Eles se encontram, se olham, se cheiram, se ouvem, se apaixonam...

CANTOR – Ele, amor à primeira vista / Quebrar o preconceito

CANTORA – Ela, amor à primeira vista / Comer direito

CANTOR – Ele, desafiar a sociedade / Cagar na família
Ser um homem como nos livros / Lidos na França

CANTORA – Ela, angariar respeito / Ajudar a família
Ser uma mulher / Como nas novelas / Vistas na telinha

CANTOR – Ele, a família diz: nada disso!

CANTORA – Ela, a família não diz nada.

CANTOR – Ele, resiste

CANTORA – Ela, persiste

OS DOIS – Se beijam, se embolam, se trepam, se dão, se acham, se perdem...

CANTOR – Ele, cede.

CANTORA – Ela, cede.

¹⁷⁹ Entrevista concedida em 31-10-2007.

¹⁸⁰ Faixas 10 e 11 do DVD de apoio.

CANTOR – Ele, cede. Família forte / Dinheiros muitos / Londres... escola
 CANTORA – Ela, cede. Necessidade forte / Dinheiros nenhuns / Esquina... escória
 CANTOR – Londres... escola / Esquecimento...
 CANTORA – Esquina, escória... / Padecimento...
 CANTOR – Esquecimento / Muitos livros / Novos sonhos.
 CANTORA – Padecimento / Muitos homens / Novos tombos.
 CANTOR – C’est la vie, mon amour
 CANTORA – Foda-se!

O caráter de *diversão* é um aspecto absolutamente primordial para que se entenda o *Teatro Épico* de Brecht. Este coloca tal caráter em primeiro lugar. O espectador deve, antes de tudo, divertir-se. Mas, para o mestre alemão, a diversão deve ter uma *qualidade* específica de divertimento, aquela própria de “uma era científica”. Brecht considerava fundamental que o espectador tomasse, sim, consciência das contradições sociais, políticas, econômicas, mas sem deixar de ter prazer na fruição do espetáculo teatral. Segundo o próprio Brecht (2005, pp. 67-68; 69)

É preciso defender o teatro épico contra qualquer possível suspeita de se tratar de um teatro profundamente desagradável, tristonho e fatigante. O que podemos dizer é que a oposição entre aprender e divertir-se não é uma oposição necessária por natureza, uma oposição que sempre existiu e sempre terá de existir. (...) O teatro não deixa de ser teatro, mesmo quando é didático; e, desde que seja bom teatro, diverte.

O caráter de entretenimento é colocado em destaque na encenação ora estudada e isso é feito de um modo especial no *entreato*, no qual os atores fazem um *número musical* durante o intervalo do primeiro para o segundo ato da encenação. Eles interpretam uma *canção* que brinca com a dialética relação afetiva de um casal socialmente contraposto: um jovem rico e uma jovem pobre.

A letra primeiramente opõe sistematicamente *características físicas* (“branco / negra, olhos azuis / pretos, lábios finos / grossos, dentes obturados / perfeitos”), *ocupacionais* (“praia, faculdade, chopinho / lavar, cozinhar, passar”), *musicais* (“rock / samba”), *alimentares* (“filet mignon / feijão com arroz”), *domésticas* (“cama macia / esteira no canto”), *emocionais* (“enfasiado / desamparada”), *geográficas* (“França / ruela”), *circunstanciais* (“estudos e farras / estupro na marra”), *familiares* (“alegria da família / desespero da família”), entre outras. Por meio dessas contínuas oposições, o texto da *canção* constrói um “muro” aparentemente intransponível.

Em seguida, vem o encontro, visto por cada um dos dois jovens a partir de seu ângulo específico: de um lado, “comer direito”, “desafiar a sociedade”, “cagar na família” e “ser um homem como nos livros lidos na França”; do outro lado, “angariar

respeito”, “ajudar a família”, “ser uma mulher como nas novelas vistas na telinha”. E, nesse momento, estabelecendo o conflito, acontece a reação das famílias (espelhos da sociedade): uma diz “nada disso”, a outra, não diz “nada”.

O casal “resiste” a esse contexto difícil, entrega-se à paixão, porém, rapidamente, “cede”, voltando cada qual para seu lugar em relação ao “muro”: ele retorna à “família forte”, aos “dinheiros muitos”, a “Londres” e à “escola”. Ela encontra novamente a “necessidade forte”, os “dinheiros nenhuns”, a “esquina” e a “escória”. Para o rapaz, o caso torna-se “esquecimento”, pois ele tem pela frente “muitos livros” e “novos sonhos”. Para ela, ao contrário, o romance mal fadado transforma-se em “padecimento”, restando-lhe ainda “muitos homens” e “novos tombos”.

A *canção* termina com a síntese verbal emitida diferentemente: ele, em francês, conclui que “ces’t la vie, mon amour”; ela lança mão de uma expressão chula: “foda-se!”.

A letra deixa claro o seu ponto de vista: o fosso é muito maior que a força de atravessá-lo, a pressão social supera o sentimento que pode motivar a sua superação. Mesmo assim, esta *acontece*, ainda que por um breve tempo. É uma visão realista do assunto, não há floreios nem idealização romântica do tema. Aqui o amor é suplantado pelas forças sociais que ocasionam o levantamento do “muro” que separa as pessoas em classes, castas, grupos estanques e em constante oposição e negação recíproca.

A música contrapõe-se à letra: faz uma abordagem melódica, harmônica e rítmica que configura uma versão ingênua dos fatos, comentando ironicamente a dura realidade exposta em termos verbais. Fazendo uso de citações como o refrão da *canção* *She loves you*, dos *Beatles* e tomando como base o desenho melódico de uma outra obra desse grupo musical, *All you need is love*, o discurso musical constrói um ambiente sonoro que desconstrói a seriedade do tema, revelando o humor que se encontra presente nas imagens contrapostas literariamente. Esse grupo musical marcou época (década de 1960) como sinal de rebeldia frente a determinados valores e tal conotação está presente em alguma medida no arranjo, tendendo a ser lida pelo espectador que tenha alguma referência desse período histórico.

Os andamentos variam, compondo temporalidades distintas durante a execução musical da *canção*, contribuindo para evidenciar os estágios diversos da história que se desenrola, marcando a relação conflituosa do casal formado por dois mundos diferentes. A dimensão musical do *entreato* acrescenta-lhe leveza, lirismo e ludicidade, ao mesmo

tempo em que aponta para as distintas realidades que se interpenetram na trama verbal da *canção*.

O uso do espaço cênico, com os atores distribuídos pelo galpão, em diferentes planos, formando três casais, amplia a idéia proposta verbal e musicalmente, desenvolvendo uma movimentação que ora é a mesma para todas as duplas e ora se diferencia. O uso do espaço contribui para a configuração do *Gestus* da *canção*: sublinha a abrangência desse conflito entre as duas realidades referidas (rico / pobre), a partir das categorias de altura na ocupação espacial (alto, médio e baixo), na medida em que há um casal em cada um desses planos. A simplicidade e clareza despojada da coreografia proporcionam uma fácil leitura desse número cênico-musical, deixando o seu *Gestus* “nu para o entendimento da platéia”¹⁸¹.

O *entreato* contribui, também, para reforçar a quebra de paradigma da relação espetáculo / espectador: nesse momento, essa relação é modulada para uma dinâmica diversa do que é comum num espetáculo teatral, pois é oferecida explicitamente ao público a opção de assistir ao número musical, e / ou comprar e consumir produtos do *Bar da Rose* e / ou conversar. Essa abordagem pulveriza o modelo de recepção rígido, consolidado pelo *teatro burguês* e aponta para uma nova economia da recepção, relacionada com formas teatrais populares (como o *Teatro de Feira* francês) a qual foi uma opção deliberada da direção do espetáculo. Conforme Cida Falabella,

É exatamente o que a gente quer, perturbar as pessoas no seguinte sentido: elas estão liberadas para ir comer e na hora em que começa o entreato elas já não sabem se vêm, se voltam, se a peça começou... Tem gente que senta, tem gente que pára, tem gente que já não está nem aí mesmo, não vê. Tem gente que esquece que a peça parou, vai lá para fora (...) [o entreato] cumpre (...) bem a função de fazer a transição para o bar (...)¹⁸²

O *entreato* e o bar real constituem um ambiente que, em alguma medida, pode ser relacionado ao *cabaré*, tão freqüentado por Brecht na Berlim dos anos 1920. Nele, a música, o teatro, a dança, entram como parte de um todo, onde se come, se bebe, se fala, se ouve, se discute política e se frui números artísticos. Há uma aproximação física de artistas e público e dos espectadores entre si, uma ruptura de um modo de ser, de um espaço pré-estabelecido, no qual atores e espectadores encontravam-se convencionalmente distanciados, como pólos opostos da relação palco / platéia.

¹⁸¹ BRECHT, 1967, p. 213.

¹⁸² Entrevista concedida em 22-10-2007.

No ambiente do cabaré, assim como no *entreato* de *Esta Noite Mãe Coragem*, artistas e público estão ora apresentando-se e fruindo, ora conversando, interagindo dentro e / ou fora do momento da performance artística. E a *canção* aqui analisada insere-se nesse espaço e nesse tempo, coerentemente com a proposta geral da encenação.

2.6.11 *Samba em Alemão*¹⁸³ (Bertolt Brecht / Paul Dessau)

Ihr Hauptleut lab
 Die Trommel ruhen, und labt eur Fubvolk halten an:
 Mutter Courage, die kommt mit Schuhen,
 in denens besser laufenkann.
 Mit seinen Läusen und Getieren,
 Bagage, Kanone und Gespann
 Soll es euch in
 Die Schlacht marschieren, so will es gute Schuhe ha.

Das Frühjahr kommt.
 Wach auf, du Christ!
 Der Schnee schmilzt weg.
 Die Totenruhn.
 Und was noch nicht gestorben ist,
 das macht sich auf
 die Sokken nun.

A *canção* final é retirada do texto original de Brecht, em alemão: *é o Lied de Mãe Coragem (Lied der Mutter Courage)*. Ana Fierling, a Mãe Coragem, canta ao entrar em cena pela primeira vez, quando se apresenta com seus filhos aos oficiais ali presentes (e ao público, naturalmente).

Como vemos pela tradução de Geir Campos desse texto¹⁸⁴, a *canção* é uma propaganda da vivandeira, para bem vender os seus produtos. É um discurso irônico, na medida em que a personagem ignora abertamente a dimensão trágica da guerra, e a concebe com um meio de ganhar o seu pão. Como o texto é cantando em alemão, esse significado evidentemente não se transmite ao espectador de *Esta Noite Mãe Coragem*.

¹⁸³ Faixa 14 do DVD de apoio.

¹⁸⁴ “Seu capitão, faça o tambor calar / E deixe a soldadesca descansar. / Mãe Coragem vem trazendo os sapatos / com que eles podem melhor caminhar. / Se com piolhos e com outros bichos, levando cargas e canhões de arrasto, / Eles têm de marchar para a batalha, / Pois que marchem calçando bons sapatos! / É primavera. Acorde, homem de Deus! / A neve se derrete. Estão dormindo / os mortos. Que se agüente nos sapatos / Aquele que não está morto ainda! / Seu Capitão, seus homens vão marchando / Para a morte, sem nem uma salsicha: / Deixe que Mãe Coragem trate deles / Com vinho para o corpo e para a alma. / Um canhão em barriga vazia / Seu Capitão, não pode fazer bem: / De panças cheias, vão para o diabo, / E até minha bênção eles têm! É primavera. Acorde, homem de Deus! / A neve se derrete. Estão dormindo / os mortos. Que se agüente nos sapatos / Aquele que não está morto ainda!” (BRECHT, 1991, pp. 176-177).

Eu interpreto essa citação feita em uma língua estrangeira como uma possível referência à universalidade das questões abordadas pela encenação.

O arranjo transforma o caráter marcial original (conforme encontramos nas gravações com Helene Weigel¹⁸⁵ e Gisela May¹⁸⁶) num *samba* alegre e descontraído, cantado num andamento tranquilo, promovendo um clima de confraternização tipicamente brasileira. Os atores cantam retirando as almofadas / tijolos, desconstruindo o “muro” e voltando-se para o público, dançando discretamente.

Nessa *canção*, executada por todo elenco, em uníssono, destaca-se a capacidade de comunicação que a música tem de, apesar de não se entender a letra, com os outros elementos musicais como a melodia, o ritmo, a harmonia, o canto e o apoio instrumental, fornecer as informações fundamentais para que se compreenda o sentido da cena que se oferece ao espectador.

Aqui, os discursos musical e visual confluem para configurar um ambiente de integração, exalando uma atitude de esperança no *Gestus* do *encontro* entre as pessoas como *meio* de se pensar o mundo e buscar saídas para os problemas encontrados. Esse *encontro* é celebrado através dessa *canção*, culminando o ato artístico coletivo, num claro posicionamento do espetáculo frente a todas as questões apresentadas e desenvolvidas.

Assim se encerra a montagem, num recado claro em favor da paz e do conagraçamento entre os homens, em prol da quebra dos “muros” que tanto separam e distanciam pelas mais variadas causas e razões.

Acrescento o depoimento do diretor musical do espetáculo, Maurilio Rocha, comentando o processo de busca de sentido desse momento cênico, busca esta que não se esgotou no período de ensaios, mas avançou temporada afora. No seu depoimento, fica evidente a importância conferida ao *modo de cantar*, tomado como um fator decisivo para a produção de sentido da música em cena:

(...) a gente cantava [o *Samba em Alemão*] muito alegre (...) nas primeiras apresentações. Aí o Hildebrando achou que estava alegre demais, porque estava encerrando com os depoimentos (...) todos pungentes demais. E a coisa estava se resolvendo no *sambão*. Então a gente achou que era melhor os meninos não dançarem (...) cantar de uma forma mais séria, para dialogar melhor com a cena no sentido de “não virou ‘festão’”, (...) [assim a cena] continua em aberto. Talvez esse seja um grande ajuste de arranjo (...) essa

¹⁸⁵ Acervo particular.

¹⁸⁶ Atriz e cantora, considerada uma das maiores, senão a maior intérprete dos *songs* brechtianos. O CD no qual se encontra a gravação dessa *canção* do *Lied de Mãe Coragem* chama-se *Gisela May: Brecht songs* (Eisler, Dessau), Berlim: Berlin Classics, 1994, faixa 14.

música teve que ser ajustada (...) depois da estréia. (...) Porque os meninos [atores] ficam muito alegres: “acabou, que bom, mais um dia, deu tudo certo” e pronto, vira festa, mas porque eles estão alegres (...) mas a [canção] tem uma função ainda, a coisa ainda não se resolveu¹⁸⁷.

O dramaturgo ponderou com o diretor musical e com os atores, portanto, que passar abruptamente de um momento denso, que são os depoimentos dos atores e dos espectadores, para um ritmo vibrante de *samba* no caso específico de *Esta Noite Mãe Coragem*, poderia ofuscar e enfraquecer o clima de reflexão instalado. Por isso, a interpretação desse *Samba em Alemão* foi atenuada, para que o espetáculo não perdesse o seu caráter reflexivo, de problema em aberto, sem solução fácil, ainda que o *Samba em Alemão* aponte para o *encontro* como forma concreta de posicionar-nos diante da realidade opressiva trabalhada pela encenação e que nos atinge a todos.

2.7 Outras considerações

Um aspecto que se destaca ao analisar as *canções* de *Esta Noite Mãe Coragem* é o uso da música *ao vivo*, incluindo aqui o canto e o acompanhamento instrumental (harmônico e / ou percussivo).

A música *ao vivo* no espetáculo teatral confere um caráter de vigor, de espontaneidade, de cumplicidade que um *play back*¹⁸⁸ ou uma música executada mecanicamente não alcançam. Aponto, aqui, para a concretude da corporeidade vocal e também da visualidade e materialidade do som instrumental produzido ao vivo. Ambas incidem sobre a recepção do espectador, e aqui retomo o conceito de Barthes¹⁸⁹, o *grão da voz*: cantando e tocando ao vivo, o ator oferece ao espectador um *grão* ampliado, intensificado da sua voz e do seu instrumento, cujo impacto jamais pode ser esgotado numa análise verbal, podendo, contudo, ser *vivenciado* pelo público com um estímulo sensorial insubstituível. Cito agora o próprio Barthes (1990, p. 244):

(...) não apenas a voz, mas também na música instrumental, persiste o “grão”, ou sua ausência: na música instrumental não há a língua para abrir a sua significância em sua amplidão, mas há, pelo menos, o corpo do artista que me impõe uma avaliação: não julgarei uma execução segundo as regras da interpretação, as imposições do estilo (...) mas segundo a imagem do corpo (a figura que me é apresentada) (...)”

¹⁸⁷ Entrevista concedida em 16-10-2007.

¹⁸⁸ Arranjo instrumental gravado para acompanhar o canto dos atores. Este, às vezes, é incluído no *play back*, e nesse caso o *canto* passa a funcionar como *dublagem*.

¹⁸⁹ Cf. BARTHES, 1990, pp. 237-245.

A possibilidade do *grão da voz e do instrumento* é inegavelmente intensificada, também, pelo fato de os músicos serem *vistos* pelo espectador, o que tem um efeito decisivo na medida em que as informações visuais e pulsionais, proporcionadas pela presença viva do instrumentista tocando, provocam um dimensionamento outro no processo de produção de sentido. É fundamental para a análise considerar de onde vem o som, ou qual o ponto de escuta¹⁹⁰ oferecido pela encenação. Considero com Pavis (2003, p. 131) que, no caso do *uso cênico* da música e da *canção*,

A primeira tarefa do analista consiste em estabelecer como e onde as fontes musicais são produzidas. (...) A “exposição” das fontes musicais, ou pelo contrário, sua dissimulação, determina as relações de forças entre a música e o resto da encenação, especialmente o espaço e a atuação do ator.

Em *Esta Noite Mãe Coragem*, os dois músicos permanecem na continuidade espacial de uma das platéias sendo vistos durante todo o espetáculo. Esses dois instrumentistas são incumbidos exclusivamente do acompanhamento harmônico (violão e baixo) das *canções* e também de diversas intervenções melódico-harmônicas ao longo do espetáculo. Os atores (que transitam livremente por todo o espaço cênico) tocam somente instrumentos percussivos (com exceção da entrada da *Mãe Coragem* como citação pelo grupo de teatro que se apresenta na favela, durante a qual é utilizado um violino).

A presença dos músicos em cena, *integra-se*, pois, à platéia, o que, no caso da montagem em foco, confere uma sensação de aconchego, e os dois instrumentistas atuam discretamente em seu “papel” de músico. Pode-se identificar nesse mesmo “papel” uma relação com a idéia da *presença modificada* do músico, a que alude Tragtenberg (1999, p. 131-132), ao referir-se ao músico de cabaré ou de café-concerto:

Num gênero completamente diverso como o cabaré ou o café-concerto, a presença do músico em cena também encontra-se modificada a priori. Ele desempenha o papel de si mesmo, uma personagem-músico. É o veículo por comentários diretos ou distanciados em relação às ações cênicas, bem como pelo suporte musical para as canções apresentadas pelas demais personagens. Em geral, não recebe uma caracterização muito determinada, mantendo uma não-pessoalidade, é apenas o músico, instrumentista.

¹⁹⁰ No sentido proposto por TRAGTENBERG, 1999, p. 37.

A *maneira* como o espaço do músico é trabalhado, somada à disposição das platéias e à utilização do espaço cênico pelos atores e espectadores, é, pois, fundamental para a produção de sentido na encenação ora analisada.

Os músicos marcam a diferença dessa encenação, no que tange à questão da música *ao vivo*. Ainda que os atores toquem, também, em diversos momentos do espetáculo, contribuindo ativamente para a produção sonora do mesmo, permanece a imagem dos músicos que apóiam a encenação na sua identidade específica. É uma forma de enfatizar a *separação dos elementos* que compõem a cena, conforme propôs Brecht¹⁹¹.

Outro aspecto que não pode deixar de ser mencionado é a *pontuação sonoro-instrumental* do espetáculo teatral. Reconheço que esta poderia ser tomada como um capítulo a parte, o que ultrapassaria os limites desta dissertação. No entanto, como elas acrescentam, relevam e dialogam com as *canções* aqui analisadas, permito-me tecer as algumas considerações.

Como as *canções*, as *pontuações sonoro-instrumentais* são recursos musicais para comentar a cena por meios subliminares, não-verbais e, dessa maneira, acrescentar sentidos que contribuem para o processo global de recepção. A capacidade da música e do som (independentemente da palavra cantada) de comentarem a cena é referida por Camargo (2001, p. 117):

O som-comentário, seja através da música ou simplesmente de ruídos, é um procedimento que visa emitir um juízo, valendo todos os tipos de argumentação, principalmente a citação em contraponto, a comparação e a metáfora. Seu local de ocorrência pode ser durante ou após a cena, quando já se tem um conceito formado (a respeito dela), a partir do qual se pode lançar um comentário sonoro.

Em *Esta Noite Mãe Coragem*, são feitos comentários desse tipo, em especial na segunda parte do espetáculo. O acompanhamento instrumental destaca-se, retomando alguns temas que foram cantados anteriormente, com toda sua carga de sentido verbal e musical, e nesses casos a música insere-se como auto-citação, não apenas ligando cenas e ambientando-as, mas, e principalmente, *comentando-as* e estabelecendo *relações de sentido*. Alguns exemplos dessa pontuação instrumental podem ser referidos:

¹⁹¹ BRECHT, 2005, pp. 31-33.

- Durante a cena do grupo de teatro apresentando-se na favela, na entrada de *Mãe Coragem*, a atriz que a representa toca no violino a melodia do *Lied de Mãe Coragem* (Paul Dessau). Essa pontuação confere *estranhamento* à cena, na medida em que a sonoridade do violino destaca-se completamente do restante dos timbres instrumentais utilizados. É uma sonoridade erudita que contrasta com o som do violão, do pandeiro e dos outros instrumentos típicos da música popular brasileira utilizados nessa encenação. Ao mesmo tempo, esse caráter “estrangeiro” do violino pode ser lido como um elemento que distingue o grupo de teatro do entorno de miséria e violência da favela. São sentidos construídos, pois, principalmente pela visualidade do instrumento e pelas associações culturais de seu timbre, e, aqui, eu identifico claramente o uso *géstico* da música, ou seja, um exemplo de *Música-Gestus*.
- Um momento de pontuação sonora não *vocal* é utilizado com particular destaque quando é representada a execução do chefe do tráfico pela polícia (no final da primeira parte do espetáculo): o som dos tiros e a imagem das armas são recriados através da voz, da palma e do gesto dos atores (dos que “atiram” e do que recebe os “tiros”, o qual reage como que numa dança correspondente à “música” resultante da descarga das “armas” sobre si), num *ritmo* musical que vai configurando-se progressivamente, atingindo um registro lúdico que ameniza o sentido trágico e violento da situação. Desse modo a representação *teatraliza* o fato, aportando-lhe sentidos de artificialidade que resultam num *estranhamento* da cena e isso é obtido através de recursos *musicais*.
- Na segunda parte do espetáculo, há uma retomada da cena de *Ana Filinto* indo para sua casa, passando pelas crianças da favela. Essas começam brincando, mas logo se sentam ou deitam-se no chão, cheirando cola, e permanecem como se estivessem sob a ação dessa droga. *Ana* caminha por entre elas e, nesse momento, violão e baixo retomam a versão instrumental de *Cerca Elétrica*¹⁹². Dessa forma, é referida a questão do *muro* social que divide pobres e ricos e que afirma a desigualdade geradora da miséria e da violência representadas em cena. São sentidos veiculados pela *música instrumental*, que opera cenicamente como *Música-Gestus*.

¹⁹² Cf. o item 2.6.2 desta dissertação, p. 74.

- Por fim, o acompanhamento instrumental da *canção Assim Falou a Mulher ao Soldado*¹⁹³ é utilizado para sublinhar a passeata contra o *muro*, acrescido de um tarol que confere um caráter marcial a esse momento onde a palavra *escrita* tem o foco (nos cartazes contra o muro). Associam-se, dessa maneira, signos musicais, gestuais e verbais para obter um resultado *géstico*.

Ao associar-se uma nova cena a um tema musical já realizado num outro contexto dramático, abre-se espaço para o que Camargo (2001, p. 136) chama de *metáfora sonora*, na medida em que “(...) qualquer ligação de cenas, em princípio, pode ser feita por intermédio de sons que nada mais são do que metáforas das cenas. O resultado tanto pode ser cômico quanto dramático, dependendo da situação apresentada e do tipo de comparação que é feita”.

É desse modo que os temas musicais das *canções* são revisitados na segunda parte de *Esta Noite Mãe Coragem*, sempre na perspectiva de concorrer para o aprofundamento do discurso que a encenação desenvolve acerca de seu tema de eleição: as causas da violência urbana e o que se pode fazer com relação a isso, o que cada espectador, ator e todos *têm a ver* com essa questão.

A repetição de uma *canção* (aqui considerando a execução cantada) ou de *fragmentos* dela em momentos diversos, com sentidos diferentes, é um outro desdobramento musical da perspectiva dialética do espetáculo. Nesse, não há uma só possibilidade de se entender um fato, de se posicionar perante uma situação, de reagir em determinado contexto: o que existem são alternativas díspares, caminhos possíveis, formas diferenciadas de compreender e agir. A partir dessas alternativas de sentido, configuradas com especial colaboração do *uso cênico da canção*, podem ser tomadas as mais variadas direções interpretativas, as quais, talvez, possam traduzir-se em ações, sempre dependentes de uma postura individual e coletiva, de uma *decisão*. Esse *uso* é um exemplo de *como a Música-Gestus* se faz presente na encenação aqui analisada.

Por fim, em *Esta Noite Mãe Coragem*, a *canção* é tomada como um fator decisivo de *aproximação* do espetáculo com o espectador, convidando-o a partilhar a discussão proposta pela montagem, seja de forma mais densa, seja de maneiras mais leves, mas sempre numa chave artística.

¹⁹³ Cf. o item 2.6.8 desta dissertação, p. 89.

2.8 Ficha Artística e Técnica de *Esta Noite Mãe Coragem*¹⁹⁴

Direção: Cida Falabella

Dramaturgia: Antonio Hildebrando

Música Original / Direção Musical / Preparação Vocal e Musical: Maurilio Rocha

Assistência de Preparação Vocal: Elisa Santana, Júlia Branco, Renata Andréa

Preparação Corporal: Elisa Belém

Cenografia / Figurino: Ivanil Fernandes, Antonio Hildebrando

Iluminação: Carlos Rocha

Coordenação Técnica: Renato Hermeto

Assistência de Cenotécnica / Locução: Márcio Vesoli

Produção executiva: Ludmilla Ramalho

Produção: ZAP 18

Assessoria de Imprensa: Gustavo Falabella Rocha

Programação Visual: Ana Martha Coutinho Moreira

Fotos: Alexandre Lopes

Personagens x Atores

Ana Filinto – Elisa Santana

Atriz / Mãe Coragem / Joana – Antônia Claret

Ator / Sargento / Grandão – Gustavo Falabella Rocha

Ator / Eilif / Ariovaldo – Renato Hermeto

Atriz / Kattrin – Júlia Branco

Catarina – Ludmilla Ramalho

¹⁹⁴ Retirada do programa do espetáculo, novembro de 2006.

Focão – Ederson Clayton

Catadora (Jenifé) – Arethusa Iemini

Engajador / Ivonete – Renata Andréa

Tôca – Carlos Felipe

Manteiga – Tiago Macedo

Músicos

Maurilio Rocha / Daniel Vilela (violão)

Francisco Falabella Rocha (baixo)

Financiamento: Prêmio Myriam Muniz FUNARTE 2006

Capítulo 3

O Uso Cênico da Canção em Um Homem é Um Homem

POLLY – Será que isso vai funcionar mesmo, Uria?
 Transformar um homem em outro homem?
 URIA – Sim, um homem é igual a outro.
 Um homem é um homem.
 Bertolt Brecht ¹⁹⁵

Um homem é um homem: não se trata de fidelidade à sua própria essência,
 e sim da disposição constante para receber uma nova essência.
 Walter Benjamin ¹⁹⁶

3.1 Sobre o texto original *Um Homem é Um Homem*¹⁹⁷

Um Homem é Um Homem é um texto fundamental dentro da obra dramaturgica e cênica de Brecht, na medida em que se coloca como a primeira peça escrita e encenada dentro das idéias já, então, formuladas pelo mestre alemão acerca do *Teatro Épico*. Sua estréia em Darmstadt, com direção de Jacob Greis, no ano de 1926, tornou-se um marco para o teatro que se produzia na Alemanha e na Europa, de maneira geral, nessa época. Em artigo, datado de 1931, sobre o *Teatro Épico*, Benjamin (1991, p. 79-80) refere-se a uma outra montagem desse texto¹⁹⁸ que “não constituiu apenas uma das produções mais cuidadosas apresentadas em Berlim, nos últimos anos, mas também um modelo do teatro épico, até agora o único”.

Brecht começou a escrever o texto de *Um homem é um homem* em 1921 e, após dez versões, o texto definitivo ficou pronto, em 1926. Suas principais influências foram Rudyard Kipling (1865-1936) e suas histórias na Índia e o romance *Os três saltos de Wang-Iun*, do amigo de Brecht, Alfred Döblin (1878-1957), este, mais especificamente, com relação ao episódio no templo, em que *Jeraiah Jip* é capturado pelo chefe religioso local.

A ação passa-se na Índia (uma Índia imaginária), na fictícia cidade de *Kilkoa*. Um estivador pobre, chamado *Galy Gay*, um homem sem opinião, que não consegue dizer "não", sai para comprar peixe para si mesmo e para sua esposa. No caminho de

¹⁹⁵ BRECHT, 1991, p. 181 (cena 8).

¹⁹⁶ BENJAMIN, 1994, p. 88.

¹⁹⁷ Na tradução de Fernando Peixoto (BRECHT, 1991, pp. 145-218).

¹⁹⁸ Tudo indica que foi a montagem dirigida pelo próprio Brecht, com Helene Weigel fazendo o papel da Viúva Begbick.

volta, tendo já se desviado para ajudar a “pobre” viúva *Begbick* a carregar uma cesta de pepinos, conhece três soldados, *Uria Shelley*, *Polly Baker* e *Jesse Mahoney*, os quais acabam de perder um colega, *Jeraiah Jip*, numa tentativa de assalto a um templo oriental.

Os três militares são ameaçados pelo temível sargento *Fairchild*, chamado de *Cincão Sanguinário* (por ter matado friamente cinco inimigos de guerra), o qual, por sua vez, é presa dos próprios instintos: toda vez que chove, ele não se contém e entrega-se aos prazeres da carne oferecidos pela viúva. *Uria Shelley*, *Polly Baker* e *Jesse Mahoney* convencem *Galy Gay* a passar-se pelo soldado perdido durante a chamada iminente e, assim, tem início o processo de sua transformação em *Jeraiah Jip*.

O trio em apuros volta ao templo e tenta de toda forma recuperar seu infortunado colega, mas o monge não aceita libertá-lo, transformando-o num "deus" venerado pelos fiéis, os quais deixam sua contribuição para o templo. Em vista disso, só resta aos amigos transformarem *Galy Gay* definitivamente em *Jeraiah Jip*. Para tanto, envolvem-no numa série de tramóias, uma encenação cuidadosamente calculada, durante a qual o estivador vende um artefato de guerra, sendo ficticiamente preso, condenado, fuzilado, velado e enterrado. Por fim, o outrora pacífico estivador torna-se um soldado com ganas de matar e destruir, com todas as suas forças, o inimigo: está completa a sua transformação.

Brecht oferece ao espectador a oportunidade de observar, passo a passo, o processo de mutação do homem, o qual permite ser transformado e aceita fazer praticamente qualquer coisa que as forças sociais e econômicas solicitem, ainda que seja uma ação absurda como recitar uma oração fúnebre em seu próprio funeral (o que *Galy Gay* efetivamente faz). *Galy* é, pois, um anti-herói por excelência, que "não despossui apenas a si mesmo, mas a tudo e a todos a seu redor"¹⁹⁹.

Nesse texto, a dramaturgia de Brecht torna-se mais direta, inaugurando uma linguagem mais voltada para o raciocínio e a argumentação. Podemos, portanto, considerá-lo "uma parábola moral que rompe com os esquemas do expressionismo e do realismo tradicional: os personagens interrompem a ação e dirigem-se diretamente ao público, comentando ou ironizando uma situação ou uma idéia"²⁰⁰. É um momento da vida em que o mestre alemão aprofunda sua consciência social, a partir da leitura de Karl Marx (1818-1883), e esse processo reflete-se na sua evolução dramática.

¹⁹⁹ EWEN, 1991, p. 125

²⁰⁰ PEIXOTO, 1991, p. 63.

A partir da idéia básica de que *o homem é um ser mutável*, Brecht leva a trama da peça até o absurdo, na perspectiva de obter um sentido crítico com as situações representadas. Brecht faz um "protesto vigoroso contra os primeiros passos da ascensão do nazismo"²⁰¹, criticando a massificação e a alienação do povo alemão. Ainda um tanto esquemática, é uma obra de transição, marcando o início do mergulho de Brecht em direção a um discurso cada vez mais politizado, didático, o qual seria radicalizado em suas *peças didáticas* e, posteriormente, tornar-se-ia admiravelmente contundente do ponto de vista humano em suas últimas obras.

Já em sua primeira encenação, foram utilizados recursos que se tornariam característicos do *Teatro Épico* de Brecht, como a projeção de textos e as *canções* interrompendo a ação e provocando o *efeito de estranhamento*. Em sua versão original²⁰², encontramos a letra de quatro *canções*, a saber:

- A *Canção da cantina da Viúva Begbick*, que entra como número de abertura da cena 4 (pp. 158-159), é entoada pelos soldados que estão no vagão de *Begbick* e, após a *canção*, a própria viúva apresenta-se e à sua cantina, falando. Esta é apresentada como um local no qual "tudo é permitido", onde pode-se "beber, dormir e fumar". É lá que pode ser encontrado um soldado "quando desaparece" e o lugar em que, ao invés do rugido de um canhão de guerra, "o único rugido é das rolhas a saltar". A *canção* apresenta narrativamente um ambiente específico onde decorrerá a ação da cena, ao mesmo tempo em que delinea o caráter explícito de alienação atribuído àquele local que é usado como refúgio pelos militares extenuados e aterrorizados pelos horrores da guerra em andamento.
- No final dessa mesma cena, depois de *Galy Gay* ter recebido sua recompensa, começa a chover e a viúva canta uma breve *canção* (p. 167), cujo texto²⁰³ é uma adaptação feita por Brecht do famoso texto do filósofo grego Heráclito de Éfeso²⁰⁴. A *canção* comenta o primeiro passo da transformação de *Galy Gay*, comparando o homem ao rio em sua contínua mutabilidade. De acordo com a rubrica, a voz de *Begbick* é apenas ouvida, enquanto, no palco, o que se vê é a imagem de *Galy Gay* dormindo tranqüilamente ao som da chuva que cai. A cena

²⁰¹ Idem, ibidem, p. 65.

²⁰² Cf. BRECHT, 1987 (vol. 02), pp. 145-232.

²⁰³ "Por mais que olhes o rio, que corre / lentamente, nunca vês a mesma água / nunca ela retorna, essa que desce, nenhuma gota dela / retorna à sua origem" (BRECHT, 1987, p.167).

²⁰⁴ Cf. KONDER, 1988, p. 8.

sugerida pelo texto tem um clima de delicadeza, o conteúdo reflexivo entra de maneira sutil e poética, e não de uma forma árida e panfletária. Aqui, razão e emoção, reflexão e sensibilidade não são pólos estanques e irreconciliáveis, mas fatores conjugados na busca da crítica do comportamento social do homem que se aliena do processo de transformação a que é submetido.

- No final da cena 8, logo após ter negado ser ele mesmo diante de sua esposa estarecida, *Galy Gay*, assim que o sargento retira a mulher do recinto, canta um refrão (p. 181) muito próximo daquele de *Alabama Song*²⁰⁵, uma das *canções* mais conhecidas da *ópera Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*. Entendo que essa *canção* entra como uma explosão de alegria, uma celebração da personagem por ter conseguido, pela primeira vez, passar-se por *outro*, diante de alguém íntimo (sua esposa).
- No início da cena 9, *Begbick* está sentada atrás do balcão de sua cantina, e, mais uma vez, filosofa cantando a *Canção das Coisas que Passam* (pp. 182-183). Se na cena 4 a viúva cantara a mutabilidade do homem refletida na imagem de um *rio* que corre, nessa variação sobre o mesmo tema, *Leokadja* utiliza a imagem do *mar* para falar da inevitabilidade do tempo que passa, e com ele o próprio homem. Ela afirma que "é inútil reter a onda / que se quebra a teus pés / Enquanto estiveres à beira-mar / em ti novas ondas virão se quebrar". Ela alterna o *canto* com a *fala*, e por meio desta última conta sua experiência com seu homem, com quem vivera durante sete anos e que a sustentava. Este, "Um belo dia / jazia irreconhecível debaixo do lençol dos mortos". Mesmo tendo-o perdido, ela janta, naquela mesma noite, pois a vida continua. Ela aluga, então, seu quarto, onde tinha vivido o seu amor, e agora esse mesmo quarto "passou então a me sustentar". Em outras palavras, as coisas acontecem e acabam, mas a vida segue, seja como for. É novamente um comentário filosófico acerca do homem, esse ser do tempo, que como este, passa, inapelavelmente. Assim como a *canção* anterior sobre o rio, a presente *canção* entra como veículo de um aporte fundamentalmente reflexivo. Trata-se de uma forma poética, lírica mesmo, de acrescentar um comentário à ação da peça. *Begbick* retoma o mesmo refrão na cena 9, nos movimentos nº II (pp. 189-190) e nº III (p. 193) sempre como uma forma de estimular *Galy Gay* a mergulhar cada vez mais na sua

²⁰⁵ Cf. no item 4.1 desta dissertação, p. 155.

“transformação” e ir com os soldados para a guerra, passando definitivamente a “ser” *Jeraiah Jip*.

Constato, pois, que a inserção dramaturgica das *canções* em *Um Homem é Um Homem* tem as mesmas características encontradas no texto original *Mãe Coragem e Seus Filhos*: neste, Brecht deu continuidade ao *uso cênico* que iniciou naquele. A *canção* é, ao mesmo tempo, uma *ação* da personagem e um *comentário* crítico sobre a situação representada. No caso de *Um Homem é Um Homem*, destacam-se as *canções* entoadas pela viúva *Begbick*, uma espécie de porta voz do autor.

3.2 Sobre o Grupo Galpão

Fundado, em 1982, por cinco atores oriundos de uma oficina do Festival de Inverno da UFMG em Diamantina, o *Grupo Galpão* tornou-se uma referência nacional para os profissionais de teatro de todo o país. É também um dos grupos brasileiros da atualidade mais conhecidos internacionalmente, sendo, inclusive, o único a ter-se apresentado no *Globe Theater* de Londres, Inglaterra, o teatro em que Shakespeare encenava suas peças entre as últimas do século XVI e o início do seguinte.

Ao longo de seus vinte e seis anos de existência, em sua permanente inquietação, o grupo já encenou 18 espetáculos de autores diversos, de Eid Ribeiro a Nelson Rodrigues, de Gogol a Brecht, primando sempre pela qualidade da encenação, pela busca de referenciais da cultura popular e pela integração das artes (teatro, dança, música e circo). O grupo conquistou diversos prêmios em nível estadual e nacional, ao longo de toda a sua trajetória.

Paralelamente ao seu trabalho artístico, o grupo inicia, em 1998, um centro de referência teatral, o *Galpão Cine-Horto*, voltado para a formação (desde iniciantes a atores já profissionais) e o fomento à discussão e disseminação de idéias e projetos voltados para a pesquisa teatral em suas mais variadas formas, com ênfase para o *teatro de grupo*²⁰⁶ e o trabalho do ator.

²⁰⁶ *Teatro de grupo* é um termo que passou a ser utilizado em Belo Horizonte desde o início dos anos 80, e está ligado a um modo de fazer teatro em que um núcleo de atores (podendo haver também diretores, cenógrafos, etc.) mantém-se trabalhando unido ao longo do tempo, tendo a possibilidade de aprofundar uma pesquisa do fazer teatral, pautado nas suas opções estéticas, técnicas e éticas. Pode ser contraposto ao espetáculo de elenco contratado, o qual reúne uma equipe de artistas unicamente para cada montagem, sem a perspectiva de continuidade desse conjunto de artistas.

O *Grupo Galpão* tem, como uma de suas marcas fundamentais, a presença da música em seus espetáculos, com os atores cantando e tocando instrumentos diversos, característica ampliada a cada novo espetáculo de sua trajetória, sob a orientação constante da cantora e professora de canto Babaya, do maestro e arranjador Ernani Maletta e do músico e compositor Fernando Muzzi. A importância desses artistas para o desenvolvimento musical do grupo encontra-se refletida no seguinte depoimento de Lydia Del Picchia²⁰⁷ acerca do incentivo e aproveitamento das diversas possibilidades instrumentais nas várias montagens do grupo:

Eu acho que a gente tem a sorte de ter o Ernani, a Babaya e o Muzzi, que estão com a gente há pelo menos quinze anos e conhecem muito o grupo. Além de serem excelentes musicistas, têm uma relação muito íntima com a gente (...)²⁰⁸

A presença de Brecht coloca-se como uma marca importante para o *Galpão*, pois o grupo se constituiu a partir de uma oficina de teatro ministrada por Kurt Bildstein e Georg Froscher, do Teatro Livre de Munique (Alemanha), a qual resultou na encenação do texto do mestre alemão *A alma boa de Sé Tsuan*, em 1982.

Eduardo Moreira²⁰⁹ comenta essa influência que, de alguma forma, perdura em quase todos os trabalhos realizados ao longo desses vinte e cinco anos:

Eu acho que o *Galpão* tem tudo a ver com Brecht, o teatro do *Galpão* é (...) muito voltado para o público nesse sentido (...) o *Galpão* é muito próximo do Brecht porque é um teatro sem quarta parede – *Pequenos Milagres*, não, já é um teatro (...) mais psicológico – mas a linguagem do *Galpão* mais conhecida é a linguagem do corte da quarta parede, um ator-narrador²¹⁰ (...)

Lydia Del Picchia é atriz, bailarina, coreógrafa, professora de dança, diretora de teatro e assistente de direção. Integra o *Grupo Galpão* desde 1995, junto ao qual seus trabalhos mais recentes foram *Partido* (1999 – atriz), *Um Trem Chamado Desejo* (2000 – atriz), *Um Homem é Um Homem* (2005 – atriz e assistente de direção) e *Pequenos Milagres* (2007 – atriz). Anteriormente ao grupo, integrou o *Trans-Forma Grupo de Dança Contemporânea* (BH), entre 1975 e 1985, e também o *Grupo de Dança 1º Ato* (BH), entre 1991 e 1994, trabalhando como bailarina, professora e assistente de coreografia. É coordenadora do Núcleo Pedagógico do *Galpão Cine-Horto*, junto ao qual assinou a co-direção dos espetáculos *In Memoriam* (2004) e *Papo de Anjo* (2005) e a assistência de direção de *A Vida É Sonho* (2003).

²⁰⁸ Entrevista concedida em 26-10-2007.

²⁰⁹ **Eduardo Moreira** é ator e diretor de teatro e um dos fundadores do *Grupo Galpão*, no qual participou de todas as montagens. Seus trabalhos mais recentes junto ao grupo foram: a direção de *Um Molière Imaginário* (1997) e atuações em *O Inspetor Geral* (2003), *Um Homem é Um Homem* (2005) e *Pequenos Milagres* (2007). Fora do grupo, tem realizado trabalhos como ator de cinema em filmes como *Mutum* (2007) e *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006), além de parcerias com outros grupos de teatro, dirigindo *Shotgun Wedding*, com o grupo *Dell'Arte* de Blue Lake (EUA) e *O Casamento do Pequeno Burguês*, com o *Grupo Clowns de Shakespeare*, de Natal (RN). Suas direções teatrais mais recentes em Belo Horizonte foram *Por Toda a Minha Vida* (2000), *Primeira Comunhão* (2004), e *Pic-nic no Front* (2004). Dirigiu também o curta-metragem *Tricoteios* (2007).

²¹⁰ Entrevista concedida em 06-11-2007.

Por meio de *Um homem é Um Homem*, o grupo retomou em 2005 a parceria com ator e diretor Paulo José (largamente conhecido por suas atuações na televisão e no cinema), com o qual o grupo havia montado, em 2003, o texto clássico de Gogol (1809-1852) *O Inspetor Geral*. No texto de Brecht, Paulo José não apenas dirigiu, mas adaptou o texto especialmente para o grupo, sendo, inclusive, um dos principais responsáveis pela decisão do *Galpão* encenar *Um Homem é Um Homem*, conforme conta Lydia Del Picchia:

Ele [Paulo José] foi o grande responsável por essa montagem, realmente, por reintroduzir o Brecht que foi feito lá nos primórdios do *Galpão* (...) ele trouxe esse Brecht para a gente de uma maneira muito fresca (...) ele trouxe um frescor para o espetáculo, para a montagem, para o texto e uma necessidade de fazer esse texto ainda hoje, ele abriu esse olhar da gente. E ao mesmo tempo, uma irreverência (...) Eu acho que a gente, às vezes, olha com uma responsabilidade, um Brecht, uma coisa muito austera (...) ²¹¹

3.3 Sobre a adaptação do texto e das *canções* originais em *Um Homem é Um Homem*

A adaptação do diretor Paulo José mantém a mesma história e a mesma estrutura do texto original, mostrando a trajetória de *Galy Gay*, um homem simples que sai de casa para comprar um peixe e é encontrado por um grupo de soldados que perdeu um de seus colegas e precisa de alguém para substituí-lo na chamada cotidiana. *Galy* reluta a princípio, mas acaba decidindo tirar vantagem da situação e aceita passar pelo soldado desaparecido. Vai, aos poucos, renunciando à sua identidade original e, por fim, transforma-se num soldado sanguinário, “nascido para matar”²¹².

Os nomes das personagens são mantidos, sendo acrescentada a figura muda da assistente do monge (ambos caracterizados como chineses). O desenvolvimento das cenas segue de perto a sua ordem no texto original, apenas o episódio da transformação do verdadeiro *Jeraiah Jip* num “deus” pelo chefe do templo não entra no espetáculo, sendo o mesmo sintetizado e transformado no número musical *Quanto Vale um Homem*.

²¹¹ Entrevista concedida em 26-10-2007.

²¹² Citação da fala final de *Galy Gay* na montagem do *Grupo Galpão*, dita em inglês: “I’m born to kill” (“eu nasci para matar”), a qual, por sua vez, cita o nome de um famoso filme americano, *Nascido para Matar*, 1987.

A adaptação do texto parte de um posicionamento político muito claro, proposto pelo diretor e assumido pela equipe, conforme reporta Ernani Maletta:

Toda a construção do espetáculo tem a ver com os Estados Unidos e com o Oriente: os Estados Unidos reconstruindo os homens orientais, moldando-os ao seu *bel* prazer, ou os Estados Unidos reconstruindo a humanidade ao seu *bel* prazer, ou como se *Galy Gay* fosse a humanidade nas mãos dos Estados Unidos (isso já é uma apropriação minha)²¹³.

A partir desse ponto de vista, a ação foi deslocada da fictícia *Kilkoa* para a igualmente inventada *Dagbá* (uma referência direta à capital do Iraque, Bagdá), e, dessa maneira, outras modificações no texto (como citações de discursos do presidente dos Estados Unidos, George W. Bush) foram feitas para atualizá-lo. Tal procedimento aproxima-se com o que vemos na trajetória do próprio Brecht, tanto como autor quanto como encenador, em suas inúmeras recriações de textos de outros autores e na reelaboração contínua de seus próprios textos, visando sempre um diálogo entre a obra e o momento histórico em que esta é realizada.

Na encenação do *Grupo Galpão*, a direção musical ficou a cargo de Ernani Maletta e, das *canções* originais com música de Paul Dessau, foram mantidas o tema de *Um Homem é Um Homem* (o qual foi desdobrado em *Quanto Vale Um Homem* e *Vida de Soldado*) e a primeira *canção* de *Begbick*. Foram adaptados temas musicais militares tradicionais cantados no filme *Nascido para Matar* (*Full Metal Jacket*, EUA, 1987), e uma *marcha* militar foi composta por Ernani Maletta e Fernando Muzzi especialmente para a montagem. Dois *boleros* famosos, *La Historia de Un Amor* e *Besame Mucho*, além de uma *canção* americana tradicional *Home On The Range* e de duas *canções* de Weill, o *Moritat* (de *A Ópera dos Três Vinténs*) e *Alabama Song* (de *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*), executadas em versão instrumental, completam a trilha musical do espetáculo. Esse mosaico de referências musicais partiu de uma idéia precisa, proposta inicialmente por Paulo José.

Sobre esse assunto, especialmente relevante para a presente pesquisa pois exemplifica *como* a música pode ser trabalhada adquirindo a função de *Música-Gestus*, acredito que, conquanto extensa, seja oportuna a seguinte citação da entrevista concedida por Ernani Maletta:

²¹³ Entrevista concedida em 25-10-2007.

Falando agora sobre *Um Homem é Um Homem*, de cara, nós [Ermani Maletta e Paulo José] (...) conversamos sobre a importância da música como um instrumento do distanciamento, de reflexão, um elemento instigador da crítica. E, mais ainda, apareceu uma questão muito importante: o espetáculo tem como mote a destruição de um homem para construir um outro no lugar dele, e o Paulo José resolveu fazer isso com todos os elementos discursivos da peça. Então, o cenário é todo “destruído” e é “construído” um outro, tanto quanto o texto que já propunha esse movimento, e nós decidimos que a música teria essa capacidade discursiva também, de ir sendo “destruída”, sendo “reconstruída”, à medida que o espetáculo fosse acontecendo, usando dois artifícios para isso, para propor essa reconstrução. O primeiro deles foi o uso de instrumentos pouco convencionais ou usuais para fazer determinado tipo de arranjo musical. (...) Uma outra forma que a gente encontrou foi trazer para o espetáculo o Paul Dessau que é, inicialmente, o autor da música original da peça (...) Baseando-se na história de que o Paul Dessau teria reconstruído um tema que originalmente foi composto pelo Kurt Weill, a gente fez o contrário: pegamos as músicas do Paul Dessau, às quais a gente teve acesso, (...) e eu recriei, reconstruí essa música (...) para que ela tivesse uma sonoridade não do Kurt Weill, mas mais parecida com a música tonal. (...) O tempo inteiro havia a idéia de que a música deveria aparecer em cena associada à destruição de uma coisa e à construção de outra. (...) Para isso, a gente usava como recurso, todo um mosaico de *canções* (...) as intromissões de temas conhecidos do cinema, como é o caso do tema de *Missão Impossível* [série de TV americana dos anos 1960 e também nome de uma série de filmes americanos]. (...) É uma forma de não só romper com a narrativa, (...) não só usar a música como um elemento de distanciamento, nesse sentido de interrupção da narrativa, (...) como também é a forma de desconstruir uma unidade musical, (...) como se o espetáculo fosse seguir uma forma musical e, de repente, essa proposta é rompida, desconstruída, como se a música fosse uma personagem que o tempo inteiro estivesse sendo construída e reconstruída outra vez. É a forma da música ser uma *personagem Galy Gay*²¹⁴.

Fica evidente, portanto, que da idéia central do texto, a partir da sua interpretação pelo diretor, toda a criação musical passou a ser trabalhada no sentido de desenvolver o seu discurso próprio, baseado na questão fundamental da mutabilidade humana frente às pressões exercidas pelo seu contexto social.

3.4 Breve descrição do espetáculo

Um Homem é Um Homem foi concebido inicialmente para a rua, mas no decorrer do processo de criação, o grupo optou por encená-lo num espaço cênico fechado amplo (cf. foto 13, p. 120), propondo uma relação com a platéia chamada comumente de *palco italiano*, ou seja, com palco e platéia voltados frontalmente um para o outro. Posteriormente, foram realizadas apresentações na rua, voltando ao projeto inicial do espetáculo.

²¹⁴ Entrevista concedida em 25-10-2007.

O espetáculo conta a mesma história vista tanto no texto original quanto na referida adaptação. A narrativa da encenação adota as indicações brechtianas utilizando recursos *épicos*, como projeção do nome das cenas e letras de *canções*, e pela inserção destas interrompendo a ação. É evidenciado na presente montagem o caráter de metateatro (previsto no texto original e mantido na adaptação), principalmente quando os soldados e a viúva *Begbick* forjam a compra absurda de uma “galharufa” (cf. foto 14, p. 120), assim como os fictícios julgamento, fuzilamento e enterro de *Galy Gay*.

A relação ator / espectador é trabalhada no sentido de uma quebra da *quarta parede*²¹⁵, ou seja, os atores contracenam muitas vezes direcionando seus diálogos diretamente para o público, produzindo uma situação de cumplicidade, de abertura da relação convencional de fechamento do ator na cena com seus colegas.

A relação ator / personagem mantém-se durante quase toda a encenação: cada ator tem sua (s) personagem (ns) e mantém-se nela (s) durante todo o espetáculo. A ruptura dessa relação ocorre, principalmente, quando da execução dos números instrumentais, que é feita enquanto grupo de atores (mostrando serem o *Grupo Galpão* em cena). Dessa mesma forma, os atores, que pontuam instrumentalmente as cenas, também se colocam enquanto atores, sem personagens intermediando sua relação com a platéia.

A encenação ocupa todo o espaço do palco, alternando os lados do mesmo e os planos de altura fornecidos pelas estruturas cenográficas (andaimés).

Um outro aspecto espacial a considerar é o posicionamento dos atores-instrumentistas: a “cozinha musical” fica do lado esquerdo do palco (do ponto de vista do espectador), onde é organizado como que um nicho onde permanecem instrumentos (teclado, percussão, etc.), utilizados pelos atores durante o espetáculo. Este não oculta em momento algum a fonte sonora do espectador, mantendo-o consciente do fato de todos os estímulos sonoros e musicais do espetáculo estarem sendo executados ao vivo pelos mesmos atores que vê atuando diante de si.

A temporalidade de *Um Homem é Um Homem* varia conforme os momentos da história que são recortados e enfocados. A música e as *canções* desempenham um papel fundamental na construção dessa relação com o tempo cênico. Os andamentos variam, assim como as intensidades, ora mais fortes, ora mais intimistas. No texto falado, há uma predominância de uma representação vigorosa, em traços largos, remetendo a um

²¹⁵ Termo já incorporado ao vocabulário teatral, que designa a restrição da relação cênica do ator somente com seus colegas de cena, não dirigindo-se diretamente ao público.

tipo de teatro mais popular, mais *para fora*, alegre, bem humorado, por vezes, decididamente debochado. Esse “tom” é contrastado por momentos mais pesados, mais densos, tensos ou delicados, reflexivos, sempre pontuados pela música vocal ou instrumental.

O cenário consiste em grandes estruturas de metal e madeira (andaias), cujos usos definem suas funções (posto de observação, torre do templo, cantina da viúva Begbick, entre outros), e que são manipuladas e modificadas continuamente pelos próprios atores. É nítido o comentário subliminar constante que o cenário realiza acerca da ação do espetáculo: o discurso cenográfico reflete imagetivamente o contínuo processo de desmontagem e remontagem da personagem central da peça, reforçando a idéia básica da montagem. O homem, como o cenário, é passível de usos diversos e de ter sua identidade modificada por fatores externos, alheios à sua própria consciência. Fica evidente a contribuição contínua do cenário para a configuração do *Gestus* de cada cena e da montagem como um todo (cf. foto 15, p. 121).

O figurino caracteriza cada personagem de maneira muito clara, com alternância entre cores mais neutras, tons pastéis (soldados, *Galy Gay* – cf. foto 18, p. 122) e outras mais vibrantes, quentes (*Begbick*, o monge e sua assistente – cf., respectivamente, foto 17, p. 122 e foto 19, p. 123). É interessante um detalhe ligado a esse elemento, o qual emergiu na entrevista concedida por Lydia Del Picchia: esta, em sua atuação no espetáculo, permanece durante todo o tempo na lateral do palco, onde se encontra a “cozinha musical”. A atriz conta que sua personagem foi chamada pelo diretor de *General da Banda* e o seu figurino foi definido a partir de um olhar cuidadoso sobre a sua potencialidade sígnica:

Quando a gente estava definindo o figurino do espetáculo, eu me vesti de soldado, igual os meninos [colegas de elenco]. [Paulo José] falou assim: “não, não quero que você seja um soldado, as pessoas não podem achar que você compactua com esse plano. (...) Se você for um soldado vai parecer que você está trabalhando junto com eles para que essa coisa aconteça” [a transformação de *Galy Gay* em soldado] Eu fico com um vestido indiano (...) fico ali meio de assistente, conduzindo o espetáculo sonoramente, mas eu não faço parte do que está acontecendo ali (...)

O figurino, pois, é trabalhado em coerência com o discurso crítico da encenação, também ele sendo considerado uma voz no jogo da polifonia cênica²¹⁶ de *Um Homem é Um Homem*.

²¹⁶ Cf. MALETTA, 2005.

A maquiagem é carregada, abertamente “teatral” (cf. foto 20, p. 123), compondo visualmente uma idéia de coletividade, com pequenas variações individuais.

A iluminação alterna momentos claros, intensos com outros mais delicados, intimistas (cf. foto 16, p. 121). Esse jogo de claro / escuro contribui para contrapor cenas mais leves, divertidas e outras mais pesadas, sensíveis ou reflexivas.

A seguir, algumas fotos para situar melhor o leitor.

3.5 Fotos de *Um Homem é Um Homem*



UM HOMEM É UM HOMEM - Grupo Galpão

Foto 13 – Espaço cênico
Fonte: foto de Guto Muniz, arquivo do *Grupo Galpão*



UM HOMEM É UM HOMEM - Grupo Galpão / Direção: Paulo José

Foto 14 – Detalhe do cenário (a galharufa)
Fonte: foto de Guto Muniz, arquivo do *Grupo Galpão*



UM HOMEM É UM HOMEM - Grupo Galpão / Direção: Paulo José

Foto 15 – Detalhe do cenário (cena final: a máquina de matar)
 Fonte: foto de Guto Muniz, arquivo do *Grupo Galpão*



UM HOMEM É UM HOMEM - Grupo Galpão / Direção: Paulo José

Foto 16 – Detalhe da iluminação (a oração fúnebre de *Galy Gay*)
 Fonte: foto de Guto Muniz, arquivo do *Grupo Galpão*



UM HOMEM É UM HOMEM - Grupo Galpão / Direção: Paulo José

Foto 17 – Detalhe de figurino (*Begbick*)
 Fonte: foto de Guto Muniz, arquivo do *Grupo Galpão*



UM HOMEM É UM HOMEM - Grupo Galpão / Direção: Paulo José

Foto 18 – Figurino (*Galy Gay* e os soldados)
 Fonte: foto de Guto Muniz, arquivo do *Grupo Galpão*



UM HOMEM É UM HOMEM - Grupo Galpão / Direção: Paulo José

Foto 19 – Figurino (o monge e sua assistente)
Fonte: foto de Guto Muniz, arquivo do *Grupo Galpão*



Foto 20 – Detalhe da maquiagem (o monge)
Fonte: foto de Adalberto Lima, arquivo do *Grupo Galpão*



UM HOMEM É UM HOMEM - Grupo Galpão / Direção: Paulo José

Foto 21 – Instrumentos musicais: violão, trombone e acordeom
(*Begbick* e suas “meninas”)

Fonte: foto de Guto Muniz, arquivo do *Grupo Galpão*



UM HOMEM É UM HOMEM - Grupo Galpão / Direção: Paulo José

Foto 22 – Elenco interpretando *Die Moritat*
(abertura do espetáculo)

Fonte: foto de Guto Muniz, arquivo do *Grupo Galpão*



UM HOMEM É UM HOMEM - Grupo Galpão / Direção: Paulo José

Foto 23 – *Primeira Bateria*
 Fonte: foto de Guto Muniz, arquivo do *Grupo Galpão*



UM HOMEM É UM HOMEM - Grupo Galpão / Direção: Paulo José

Foto 24 – *Begbick “toureia” Fairchild durante os Boleros*
 Fonte: foto de Guto Muniz, arquivo do *Grupo Galpão*

3.6 A Análise

3.6.1 *Marcha Militar*²¹⁷ (música de Ernani Maletta e Fernando Muzzi)

Não se trata propriamente de uma *canção*, mas de uma vinheta vocal / instrumental que sublinha, marca a entrada em cena das personagens que desencadeiam toda a ação da peça: os soldados *Uria Shelley*, *Polly Baker*, *Jesse Mahoney* e *Jeraiah Jip*. Nesse momento, a cenografia é modificada pelos atores para configurar a fachada de um templo oriental, o *Templo do Deus Amarelo*. A *marcha* tem, pois, como *função* primeira, introduzir e apresentar esse grupo de soldados.

A melodia, o ritmo e o acompanhamento instrumental instalam uma típica *marcha militar*. A sonoridade esganiçada das vozes femininas, secundada pelas masculinas, em timbre mais discreto, articuladas na sílaba “tá”, a qual remete onomatopaicamente ao som da metralhadora (“tá-tá-tá”), somados ao acompanhamento instrumental do trombone, trazem já um caráter jocoso a esse momento musical.

Ao mesmo tempo, a visualidade da cena é constituída por uma coreografia que faz paródia de um desfile militar absurdo, pois os soldados em cena andam desenhando uma forma quadrilátera e o fazem sobre pernas-de-pau de vários tamanhos, além de levarem outras pernas-de-pau nas mãos (as quais são usadas para representarem as suas armas em diversos momentos da encenação). Essa evolução corpóreo-espacial comenta ironicamente, e mesmo galhofeiramente, a chegada dos militares.

Configura-se aqui um *Gestus* que se estabelece na relação dos atores com o espaço: um grupo de soldados marchando, mas mudando a direção várias vezes, ao som de uma marcha parodiada, o que eu interpreto como a *falta de rumo* dessas personagens, signos da guerra. Esses deslocamentos inúteis conferem comicidade, instauram uma visão crítica das personagens e da situação representada. A movimentação dos atores, somada à sonoridade da cena, pode ser tomada como uma crítica à estupidez da guerra, que se movimenta muito, mas *não chega a lugar nenhum*.

Essa mesma vinheta musical é utilizada em outros momentos do espetáculo, sempre associada aos militares e com a mesma intenção de ironizar o comportamento militar no contexto bélico.

²¹⁷ Faixa 15 do DVD de apoio.

Considero importante sublinhar como uma pequena intervenção musical pode ser suficiente para informar o espectador acerca do ponto de vista escolhido pela encenação em questão. Essa vinheta, de certa forma, dá o “tom” do espetáculo, e seu caráter de paródia vai ser retomado em diversos outros elementos do espetáculo.

3.6.2 *Galy Gay é Um Bom Companheiro*²¹⁸ (Paulo José / música adaptada de um refrão militar tradicional utilizado no filme *Nascido para Matar*²¹⁹)

Galy Gay é um bom companheiro
 Vai beber com o nosso dinheiro
 Viúva Begbick tem uma cantina
 O cabaré-café-bordel da cafetina
 Tudo é permitido, nada é proibido
 Leocádia Begbick
 Vale tudo pra esquecer

Essa breve *canção militar tradicional* é executada no momento em que *Polly*, *Jesse* e *Uria* convencem *Galy Gay* a ir com eles beber um trago na cantina da viúva *Begbick*. *Galy Gay* está cercado por eles e, como *não sabe dizer não*, vai entrando no jogo proposto. É utilizada como elemento de transição dessa cena para a próxima.

A letra celebra o novo “bom companheiro” dos soldados e as frases finais são faladas, “atiradas” no espaço, funcionando como uma invocação de outra personagem, também ela central na trama, *Leokadya Begbick* e sua cantina “cabaré-café-bordel”, espaço onde “vale tudo” para os militares esquecerem o terrível cotidiano da guerra, por meio dos prazeres da bebida, da comida e do sexo. O texto é coerente com o objetivo das personagens: enredar *Galy Gay* e levá-lo a agir de acordo com os interesses do grupo de soldados.

Esse tipo de *canção* funciona como uma afirmação da coletividade, veiculando valores e uniformizando comportamentos. Essa é uma estratégia usada tanto no meio militar como em outros contextos como a religião (hinos religiosos) e o esporte (hinos dos times de futebol). É o canto como exaltação e fortalecimento do coletivo, ao contrário do caráter intimista e individual de outros tipos de *canção*. Esse caráter se

²¹⁸ Faixa 16 do DVD de apoio.

²¹⁹ *Full Metal Jacket*, EUA, 1987, com direção de Stanley Kubrick. O filme trata do treinamento militar de jovens americanos, os quais são enviados para lutar na Guerra do Vietnã, em 1968. Durante a primeira parte do filme, os jovens soldados correm diversas vezes, liderados por um sargento extremamente violento, ao mesmo tempo em que entoam a mesma melodia retomada na *canção* ora analisada, a qual é cantada sobre versos que variam constantemente, sempre propostos pelo oficial.

reflete no uso cênico da mesma, no trecho ora focalizado: é como se fosse um canto de acolhida de *Galy Gay* na corporação.

Visualmente, o que vemos são dois soldados, num plano mais elevado (proporcionado pelas pernas-de-pau), o qual evoca o poder advindo de serem militares, levando o pobre homem pelas mãos, configurando um *Gestus* de cooptação, realçando a atitude eticamente frágil de *Galy Gay*. Cantada *a capella*²²⁰, numa entonação vibrante, festiva, a *canção*, através do impacto físico, corpóreo e espacial das vozes dos militares, “bombardeia” o estivador que, por não ser firme em suas convicções, é facilmente pressionado a fazer o que os outros querem.

No final do espetáculo, quando *Galy Gay* já se “transformou” totalmente em *Jeraiah Jip*, a mesma melodia dessa *canção* é entoada com as seguintes frases:

Hurrah!
Quem ataca primeiro ganha a guerra
E quem perde vai pra baixo da terra

Dessa vez, a letra se torna um *canto de guerra*, exaltando quem ganha e depreciando quem perde. Aqui se evidencia o caráter quase animal, irracional, do contexto bélico. Neste, a questão existencial condensa-se numa única fórmula: matar ou morrer. A melodia mantém-se, acrescida da exclamação “hurrah”, que conota a festa, a celebração de algo ou alguém. Neste caso, celebra-se a guerra. Essa exclamação é entoada numa intensidade forte e num timbre áspero, o que enfatiza o caráter alucinado dos soldados, na iminência de partirem para a batalha.

A repetição da melodia cumpre um caráter de ligação dramática das cenas, mostrando, também, a evolução da trama: se antes o tema musical constituía uma confraternização, agora constitui uma reunião de forças para matar, destruir. É um processo de auto-citação musical que fecha a idéia iniciada quando do primeiro encontro de *Galy Gay* com os soldados. Agora, aquele já não é mais apenas um “bom companheiro”, mas um soldado que deve atacar para ganhar e não ir “pra baixo da terra”.

Um elemento do arranjo musical que acentua o caráter trágico da guerra, durante essa segunda execução do tema ora analisado, é um som longo, grave, produzido pelo teclado (som sintetizado), de timbre metálico, ameaçador, mimetizado o som de uma guitarra elétrica, o qual evoca o contexto musical do *heavy metal*, assim como o som

²²⁰ Termo musical que significa o canto executado sem acompanhamento instrumental.

das armas e o potencial soturno, violento, da ação bélica que se anuncia. Esse som produz uma nova conotação para a melodia, escurecendo a sonoridade e intensificando a crítica do comportamento do homem que escolhe a guerra como forma de relação com o semelhante.

3.6.3 *Primeira Companhia*²²¹ (letra adaptada por Paulo José / melodia de canção carnavalesca)

Primeira companhia
Vira, vira, vira
Vira, vira, vira
Virou

Esse típico refrão tradicional cantado no carnaval e em bares para festejar, através do ato de “virar” o copo e beber coletivamente, é utilizado para *pontuar* a despersonalização de *Galy Gay*. Ao beber o *primeiro* gole, o estivador é preparado pelos soldados, com a cumplicidade da viúva *Begbick*, para aceitar passar-se por *Jeraiah Jip*.

A imagem cênica é de *Galy Gay* no centro, tendo à sua volta os soldados e as “garotas” de *Begbick*. Enquanto estas dançam ao ritmo da música, aqueles cantam e brindam ao estivador (cf. foto 23. p. 125). Nessa breve intervenção musical, o *Gestus* configurado aponta para o processo de *enredamento* e *sedução* da personagem central.

É importante ressaltar que a música, ainda que em uma breve inserção cênica, durando somente alguns segundos, pode efetuar uma *pontuação* precisa da cena, no estabelecimento dos cortes ou relevos narrativos, no sublinhar de momentos importantes no desenvolvimento do espetáculo.

É o caso, portanto, de *Primeira Companhia*: é fundamental que *Galy Gay* caia nessa primeira armadilha para que os soldados possam dar continuidade a seu plano, e o ambiente de confraternização obtido pela bebida e pelo canto coletivo é elemento fundamental na produção de sentido dramático.

²²¹ Faixa 17 do DVD de apoio.

3.6.4 *Canção do Rio*²²² (letra de Bertolt Brecht adaptada por Paulo José e música de Paul Dessau adaptada por Ernani Maletta)

Um homem nunca vai se banhar
 Duas vezes no mesmo rio
 (O rio que se vê de um mesmo lugar
 Tem sempre o mesmo nome)
 Nunca vai ser o mesmo rio

Nunca é a mesma água que se vê passar
 (Nunca dê um nome a um rio
 Sempre é outro rio a passar)
 Sempre é outro rio a passar

A *Canção do Rio* é colocada logo após a viúva *Begbick* perguntar a *Galy Gay* pelo seu verdadeiro nome, pela sua verdadeira identidade, ao que o mesmo responde sempre “não”.

A letra da *canção* mantém o mesmo teor do texto original. Remete ao filósofo grego Heráclito de Éfeso: “um homem não toma banho duas vezes no mesmo rio. Por quê? Porque da segunda vez não será o mesmo homem e nem estará se banhando no mesmo rio (ambos terão mudado)²²³. É, pois, um comentário explicitamente filosófico, envolto numa fina ironia, sobre a atitude mutável do homem, comparado a um rio que passa e com isso se transforma o tempo todo.

É patente a ironia dessa colocação porque, no caso de *Galy Gay*, não se trata de qualquer mudança, mas de uma mudança *ética*: deixar de ser o que se é para ser outro, propositalmente, mesmo sabendo tratar-se de um ato criminoso, ilegal. O homem é flexível, é mutável, mas para que utiliza essa potencialidade? A serviço de que interesses? Pelo que o texto original, a adaptação do mesmo e a montagem em foco indicam, penso que essas eram, provavelmente, as perguntas centrais formuladas por Brecht em *Um homem é um homem*. E aqui a *canção* é a porta-voz privilegiada desse discurso reflexivo.

A melodia cantada, construída em intervalos incomuns, fora das referências de tonalidade do ouvido médio²²⁴ do espectador, torneia a voz da atriz de maneira particular, no limiar entre o canto e a fala. Algumas frases são efetivamente *faladas*. O acompanhamento de teclado (utilizando um timbre mais próximo ao do piano) é

²²² Faixa 18 do DVD de apoio.

²²³ KONDER, 1988, p. 8.

²²⁴ *Ouvindo médio* significa um tipo de escuta musical referenciada nos padrões culturais mais comuns em uma determinada sociedade, uma escuta acostumada ao que é mais intensamente veiculado, aceito socialmente.

dissonante, dando a impressão que está “desafinado” e contribuindo para configurar um número musical fora dos padrões musicais habituais. Esses elementos, somados às quebras efetivas do canto para a fala (e vice-versa), bem como à mudança de luz e à projeção do texto, causam um *efeito de estranhamento*, ressaltando o significado das palavras e da reflexão que essa *canção* propõe ao espectador.

A atriz, para cantar, avança para o proscênio, a iluminação muda, focalizando apenas a sua figura, é projetado o nome da *canção* e o texto da mesma e a interpretação da *canção* é feita voltada diretamente para o público. Quando termina o canto, a atriz sai do foco e a luz se apaga. Assim fica marcada a opção pela *separação dos elementos*²²⁵, pelo fato da *canção* entrar como um momento explicitamente cantado, musical, destacado da ação dramática, e, também, pela atriz enfatizar em sua interpretação a *diferença* entre o texto cantado e o falado.

Na articulação da *canção* com a cena anterior, a atitude cambiante do ser humano passa a ser identificada à figura do estivador que, seduzido pela facilidade com que obteve charutos e bebida, muito rapidamente nega ser quem na realidade é. *Galy Gay*, como o rio, passou, mudou, já não é mais o mesmo.

Canção do Rio é, pois, um exemplo claro da *Música-Gestus*, do modo como esta é compreendida nesta dissertação.

3.6.5 Quanto Vale Um Homem²²⁶ (Paulo José / música de Paul Dessau adaptada por Ernani Maletta)

Quanto vale um homem? How much?
 Quanto vale um soldado? How much?
 E um soldado chamado Joe, ou Bill, ou Jack?
 Oh, very much!
 Que fale em Texas, Arkansas, Rocky Mountains... and so on...
 Que diga I love you, I love you
 Time to die, good bye
 How much?

Essa *canção* é inserida no momento em que *Uria*, *Jesse* e *Polly*, finalmente, desistem de resgatar *Jeraiah Jip* do templo chinês. Com a saída deles, o monge canta e, juntamente com sua assistente, desenvolve uma coreografia com o soldado refém.

²²⁵ Cf. BRECHT, 1967, p. 218; BORNHEIM, 1992, p. 175; ROUBINE, 1982, p. 140; CAMARGO, 2001, pp. 60-01; MALETTA, 2005, pp. 105-107.

²²⁶ Faixa 19 do DVD de apoio.

O texto, em parte português, em parte inglês, soa extremamente irônico, debochado mesmo, na medida em que é cantado por “nativos”, o monge chefe e sua assistente, ambos caracterizados como típicos orientais. A letra diz do interesse do monge em ganhar dinheiro às custas do invasor, ressarcindo o prejuízo de ter tido seu templo insidiosamente profanado pelos soldados em busca de valores monetários. Ele pergunta “quanto vale um homem”, um soldado, cujo nome não tem tanta importância se é “Joe, Bill ou Jack”. O que importa é que esse soldado em particular é americano, fala inglês, fala em “Texas, Arkansas, Rocky Mountains” e também expressões típicas como “I love you”, “time to die” e “good bye”.

O texto opera a derrisão do imperialismo americano efetuada por um representante do *terceiro mundo* (ainda que a China hoje em dia esteja crescendo cada vez mais do ponto de vista econômico, ela ainda não é associada à idéia de *primeiro mundo*). Nesse caso, o monge chinês é, a princípio, a parte mais fraca da guerra, é o povo invadido pelas “invencíveis” tropas americanas. E é ele quem subverte a ordem, escarnecendo de seu suposto “dominador”.

A música desenvolve-se num ritmo binário que lembra a música circense, contribuindo para o caráter zombeteiro da *canção*. As vozes alternam o uníssono com momentos em que se abrem em terças²²⁷. A instrumentação (teclado, trombone, flauta, etc.) auxilia nesse intento, construindo uma sonoridade com algo de fanfarra, com direito a pratos pontuando os golpes desferidos pelos orientais sobre o soldado.

Os seus movimentos, tanto nas cenas faladas quanto nesse número musical, evocam o estereótipo do oriental, numa interpretação claramente marcada pela tipificação gestual e vocal. Por meio da evolução gestual da movimentação realizada pelo trio de atores, *Jeraiah Jip* é tratado como um saco de pancadas ou como se fosse um objeto inerte, uma mercadoria, reforçando o sentido das palavras “quanto vale um homem?”.

O *Gestus* resultante aqui remete à inversão dos papéis dominador / dominado, com os orientais assumindo a posição de “dar as cartas” frente ao invasor americano, reduzido a um mero brinquedo na mão do povo que está sendo vítima dos ataques militares. É o *Gestus* da subversão dos papéis socialmente estabelecidos.

²²⁷ *Uníssono* significa que o canto é feito numa única altura; *terças* são intervalos tipicamente utilizados para se fazer o que o senso comum chama de *segunda voz*.

Vale notar que o conjunto letra / música / cena é usado aqui para dar continuidade à crítica do poder militar bélico, por meio de estratégias de *humor*, caminho este tão caro a Brecht.

3.6.6 Boleros *Historia de Un Amor*²²⁸ (Carlos Almarán) e *Besame Mucho* (Consuelo Velasquez)

Sempre fuiste la razón de mi existir / Adorarte para mi fue religión
 Y en tus besos yo encontraba / El calor que me brindaba
 El amor y la passion / (Besame, besame mucho)
 Es la historia de un amor / Como no hay otro igual
 Que me hizo comprender / Todo el bien, todo el mal
 (Como si fuera esta noche la ultima vez, besame)
 Que le dio luz a mi vida / Apagándola después
 (Besame, besame mucho)
 Ay que vida tan oscura corazón
 (Que tengo miedo perderte después)
 Sin tu amor no viviré

Trata-se de um número musical (criado por iniciativa do diretor Paulo José) que mostra o sargento *Fairchild*, derrotado por um incontrolável desejo sexual, chegando até a cantina da viúva *Begbick* e, seguindo uma exigência desta, vestido de “latino”, pronto a entregar-se a uma noite de volúpia com a cafetina dona do *cabaré-café-bordel*.

O arranjo sobrepõe duas *canções*, cada qual com seu discurso verbal e musical.

Por um lado, em *Historia de Un Amor*, temos a voz de um apaixonado para quem o ser amado era a razão de seu existir, pois em seus beijos encontrava alento (“el amor y la passion”). Mas tudo é passado, pois esse amor (“como no hay otro igual”), que havia dado luz à sua vida, foi-se embora (“apagándola después”). O protagonista lamenta a perda do ser amado e afirma: “sin tu amor no viviré”. É, pois, a fala de alguém dilacerado pela perda do amor.

Besame Mucho, por outro lado, mostra outro discurso apaixonado, mas o sujeito aqui está em pleno encontro amoroso, incitando ao ser amado que lhe beije ardorosamente (“como si fuera esta noche la ultima vez”). Essa ansiedade deve-se ao temor de perder o outro, depois do amor. É a fala de alguém tomado pela urgência da paixão.

Numa *canção*, alguém lamenta, vive quase o luto pela ausência do amor perdido, o que se choca com a aparente insensibilidade manifestada pelo *Cincão Sangüinário*. O

²²⁸ Faixa 20 do DVD de apoio.

outro *bolero* apresenta alguém completamente abrasado de paixão, entregue ao seu fluxo, o que vai igualmente contra a idéia inicial do comandante rigorosamente disciplinado e servidor da ordem. A sobreposição de ambas constitui um jogo verbal que atrita os dois discursos: um que chora o fim de um amor e outro que proclama a urgência dos beijos. Vejo claramente, portanto, a ligação desse jogo verbal com o conflito de *Fairchild*, tumultuado pela contradição de ter um comportamento social impecável diante das tropas, o qual é periodicamente desconstruído pelos incontroláveis movimentos libidinosos do oficial.

A melodia de *História de Un Amor* caracteriza-se por notas de duração mais curta, o que lhe confere um caráter musicalmente mais tenso, mais “nervoso”. *Besame Mucho*, diferentemente, é desenvolvido melodicamente em notas mais longas, configurando um caráter mais dolente, sinuoso e sensual.

O canto em espanhol, as melodias e a harmonia típicos desse estilo musical trazem para a cena a carga cultural hispano-americana, apontando criticamente para uma visão preconceituosa, estereotipada, que associa os “latinos” a um comportamento impulsivo e desregrado, à beira da violência, onde o elemento racional está fora de cogitação. Ao mesmo tempo, o canto em língua estrangeira não impede que o público brasileiro acompanhe o sentido verbal do canto, em especial as frases de *Besame Mucho*, este talvez um dos *boleros* mais populares de todos os tempos, inclusive no Brasil.

Historia de um amor é cantada por *Fairchild* com direito a *rubatos*²²⁹ e *melismas*²³⁰, numa linha vocal desenvolvida num estilo típico dos cantores de *tango*, exagerando a crispação na voz, bem como a expressão facial e gestual, e assim fica evidente a sátira desse modo de cantar. *Besame Mucho* é entoado por um trio de atores, fazendo um contracanto ao solo do sargento, trabalhando um outro caráter timbrístico, mais suave, terno, contrapondo-se ao canto quase histérico do militar.

O arranjo musical se evidencia aqui como forma de concretizar cenicamente o discurso ideológico da montagem, como podemos perceber a partir da seguinte fala de Ernani Maletta:

²²⁹ Termo musical que indica quando um cantor ou instrumentista modifica voluntariamente a duração original das notas musicais em prol de uma maior expressividade na execução musical.

²³⁰ “Um grupo de mais de cinco ou seis notas cantadas sobre uma única sílaba” (SADIE, 1994, p. 591). Mesmo tendo o termo uma origem ligada ao canto religioso gregoriano, pode ser aplicado às vocalizações realizadas pelos cantores de *música flamenca* e, conseqüentemente, a esse tipo de desempenho vocal em ambientes musicais afins, como é o caso do *bolero* aqui analisado.

A idéia do bolero é o ponto culminante da crítica a essa história americana. E aí, a gente mistura o americano com o latino, o “cucaracho” (...). É um jogo de como (...) a gente pode “puxar o tapete” do poderoso (...). A idéia de misturar os dois [boleros] foi minha, porque o Paulo José queria fazer um número muito debochado (...) Nós nos lembramos da versão do *Besame Mucho* do Ray Coniff, que é o fim da picada... é a forma mais americana de destruir uma coisa (...) É um exemplo de como os Estados Unidos destroem tudo e reconstróem ao seu *bel* prazer. (...) Para mostrar essa capacidade do americano de transformar tudo que ele quer segundo o seu modelo.²³¹

O arranjo, seguindo a intenção evidenciada acima, desemboca numa citação explícita do conhecido arranjo de *Besame Mucho* composto e executado pelo internacionalmente conhecido maestro Ray Coniff²³². Eu interpreto a citação desse arranjo, o qual se popularizou dentro de um contexto fonográfico de cultura de massa, como uma alusão crítica a esse mesmo mercado que padroniza, “pasteuriza”, “standardiza” as formas musicais a um ponto em que estas se tornam *clichês* musicais.

Com a entrada dessa citação operada pelo arranjo musical, o caráter paródico intensifica-se, a visão humorada da cena explode a partir dessa assumida brincadeira musical: a comicidade é, aqui, a perspectiva crítica adotada pela encenação e a paródia musical, o meio de realizá-la. Essa desconstrução farsesca de uma referência musical é um exemplo do que propõe Tragtenberg (1999, p. 17), quando afirma que, na *música de cena*,

(...) história e tradição musical são desconstruídas por um processo constante de auto-referência e mesmo autocitação que esvaziam o objeto de seu conteúdo histórico estático ou unívoco, tornando-o apenas uma referência a ser historicizada. Talvez caiba adaptar aqui uma famosa frase: “na música de cena a história (musical) se repete (ou é referida) como farsa”.

Os *boleros* são inseridos no espetáculo como um típico *número musical*, com um canhão de luz acompanhando *Fairchild*, enquanto um coro de “mexicanos”, usando enormes *sombreros*, desenvolve o referido contracanto. Aqui a música coloca-se com forte autonomia frente à ação, ainda que o número dê continuidade dramática à trama, desenvolvendo a relação entre o oficial e a viúva.

²³¹ Entrevista concedida em 25-10-2007.

²³² Joseph Raymond Coniff (1916-2002) foi um instrumentista e arranjador americano que se celebrou por grandes sucessos comerciais obtidos pela criação e gravação de arranjos para orquestra (com predominância dos metais) e vozes (que mais vocalizavam que articulavam letras de canções), a partir de melodias da música popular americana e de outros países, entre eles o Brasil. FONTE: <http://www.swonderful.mus.br/html/biografia.php>.

O gestual do sargento imita ora um touro à mercê de seu toureador (no caso, a própria viúva *Begbick*), ora uma fera submissa ao seu domador (cf. foto 24, p. 125). Através desse jogo gestual, corporal, conjugado com o discurso musical da cena, obtém-se a desconstrução cênica do lugar do poder. Esse número musical oportuniza que o lado visceral, descontrolado, irracional, do sargento irrompa com toda força, abrindo uma leitura subversiva do chefe, que agora se apresenta como um joguete ridículo das próprias emoções.

O conjunto de elementos musicais e cênicos constrói uma performance “caliente”, ou seja, uma interpretação onde a sensualidade é o elemento de destaque. O número todo é uma escancarada paródia ao comportamento passional e descontrolado do *Cincão Sanguinário*, o qual representa o poder opressor por excelência, e assim, por meio do *uso cênico da canção* configura-se o seguinte *Gestus*: o poderoso retirado de seu lugar de domínio e reduzido ao ridículo. Dentro dos parâmetros desta pesquisa, identifico aqui, claramente, um caso de *Música-Gestus*.

3.6.7 *Canto da Viúva*²³³ (letra de Bertolt Brecht e música de Simone Ordones²³⁴)

Por mas que mires ao rio
Que fluye delante de ti
Nunca verás las mismas aguas

O *Canto da Viúva* é uma pequena vinheta melódica interpretada por *Begbick*, cuja inserção e sentido assemelham-se ao caso de *Canção do Rio*, analisada anteriormente.

Dessa vez, a *canção* comenta a ação imediatamente anterior, em que o “temível” sargento *Fairchild* sai dos aposentos da viúva completamente desmoralizado, envergonhado por ter “perdido a honra”, caindo, outra vez, “nas armadilhas dessa filha de Sodoma”²³⁵.

Através do texto cantado, a viúva ironiza a saída desastrada do oficial com quem terminara de passar uma noite de “volúpia”. *Begbick* aponta em sua intervenção musical para a mutabilidade multifacetada do homem, concretizada na triste figura do sargento que nega obstinadamente seus instintos incontrolados. No *cabaré-café-bordel da*

²³³ Faixa 21 do DVD de apoio.

²³⁴ Atriz do *Grupo Galpão* e integrante do elenco de *Um Homem é Um Homem*.

²³⁵ Citação do texto da adaptação feita para essa encenação, fornecida pelo acervo do Galpão Cine-Horto, s/p.

cafetina, o sargento não é o mesmo que se apresenta como exemplo de comportamento impoluto diante de seus subordinados. Por mais que “mires o rio”, “nunca verás as mesmas águas”, canta *Begbick* para o sargento, para si mesma, para o público: suas palavras são aplicáveis ao homem, a cada um e a todos.

Um recurso importante para a produção de sentido nessa *canção* é o canto em *espanhol*, mesmo idioma em que o *Cincão* cantou o seu *bolero*. A *canção* adquire assim uma conotação de crítica ao comportamento do sargento, no estertor de sua dilacerada contradição.

Aqui a *canção* é também utilizada como transição de cena, preparando o caminho para um momento diferenciado, mais reflexivo, que vem logo a seguir. Trata-se de um pequeno monólogo, no qual a viúva conta a sua história, apresentando-se ela mesma como um exemplo da mutabilidade do homem: ela mesma perdeu seu marido, mas mesmo assim prosseguiu sua vida (“tomando sua sopa meio salgada de lágrimas”). E acabou por alugar sua cama para outros, continuando a viver como podia, concluindo o texto com uma provocação tipicamente brechtiana: “primeiro o estômago, depois a moral”²³⁶.

Begbick canta, pois, apresentando novamente a idéia chave da peça: o homem é mutável. Assim acontece com *Galy Gay*, com o sargento *Fairchild* e com ela própria. A breve *canção* cristaliza, concentra, sintetiza poderosamente o argumento dramático principal de *Um homem é um homem*.

3.6.8 *Vida de Soldado*²³⁷ (Paulo José / música de Paul Dessau adaptada por Ernani Maletta)

A vida de soldado é muito agradável
Toda semana recebemos um soldo em dólares
Só pra ficar contemplando cidades arrasadas
Campos em chamas, ruínas extraordinárias
E pra ficar passeando, passeando
Por toda Ásia Menor

Essa *canção* entra durante a cena em que os três soldados em perigo, com o auxílio de *Begbick*, dão continuidade ao seu processo de convencimento de *Galy Gay*, intentando que este consinta em ficar ao lado deles, e vá assumindo, cada vez mais, a identidade *Jeraiah Jip*. A *canção* é entoada pelas auxiliares de *Begbick*.

²³⁶ Idem.

²³⁷ Faixa 22 do DVD de apoio.

A letra apresenta ironicamente os atrativos da “muito agradável” vida de soldado, que recebe “em dólares” para “ficar contemplando cidades arrasadas”, “passeando por toda a Ásia Menor” e contemplando os destroços da guerra. A vida do soldado é colocada como se fosse um passeio turístico em que se curte a vida e, mais ainda, se recebe para viajar.

A melodia alegre, que é a mesma a de *Quanto vale um homem*, reconfigurada num outro arranjo e instrumentação, contribui decisivamente para o caráter zombeteiro da cena: mesmo tendo diante de si uma argumentação completamente fajuta, o simplório *Galy Gay* aceita uma vez mais sua nova “personalidade” tornando-se um “novo” homem.

A exemplo das outras *canções* de *Um Homem é Um Homem* na encenação do Grupo Galpão, ela é anunciada por projeções do título em ambos os lados do palco, o que contribui para reforçar seu caráter de número musical.

O canto das “meninas” de *Begbick* constrói uma *gag* por meio da repetição de determinadas palavras (“dólares” e “Ásia Menor”), com o efeito cômico devido a uma delas ser representada por um ator. Este é sempre o terceiro da seqüência e esta atinge em cheio sua intenção de fazer rir.

Vida de Soldado é colocada como um *número musical* isolado, não tendo uma inserção realista na ação do espetáculo. A *canção* funciona, dramática e cenicamente, como um desdobramento surreal da intenção dos três soldados.

3.6.9 *Hurrah! Hurrah!*²³⁸ (Paulo José / música adaptada de cantos modais medievais)

Hurrah! Hurrah!
Um homem de verdade não tem medo de lutar
Hurrah! Hurrah!
Soldado prevenido bate antes de apanhar
Hurrah! Hurrah!
Aqui se aprende a ser homem, aqui se aprende a lutar
E a vencer, vencer, vencer, vencer
Hurrah! Hurrah!
De boas intenções o inferno está lotado²³⁹
Hurrah! Hurrah!
Quem não pode fazer força vai pra casa da mamãe
Hurrah! Hurrah!
Quem for homem que me siga, essa guerra é pra valer

²³⁸ Faixa 23 do DVD de apoio.

²³⁹ Esses versos finais não constam no registro em DVD que acompanha este texto. Eles foram retirados da gravação ainda não publicada das *canções* do espetáculo, fornecida pela atriz Lydia del Picchia para fins exclusivamente ligados à realização desta pesquisa.

É vencer, vencer, vencer, vencer
Hurrah!

Esse *hino militar* entra no espetáculo imediatamente após o falso fuzilamento de *Galy Gay*. Por meio da *canção*, os soldados festejam o sucesso de mais uma etapa da “desmontagem” o estivador, que vai sendo paulatinamente “transformado”.

A letra identifica o “ser homem” como aquele que “bate antes de apanhar” e propõe como valor maior “vencer, vencer, vencer”. É o discurso da guerra concretizado e explicitado no canto dos soldados.

A melodia remete a um canto modal²⁴⁰ típico da Idade Média, o timbre vocal é endurecido e viril, contrastando com outros momentos anteriores vocalmente mais claros e abertos.

Os soldados entoam o *hino* desmontando o cenário, ação que, nesse momento, representa a preparação da partida dos soldados para mais um ataque bélico no imaginário *Uraquistão*, ao mesmo tempo em que reflete cenograficamente a “desmontagem” final de *Galy Gay*.

É um tipo de *canção* utilizada no contexto militar para reforço psicológico coletivo como estratégia de estimular a coesão e a adesão conjunta aos preceitos desse tipo de corporação. É um instrumento usado especialmente em momentos de crise, como nas operações bélicas, nos quais o coletivo precisa imantar de coragem os seus membros, a fim de que tenham a força necessária para enfrentar os contratemplos.

Aqui já não se configura o caráter de zombaria: a leitura crítica emerge da plena admissão do discurso bélico destruidor. O *canto* renuncia ao caráter galhofeiro de outros momentos do espetáculo e expõe vocalmente a ossatura da violência, da destruição, da crueldade por meio da guerra como caminho inevitável a ser seguido.

A entrada de uma nota de teclado contínua, num timbre metálico, profundo, reforça essa tonalidade “escura”, ameaçadora desse canto dos soldados, não mais festivo como em outros momentos, e sim, pesado, quase animalesco em sua referência à capacidade bélica do homem para o ato de matar seu semelhante.

Essa mudança de abordagem, que passa do cômico para o dramático, marca a narrativa do espetáculo, como aponta Lydia Del Picchia:

²⁴⁰ As melodias modais caracterizam-se por utilizarem escalas que não são baseadas no modelo diatônico convencional, mas sim em *modos*, que são escalas com intervalos organizados diferentemente daquele modelo. Esse tipo de melodia remete a tradições musicais *tradicionalis* de diversos povos.

Tem uma virada no espetáculo quando eles [os soldados] resolvem realmente capturar o *Galy Gay* (...) Até então, eles são meio *Os Três Patetas*, meio *Os Trapalhões*, então a sonoplastia tem essa coisa (...) da brincadeira (...) Na virada, quando eles prendem [o estivador], aí muda um pouco a sonoridade para uma coisa mais militar, vai ficando mais pesada, entra mais o tarol, mais forte, os pratos, o apito (...) O texto dá uma rasteira no espectador, porque você está achando que é uma comédia, quando chega ali fala: “uê, espera aí: era isso que eu estava assistindo?” E sinto que a sonoridade do espetáculo dá uma virada ali também²⁴¹.

O timbre agressivo sintetizado no teclado, executado numa nota grave e prolongada, remete à violência, à cruza da guerra. Aqui eu vejo um exemplo de como o *timbre* tem um poder sógnico que não pode ser desprezado: uma única nota dá a sensação de que algo ameaçador está em curso, a *intensidade* e a característica *timbrística* do som servindo como metáfora da força destruidora da guerra.

Nessa *canção*, o *Gestus* é obtido principalmente por meio da força timbrística tanto das vozes masculinas quanto da base instrumental, aliada a um movimento da iluminação, a qual fica mais baixa. Esses elementos, assim utilizados, como se fossem um bisturi, rasgam toda a aparente superficialidade zombeteira com que a montagem vinha trabalhando até então e expõem em cena o lado sombrio, desprovido de humor, do homem preparando-se para destruir o próprio homem. Aqui o *peso* sonoro é a força expressiva conferida à cena pela *canção*. Esta *aponta* para a crueldade assustadora do homem quando se decide a usar toda a sua potencialidade criativa, toda a sua força coletiva para o único e ininteligível fim da destruição do seu semelhante.

3.6.10 Vocalização da *canção tradicional americana Home On The Range*²⁴²

Quando a personagem central, já quase totalmente identificada com *Jeraiah Jip*, é levada a dizer uma oração fúnebre sobre o suposto cadáver de *Galy Gay* (na verdade, um caixão vazio), os atores entoam uma vocalização de *Home On The Range*.

Não há texto no canto, mas o contexto melódico, reforçado pelo arranjo vocal, traz à cena um sentido de patriotismo tipicamente norte-americano, um tipo de ambiente sonoro ligado a filmes americanos, em especial *westerns*, os quais, por sua vez, enfatizam o ideal maniqueísta do herói branco "conquistando" o oeste selvagem. A sonoridade da vocalização constrói efetivamente um clima triste, nostálgico, lamentoso, sobre o qual se estabelece a emissão da prece fúnebre referida. A iluminação completa a

²⁴¹ Entrevista concedida em 26-20-2007.

²⁴² Faixa 24 do DVD de apoio.

música e a cena focalizando o ator e o caixão e, assim, produzindo uma sensação de alheamento, nostalgia e melancolia.

Essa citação musical é executada como fundo musical para a oração proferida por *Galy Gay* diante de seu próprio caixão. O texto da oração, o qual é sobreposto as vozes cantadas, faz menção ao absurdo de um “homem comum”, que “não cometeu nenhum grande crime”, ter sido sumariamente fuzilado.

No entanto, um detalhe não passa despercebido: as últimas frases musicais dessa vocalização são cantadas sobre a sílaba “pá”, num timbre meio esganiçado, e num fraseado staccato²⁴³, num andamento mais acelerado. O resultado dessa modificação na execução do arranjo vocal é uma "ponta" de ironia, uma fagulha de crítica, uma pincelada de sarcasmo. Dessa forma, em suas últimas notas, a *canção* confere um caráter jocoso, quebrando o clima sério que se instalara durante a reza.

De acordo com Inês Peixoto²⁴⁴

Essa mudança é orgânica, porque o Uria manda o *Galy Gay* fazer a oração fúnebre dele, aí, ironicamente, os soldados começam a fazer um fundo musical [a vocalização de *Home On The Range*] (...) Só que aí ele começa a falar [demais] (...) a nossa intenção nesse momento, sabe quando o cara está falando demais, o Uria faz assim [gesticula] “vão acelerar aí”, eles já começam (...) a desmontar o acampamento (...) é meio a urgência de ir embora. (...) Aí a gente foi vendo que não tinha sentido ficar [cantar] “bonitinho” até ele acabar porque [senão] a personagem [do estivador] falaria ali o resto da noite (...) É um exemplo realmente assim, a música (...) entra enquanto ela serve à cena, e ela tem que continuar servindo à cena (...)

Eu acrescento a esse sentido indicado acima, uma outra interpretação: nesse quase cinismo final, construído pela mudança da execução vocal, expõe-se a insensibilidade da guerra para com os conflitos pessoais do estivador que lamenta, de alguma forma, a perda de sua antiga identidade para assumir uma nova, de um soldado que está a poucos instantes de se tornar uma “máquina de matar”. Seus sentimentos não

²⁴³ Termo musical que indica uma execução musical em que os sons, ao invés de ligados, são propositalmente destacados uns dos outros, tendo sua duração reduzida.

²⁴⁴ **Inês Peixoto** é atriz e diretora de teatro, integrando o *Grupo Galpão* desde 1992. Premiada diversas vezes, suas mais recentes premiações foram: Melhor Atriz por *Um Trem Chamado Desejo* (Prêmio AMPARC BONSUCESSO de Artes Cênicas, 2000), Melhor Atriz Coadjuvante por *O Inspetor Geral* (Prêmio SESC SATED-MG 2004 e Prêmio Especial SESC SATED-MG 2007) e Melhor Atriz Coadjuvante por *Um Homem é Um Homem* (Prêmio SINPARC USIMINAS, 2005). Dentro do *Galpão*, atuou também em *Romeu e Julieta* (1992), *A Rua da Amargura* (1994), *Um Molière Imaginário* (1997) e *Partido* (1999). Fora do grupo, atuou na minissérie *Hoje é Dia de Maria*, da Rede Globo, com direção de Luiz Fernando Carvalho, e nos filmes *Vinho de Rosas* (2005), *5 Frações de Uma Quase História* (2006), *Otono* (2006) e *Tricoteios* (2007). Seu último trabalho de direção teatral foi em *Vexame* (2007).

importam, importa apenas aceitar o inevitável: tornar-se mais um homem preparado para a destruição do próprio homem.

Tudo isso é obtido em poucos segundos, na finalização desse momento cênico-musical. É um exemplo de que, mesmo sem verbalizar uma única palavra, o canto é um poderoso aliado na construção do sentido cênico crítico, podendo dessa forma configurar-se como *Música-Gestus*.

Posso acrescentar que a melodia de *Home On The Range* é executada em arranjo instrumental, momentos antes da vocalização aqui enfocada. A cena mostra os soldados dialogando com *Begbick* (uma conversa forjada para estimular o pobre homem a assumir seu lugar de soldado), ao mesmo tempo em que outros soldados levam num breve cortejo um caixão onde estaria supostamente o cadáver de *Galy Gay*. O timbre utilizado para o solo instrumental, algo como uma vocalização distorcida, contém em si um caráter de simulacro, de gozação, de zombaria, que sublinha o cinismo de toda a “brincadeira” procedida para enganar o estivador de uma vez por todas.

3.7 Outras considerações

Em *Um Homem é um Homem*, a música ao vivo, tanto vocal quanto instrumental, dá continuidade à característica musical dos trabalhos do grupo e é responsável, em grande parte, pelo *humor* obtido ao longo de todas as cenas. E como podemos verificar na análise precedente, momentos ao mesmo tempo reflexivos e sensíveis são construídos tendo como um de seus principais elementos, a música ao vivo.

Um fator que contribui para esse resultado é a variedade de instrumentos utilizados (violão, guitarra / baixo elétrico, teclado, trombone, clarinete, acordeom, flauta transversal, saxofone, xilofone, além de instrumentos percussivos). Todos os atores tocam instrumentos em algum momento da trilha musical desse espetáculo. O fato de haver uma *multiplicidade* de timbres em cena, somado à visualidade de cada instrumento, a qual é enfatizada pelo modo como os atores colocam-se no palco para tocar, assim como pela iluminação e pela inserção dramaturgica dos *tutti* instrumentais, confere ao resultado um caráter de *estranhamento*, reforça a teatralidade, justamente pela nítida separação da música como elemento componente da cena teatral. A fonte sonora / musical é percebida pelo público, tanto auditiva quanto visualmente, desvendando a presença da execução musical, e este processo é tratado pela encenação

de modo a deixar claro que são *atores* tocando e não uma orquestra no palco. A seguir, destaco dois momentos instrumentais especialmente significativos.

No começo do espetáculo, os atores, após chegarem discretamente a seus lugares, sob uma iluminação baixa, uma quase penumbra, distribuídos por todo o palco, fazem um aquecimento instrumental diante do público (executando notas, escalas e frases melódicas das músicas da peça, aleatoriamente). Após a projeção do nome do espetáculo, afinam seus instrumentos (emitindo conjuntamente uma nota referencial, provavelmente a nota *lá*, como é convenção na música erudita ocidental), o terceiro sinal é dado por meio do som de um *apito* soprado por um dos atores e, então, o elenco executa, instrumental e vocalmente (nesse caso, em vocalização, ou seja, sem a letra da *canção*,) uma peça musical (o famoso *Moritat vam Mackie Messer*, o tema musical mais conhecido da *Ópera dos Três Vinténs*, de Brecht / Weill), aqui com arranjo de Ernani Maletta (cf. foto 22, p. 124).

Esse momento funciona como a abertura de uma *ópera*, e proporciona um “ataque” inicial do espetáculo que já direciona o espectador para uma relação mais próxima com os atores, na medida em que estes se mostram como tais e não como personagens tocando. Essa é uma forma de começar a apresentação que abre a relação palco platéia para além de um simples relação passiva de contemplação, estimulando uma participação mais cúmplice e ativa.

Um detalhe da execução do arranjo vocal aponta para um procedimento ligado ao objetivo de manter o espectador num estado de atenção frente ao espetáculo, o que é evidenciado por Ernani Maletta:

É uma idéia legal (...) abrir o espetáculo com eles cantando *pianissimo* (...) É para quebrar a expectativa, porque o arranjo vai sendo construído (...) e quando vai chegando na parte do clímax (...) eles entram e cantam *pianissimo* o coro *a capella* do *Moritat*. (...) Essas transgressões, eu fiquei muito motivado a fazer, para romper o fluxo (...) para afetar o espectador, no sentido de não deixá-lo embarcar numa enlevação pela história, sem questionamento. O artifício que eu gosto de usar é essa quebra da expectativa.

A segunda intervenção instrumental mais pesada (no sentido de envolver grande parte do elenco tocando uma peça musical em sua inteireza) dá-se em forma de transição entre a cena em que *Galy Gay* espera para ser julgado e o julgamento propriamente dito. Nesse momento, os atores em cena interrompem a representação de

suas respectivas personagens, pegam seus instrumentos e executam a versão instrumental de *Alabama Song*²⁴⁵ (com arranjo de Ernani Maletta).

A primeira parte do arranjo, criada a partir da melodia da primeira estrofe da *canção*, começa num andamento nervoso, refletindo, a meu ver, a ansiedade do estivador, sem saber qual destino terá, depois de ser envolvido pelos três soldados numa tramóia da qual saiu como criminoso. O timbre da escaleta remete um som de alerta (sirene), enquanto o acompanhamento agressivo do trombone liga-se ao ambiente ameaçador que o envolve, forjado por *Uria, Jesse e Polly*.

A segunda parte do arranjo, que coincide com a melodia do refrão da *canção*, é tocada num outro andamento, dessa vez mais tranqüilo, suave, formando uma espécie de “chão” musical sobre o qual *Begbick* emite seu texto: a viúva já tivera um nome, o qual foi conspurcado pela maledicência alheia, e desde então nunca mais contou como valor ter um nome “honrado”, nem sequer ter um “nome”. Ela, assim como *Galy Gay*, era “alguém” que se transformou, ou foi transformada, desmontada e remontada em numa nova identidade, para sobreviver num mundo a ela hostil. Mais uma vez essa personagem é porta voz das provocações brechtianas em *Um Homem é Um Homem*. A música é que dá sustentação sonora à colocação em cena dessas idéias.

Além desses dois grandes momentos instrumentais, considero importante registrar que, em determinados momentos do espetáculo, os atores entram em cena com com seus instrumentos, ampliando a presença espacial da execução instrumental e reforçando, ainda mais, o estranhamento do ator que produz a sua própria trilha sonora ao vivo.

Em alguns momentos, particularmente, o instrumento musical tocado ao vivo torna-se quase que o protagonista da ação, como no momento em que a viúva *Begbick* começa a seduzir o *Cincão Sangüinário* tocando trombone, com o qual emite as notas iniciais da melodia de *Besame Mucho*. Aqui, o *uso cênico da música* e do instrumento musical ganha um relevo especial e torna-se um fator decisivo na produção do *efeito de estranhamento*.

A pontuação musical instrumental é um aspecto que devo também mencionar, na medida em que alguns momentos são relevantes pois também eles configuram exemplos de *Música-Gestus*:

²⁴⁵ Cf. no item 4.1 desta dissertação, p. 155.

- O efeito sonoro do apito que dá os três sinais iniciais é uma pontuação instrumental que alude às relações de poder porque o timbre remete à rígida disciplina militar. Além disso, o ator que o toca caminha pelo palco vestido de soldado, com um jeito mal encarado, olhando diretamente para a platéia (que ainda está se acomodando), evocando o comportamento autoritário que será alvo de numerosas críticas durante o desenvolvimento do espetáculo.
- Uma pontuação instrumental decisiva nesse espetáculo (realizada por sons percussivos – ou melódicos com uma intenção percussiva na sua execução), está associada a *Galy Gay* em sua progressiva transformação: a cada passo desta, é feita uma nítida pontuação sonora, a qual está intrinsecamente ligada ao desenvolvimento dramático do espetáculo, como se o som dissesse ao espectador: “preste atenção nesse momento, ele é decisivo na história que estamos contando”.
- Assim que a ação é focada no templo “eurasiano”, ouve-se uma frase instrumental que remete à Música Chinesa, tomada como clichê musical. Desse modo, ocorre uma instantânea identificação da cultura citada, pois a mesma é extensamente utilizada no cinema e na publicidade. A mesma frase musical, com pequenas variações, acompanha a aparição e movimentação das personagens diretamente ligadas à cultura “eurasiana”: o monge e sua assistente, fazendo parte integrante de sua *caracterização*.
- Quando os quatro soldados chamam seu assalto ao templo oriental de “Operação Condor”, os atores fazem o gestual estereotipado do “vôo do condor” e o teclado mimitiza o timbre das flautas andinas na primeira frase da conhecida *canção El Condor Pasa*, um clichê da Música Andina. Desse modo, vai sendo estabelecida uma chave de escuta para toda a pontuação sonoro-instrumental de *Um Homem é Um Homem*: a *citação musical paródica*.
- Temas musicais consagrados do cinema também são citados parodicamente, como no momento em que os soldados começam a executar seu plano de invasão do templo: a sua movimentação é acompanhada pela execução do tema do filme *Missão Impossível* (EUA, 1996) e o efeito cômico é imediato. A música toma partido, emite um comentário crítico, zomba da ação que se desenrola.
- Sons percussivos pontuam o desacerto dos soldados dentro do templo chinês, numa ação que não é vista pelo público, apenas ouvida: juntamente com o

diálogo dos atores, as pontuações percussivas remetem ao universo das histórias em quadrinhos e suas onomatopéias de lutas, quedas e desastres, ridicularizando a figura *daqueles* militares (não de todos, mas dos que estão numa atitude de exploração dos mais fracos).

- Às vezes, a pontuação sonora produz um efeito hilariante: no encontro do verdadeiro *Jeraiah Jeep*, desacordado, pela assistente do monge, esta utiliza apenas gestos para comunicar-se com seu chefe. A um comando de seu superior, leva o soldado para dentro do templo, utilizando apenas a força do pensamento. Tudo aqui é realizado por meio de movimentos sonorizados instrumentalmente, citando motivos melódicos tipicamente orientais, numa abordagem jocosa e bem humorada, o que confere leveza à cena, sem perder o seu caráter crítico das relações sociais ali representadas, ou seja, sem perder de vista o *Gestus* da cena: os invadidos, os mais fracos, dominam os invasores, os poderosos.
- O tema de *Mackie Messer*, executado como abertura musical do espetáculo, é retomado em forma de vinheta musical, para a transição da cena 3 para a cena 4, em que aparecem em cena as atrizes que representam a viúva *Begbick* e suas “meninas” tocando alguns dos instrumentos que foram usados na abertura da encenação (cf. foto 21, p. 124). Tal procedimento faz parte do jogo ator / personagem para o qual a execução musical ao vivo contribui promovendo pequenos *estranhamentos* como esse ao longo das cenas.
- Uma narrativa sonora (vocal) obtém um resultado igualmente engraçado: a voz *em off* de um dos atores mimetiza esterotipadamente o som de um galo que canta ao nascer do sol. Ouve-se um forte som percussivo, que mimetiza um tiro, e o “galo” morre, emitindo alguns sons de baixa intensidade e deformados com relação a seu timbre inicial: com o inesperado do fuzilamento sumário da ave, o público reage com uma sonora gargalhada. Aqui, é fundamental notar que essa cena está contextualizada no acampamento militar, e o teor cômico dessa cena sonora contribui para a desconstrução da seriedade daquele ambiente diretamente ligado à guerra.
- Na cena 9, a entrada e a saída da esposa de *Galy Gay* são pontuadas por uma escala cromática descendente do teclado, num timbre que remete ao desenho animado, conferindo comicidade à cena. Nesse momento, o estivador aprofunda sua transformação em soldado, negando seu verdadeiro nome e afirmando sua

nova identidade. O tom jocoso da cena envolve essa contundente mensagem crítica acerca da despersonalização humana operada por interesses escusos, mas, também, permitida por uma postura eticamente frágil, constatada pela mulher quando diz que é difícil ser casada com um “homem que não sabe dizer não”.

- Por outro lado, nem sempre a pretensão é cômica: logo após o anúncio do veredito através do qual *Galy Gay* é "condenado por diversos crimes", e o homem é conduzido ao local da execução, ouve-se, então, a execução de um *ostinato* percussivo, no qual o tarol realiza um fraseado típico de marcha militar. A este instrumento soma-se o bumbo, produzindo a sensação angustiante da iminente e inexorável execução do estivador. Depois de todo esse “massacre” sonoro (e cênico, naturalmente), a personagem não dá mais conta de resistir à pressão e desmaia. Assim, o terreno está completamente preparado para o *Galy Gay* assumir completa e definitivamente a sua nova identidade.
- Logo após a *Canção do Rio* (analisada anteriormente), é feita a transição de cena utilizando o tema melódico dessa mesma *canção*, num arranjo instrumental que serve de introdução à cena seguinte, a qual se passa no templo oriental onde está preso o verdadeiro *Jeraiah Jip*. Essa intervenção instrumental liga as duas cenas musical e dramaturgicamente, já que, na cena que está prestes a começar, também um homem tem seu destino mudado, também ele vai se tornar um "outro rio a passar": *Jeraiah Jip* vai se tornar joguete do monge e da sua assistente.

A citação musical paródica instrumental é, pois, amplamente utilizada em *Um Homem É Um Homem*. Concordo com Tragtenberg (1999, pp. 39;68) quando este afirma que

(...) o emprego estilístico do clichê (aí como recurso metalingüístico) promove com eficiência uma espécie de autocrítica da narrativa sonora, possibilitando o desvelamento de seus mecanismos internos, pondo às claras suas articulações e intenções estruturais e dramáticas. (...) Pois sendo a paródia sonora essencialmente crítica, sua eficácia reside em seu reconhecimento.

Os temas e *canções* parodiadas são, efetivamente, reconhecidos pelo público, o qual reage a cada uma das intervenções musicais que comentam criticamente as cenas de *Um Homem é Um Homem*.

Pode ser mencionada uma outra sonorização que não é instrumental, mas que atua fortemente na produção do sentido total do espetáculo, em seus momentos finais: o som do *cenário* desmontado e manipulado pelos atores, em seus timbres predominante de madeira e metal, refletem sonoramente a desmontagem operada na personagem central pelos três soldados e a viúva.

Por fim, um contraste de sonoridades fecha o uso do som instrumental como recurso expressivo na construção do sentido cênico: após uma saraivada de tiros mesclada a gritos dos atores sob uma luz estroboscópica, vem a sonoridade do vento (som sintetizado do teclado), significando o *vazio* advindo da guerra e da morte a esta conseqüente, sobre o qual se ouve, na voz de um dos atores, vestido de branco, um poema atribuído a Heiner Müller²⁴⁶, no qual a fúria bélica do homem é comparada a uma hiena que espera indefinidamente até que “a milésima tempestade” corroa o aço para então devorar os restos da civilização.

²⁴⁶ Heiner Müller (1929-1995), autor e diretor alemão que trabalhou por muitos anos no Berliner Ensemble e é considerado um dos mais destacados seguidores dos caminhos apontados por Brecht. Desenvolveu uma obra dramaturgica absolutamente própria, referencial no teatro do século XX. É de sua autoria a famosa provocação: “não se pode ser fiel a Brecht sem traí-lo”.

3.8 Ficha Artística e Técnica de *Um Homem é Um Homem*²⁴⁷

Direção e Adaptação: Paulo José

Texto: Bertolt Brecht

Tradução do Original: Fernando Peixoto

Elenco:

Antonio Edson: *Galy Gay*

Arildo de Barros: Sargento Fairchild

Beto Franco: Jesse Mahoney

Chico Aníbal / Rodolfo Vaz: *Jeraiah Jip* / Filha da Viúva Begbick / Soldado

Eduardo Moreira: Uriah Shelley

Fernanda Vianna: Ajudante do Monge / Filha da Viúva Begbick / Soldado (General da Banda – não)

Inês Peixoto: Senhora *Galy Gay* / Filha da Viúva Begbick / Soldado

Júlio Maciel: Monge / Soldado

Lydia Del Picchia: General da Banda

Paulo André: Polly Baker

Simone Ordones: Viúva Leokadia Begbick

Diretora Assistente: Lydia Del Picchia

Assistência de Direção: Eduardo Moreira

Direção Musical e Arranjos: Ernani Maletta

Cenografia: Alexandre Rousset, Tereza Bruzzi e Paulo José

Figurino: Kika Lopes

Adereços: Kika Lopes, Alexandre Rousset e Tereza Bruzzi

Caracterização: Mona Magalhães

Iluminação: Alexandre Galvão e Wladimir Medeiros

Preparação Corporal para Cena: Mônica Ribeiro

Técnica de Pilates: Waneska Carvalho

Composição da Marcha Militar: Ernani Maletta e Fernando Muzzi

Cenotécnica: Helvécio Izabel, Joaquim Pereira

²⁴⁷ Retirada do programa do espetáculo, fevereiro de 2007.

Assistente de Figurino: Daniela Ruggio Starling

Assistente de Cenografia: Adriano Borges

Atores Estagiários: Janaína Rodrigues, Rodrigo Salgueiro

Sonorização: Alexandre Galvão

Contra-regragem: Helvécio Izabel

Fotos: Guto Muniz / Casa da Foto

Projeto Gráfico: Lápis Raro

Assessoria de Captação: Mauro Maya

Assessoria de Comunicação: Júnia Alvarenga

Assistentes de Produção: Beatriz Radicchi, Milena Lago

Direção de Produção: Gilma Oliveira

Produção: Grupo Galpão

Patrocínio: Petrobras

Capítulo 4

O Uso Cênico da Canção em Nossa Pequena Mahagonny

Nós não precisamos de furacão
 Nós não precisamos de tufão
 Porque todo o horror de seu poder
 Nós mesmos podemos fazer
 Bertolt Brecht²⁴⁸

Mahagonny era a sociedade – a república de Weimar, com sua anarquia
 – uma sociedade que ainda não percebera o quanto estava à beira do precipício.
 Frideric Ewen²⁴⁹

4.1 Sobre o texto original *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*²⁵⁰

Inicialmente, *Mahagonny*²⁵¹ surgiu como um *songspiel*²⁵² realizado em colaboração com Kurt Weill (a maioria das melodias originais era do próprio Brecht, revisadas por Weill, que também compôs intermédios musicais), baseado em poemas do livro *Hauspostille (Sermões Domésticos)*, de Brecht. Esse primeiro *Mahagonny* estreou em 1927, na cidade de Baden-Baden.

No ano seguinte, Brecht ampliou a idéia original, escrevendo um libreto de ópera, com o título *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, dando continuidade à colaboração com Weill. Nesse meio tempo, ambos trabalharam no seu maior sucesso conjunto, *A Ópera dos Três Vinténs*. Ao contrário desta, a *ópera Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, cuja estréia ocorreu em 1930, na cidade de Leipzig, causou uma reação forte de rejeição por parte da platéia (a outra parte aplaudiu

²⁴⁸ *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (BRECHT, 1992, p. 161, Segundo Cortejo).

²⁴⁹ EWEN, 1991, p. 176.

²⁵⁰ Na Tradução de Luis Antonio Martinez Corrêa e Wolfgang Bader (BRECHT, 1992, pp. 109-163).

²⁵¹ “Nessa época [1923, Munique], Brecht inventou o termo *Mahagonny*. Esse lhe ocorreu ao observar os cortejos de nazistas pequeno-burgueses, aquelas figuras de madeira com seus estandartes decorados e furados. Naquele verão de 1923, *Mahagonny* significava para ele a utopia dos filisteus, aquela situação cínica e estúpida de cafés que fermentavam com anarquia e álcool a mais perigosa poção de bruxas para a Europa” (EWEN, 1991, p. 115).

²⁵² Termo criado por Brecht e Weill a partir de *singspiel* (espetáculo cantado), um gênero operístico alemão caracterizado pela alternância de diálogos falados e números musicais (árias, duos, trios, coros, momentos orquestrados, etc.). O nome *songspiel* foi proposto como uma alternativa crítica a esse tipo de música composta no contexto erudito. Aqui, o *song*, termo americano, trazia a conotação de *canção popular*, aberta para uma gama maior de espectadores do que a atingida pelo *lied* erudito.

ensurdecidamente²⁵³), que se sentiu ofendida pelas cenas e pelo conteúdo crítico destilado pelo texto e pelas situações apresentadas.

O espetáculo era uma denúncia irônica do capitalismo que invadia a Alemanha, e isso foi feito no formato da *ópera*, que era (e ainda é), por excelência, um espetáculo feito sob medida para a burguesia. Posteriormente, foi apresentada em diversas outras cidades alemãs, como Frankfurt, Kassel e Berlim.

Talvez por esse ataque ao capitalismo ter sido feito através dessa forma musical, num teatro de *ópera*, é que seu impacto tenha sido tão poderoso. Brecht escolheu a *ópera* para criticar todo um sistema cultural que ele chamava de *culinário*, ou seja, inócuo, voltado para o consumo imediato, cuja principal pretensão era proporcionar um prazer entorpecente, sem conseqüências de transformação no pensamento e comportamento do público. Brecht reconheceu que a própria *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* era também *culinária*, mas ela continha dentro de si, no seu discurso verbal, cênico e musical, as sementes conceituais de sua própria desconstrução.

Quanto aos recursos utilizados na montagem, Brecht continuou utilizando procedimentos épicos, sobretudo cenas de teatro dentro do teatro que trazem para a cena “a relação palco-platéia, procurando utilizá-la para esclarecer comportamentos precisos”²⁵⁴. Segundo Peixoto (1991, p. 96), essa obra constitui o fim da fase de transição entre as primeiras obras, de cunho mais niilista, passando por uma busca de criticar as relações sociais, ainda em formatos “burgueses”, como no musical *Ópera dos Três Vinténs*, o que é radicalizado em *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, para daí chegar ao didatismo mais esquemático de suas peças didáticas, as quais ele vai praticar fora do teatro profissional, com grupos de amadores e estudantes, antes de fugir da Alemanha devido à ascensão do nazismo.

Um dado importante sobre essa obra, que vale a pena relembrar, é que, nas *Notas Sobre a Ópera Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*²⁵⁵, Brecht publica pela primeira vez uma formulação mais precisa de suas idéias acerca do teatro que ele vai chamar de “teatro de uma era científica”, ou seja, o *Teatro Épico*. Nessas notas, ele compara o que seria o teatro em sua forma *dramática* com o que seria o teatro em sua forma *épica*. São pistas para que se possa entender o pensamento do mestre alemão nesse momento de sua trajetória, levando sempre em consideração que ele estava

²⁵³ Cf. EWEN, 1991, pp. 174-175.

²⁵⁴ PEIXOTO, 1991, p. 99.

²⁵⁵ Cf. o item 1.3.4 desta dissertação, p. 32.

sempre revendo, repensando e refazendo tanto seus textos teatrais quanto suas idéias sobre o teatro e sua função social.

Nesse ensaio, Brecht reflete sobre o fazer artístico submetido a um mercado que define o que está de acordo ou não com os interesses comerciais e coloca o artista numa situação difícil, na medida em que este não deve manter-se numa ilusão de que “detém o poder” de seus meios de produção, de que tem “liberdade” de criação, de que pode realizar sua obra independentemente do “aparelho” ideológico que o envolve. São questões que envolvem todos os artistas que se propõem levar ao espectador a possibilidade de refletir criticamente sobre o mundo, em especial em suas dimensões sociais, históricas e políticas. As reflexões de Brecht contribuem, ainda hoje, para que sejam pensadas as possibilidades e os limites desse tipo de crítica pretendida pela arte.

A música entra em destaque nas *Notas Sobre a Ópera Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, e pode-se verificar ali que no *Teatro Épico*, ela deve ser composta e executada cenicamente com mais autonomia, deve “assumir uma posição”, “revelar um comportamento”, facilitando, ao mesmo tempo, para o espectador, a compreensão crítica do espetáculo²⁵⁶.

No entanto, cabe pontuar que nem a música, nem o texto, nem o cenário, nem qualquer elemento cênico isolado é capaz de configurar, por si só, esses espaços e tempos de reflexão crítica para o espectador. Somente na sua combinação, na sua *polifonia cênica*²⁵⁷, articulada por um pensamento criador propositalmente voltado para uma investigação crítica da realidade por meio do teatro, num processo dialético que soma razão e emoção, objetividade e subjetividade, é que se pode concretizar esse ideal de levar a platéia a pensar sobre o espetáculo que tem diante de si e sobre a relação da cena com o seu próprio momento histórico.

A ação do texto original apresenta a viúva *Begbick* (a mesma de *Um Homem é Um Homem*), juntamente com dois comparsas, *Moisés Trindade* e *Willy*, fugindo da polícia. Eles param em determinado local no interior dos Estados Unidos e decidem fundar uma cidade “rede”, a cidade de *Mahagonny*, para “pescarem” os homens que buscam o ouro daquela região. É um meio mais fácil do que cavarem eles mesmos em busca do metal precioso. Aos quatro vigaristas juntam-se *Jenny* e suas “garotas”, prontas para “fisgar” esses homens por meio do sexo.

²⁵⁶ BRECHT, 2005, p. 32.

²⁵⁷ Cf. MALETTA, 2005.

E eles aparecem: um grupo de madeireiros do Alasca, pagando pelos prazeres oferecidos na cidade. Mas, em pouco tempo, enfastiam-se, continuando insatisfeitos: ainda há proibições demais. Em um momento de terror, com a aproximação de um ciclone, um deles, *Paul Ackerman*, descobre que a felicidade só virá se houver uma única lei: “tudo é permitido”. A catástrofe iminente não acontece, e essa lei torna-se suprema em *Mahagonny*: todos devem fazer sexo, comer, lutar e beber, nada mais. No entanto, todos eles encontram seu fim devido a esse desregramento total. *Paul*, particularmente, comete o crime capital: não ter mais dinheiro. E é executado. Ao fundo, vêem-se as chamas que engolem a cidade, em seu paroxismo agônico.

A obra apresentava uma visão extremamente irônica e pessimista das relações sociais capitalistas, nas quais o único valor é dado pelo poder financeiro, e, disfarçando-se num episódio que ocorre nos Estados Unidos, retratava numa vívida metáfora a realidade concreta daquele momento histórico preciso, na Alemanha.

Musicalmente, a obra é contínua, ou seja, o canto entra no lugar da fala, como convém a uma *ópera*, sucedendo-se as *canções*, os recitativos, os duetos, os conjuntos vocais (diálogos cantados), os coros e algumas falas eventuais. Todo o texto foi concebido para ser sempre acompanhado instrumentalmente. Ou seja, não há propriamente uma justificativa dramaturgica para o canto, canta-se porque é uma *ópera*, ponto final. De acordo com Ewen (1991, p. 181) a “música de Weill serve para sublinhar a irrealidade de uma situação muito real. O folclore tradicional e os elementos de jazz desritualizam os elementos essencialmente sérios da peça de Brecht”. A utilização desses elementos da música *popular* são formas concretas do dramaturgo e do compositor realizarem a crítica à *ópera* e à ordem social burguesa (capitalista) que justificava a permanência conservadora dessa forma musical.

Podem ser destacadas as letras das seguintes *canções*²⁵⁸:

- A primeira *canção* (p. 113) é entoada por *Begbick*: a viúva apresenta o seu plano de construção da “cidade-arapuca”, nomeada *Mahagonny*, a qual vai atrair aqueles que trabalham arduamente em busca do ouro, afinal, se “em toda parte se dá duro e se trabalha”, na nova cidade os homens podem realizar o seu desejo: “não sofrer nada e gozar tudo”. Afinal, segundo *Begbick*, espelho da mentalidade de consumo, qual é o

²⁵⁸ Na medida em que o texto é um *libretto*, ou seja, todo feito para ser cantado, optei por destacar os trechos que constituem um bloco temático único e contínuo, não considerando os diálogos, os quais afastam-se do conceito de *canção* utilizado nesta dissertação.

“sentido do ouro”? Bebida, sexo, tabaco e lutas “limpas”, a serem compradas com o metal precioso. Por fim, a viúva propõe fincarem uma vara de pescar e aponta para o local onde se erguerá o bar e o hotel no centro de *Mahagonny*. Os clientes são comparados a pássaros e peixes, são considerados presas fáceis para um grupo que pretende fundar uma sociedade onde somente se pratica o consumo sem limites. O único limite é o ouro, ou seja, é o capital. Na letra dessa *canção*, fica evidente o discurso capitalista que orienta todo o projeto da cidade, o qual tem explicitamente a intenção de enganar, de ludibriar os trabalhadores, apropriando-se do seu “ouro” em troca de uma proposta de felicidade calcada, unicamente, na satisfação imediata de necessidades físicas, sem considerar em momento algum a possibilidade de consciência e auto-determinação pessoal do homem: estas, definitivamente, não interessam aos fundadores da nova cidade.

- *Alabama Song*: A cena 2 (pp. 114-115) mostra *Jenny* e suas seis “garotas” chegando a *Mahagonny* para juntarem-se aos impostores que governam a “cidade-arapuca”. Essa *canção* alegre e sensual é entoada em coro, em inglês, e nela as “meninas” pedem que lhes mostrem onde fica o próximo “wisky bar”, e assim também os próximos “pretty boy” e “little dollar”: elas precisam encontrá-los, senão, vão morrer. Celebram a “lua do Alabama”, reportando a perda de sua “boa e velha mãe” (metáfora de uma sociedade em decadência), mostrando que precisam de uísque, homens e dinheiro e afirmando maliciosamente: “oh, you know why”. Fica evidente aqui a ironia com que a alegria dessas “meninas” é colocada: na verdade, elas estão desesperadas para encontrar meios de subsistência, o que faz com elas despeçam-se da lua, na qual identificam sua origem social, pois, na medida em que perderam sua “mãe”, sua terra, não encontram mais recursos para sobreviverem dignamente, indo em busca da prostituição como uma alternativa aparentemente mais rápida de saírem dessa situação de iminente miséria.
- *Vou pra Mahagonny*: A cena 4 (p. 116-117) consiste na entrada em cena de quatro homens (*Paul Ackermaann, Jakob Schmidt, Heinrich Merg e Joseph Lettner*), cantando, também, a “lua de Alabama” que ilumina a “cidade-ouro”, onde “tem carne de cavalo e de mulher”, “whisky e

poker” “e ninguém pra nos mandar”. Lá eles pretendem gastar o dinheiro arduamente conquistado, pagando a “boca estúpida” de *Mahagonny*, que “logo vai gargalhar”. Aqui eu percebo a reação dos homens a um trabalho desumano, no qual são continuamente submetidos a um jugo extenuante, suportando as maiores agruras e percalços na ilusão de finalmente libertarem-se desse contexto opressor, a partir do ouro que conseguiram juntar. Esses homens representam a classe trabalhadora, de um lado, explorada pelos patrões que mandam e que impõem péssimas condições de trabalho; de outro, visada pelos parasitas que se aproveitam de sua disposição para gastar tudo em função do consumo.

- Na cena 5, durante a qual *Begbick* e *Moisés* apresentam as “maravilhas de *Mahagonny*” para os quatro forasteiros, em um vibrante *bolero*, *Jenny* canta para *Jakob Schmidt* (p. 119-120), tentando fazê-lo reconsiderar sua oferta de trinta dólares para tê-la, pedindo-lhe que pague cinquenta, ao que ele, por fim, recusa. Nessa letra fica clara a situação de desvalorização da moeda corrente, visto que o argumento de *Jenny* é apontar para o baixo poder de compra do dólar: com trinta dólares, compra-se apenas “dez pares de meias e nada mais”. Ao mesmo tempo, sua mãe lhe havia dito que ela não se vendesse por poucos dólares, pois aquela acabara na miséria por ter cobrado pouco aos seus clientes. São as pressões do capitalismo forçando a todos e a cada um, na busca desesperada por condições de sobreviver numa civilização social e economicamente injusta.
- Logo em seguida, *Jenny* conta sua história para *Paul Ackermann* (p. 120), o qual perguntara o nome da moça, ao que ela responde: “*Jenny Smith*, de *Oklahoma*”. Ela diz que “já conhece todos os *Pedros e Paulos do Alaska*”, que “tiveram uma vida pior que a dos mortos” “mas ficaram podres de rico”, e oferece-se sedutoramente a *Paul*. A letra, evidenciando o fascínio da moça pelos homens que chegam a *Mahagonny* com seus “casacos cheios de dinheiro”, continua a mostrar o desespero pelo enriquecimento “fácil”, ainda que isso signifique abdicar de qualquer resquício de dignidade, mesmo que seja necessário oferecer-se como não mais que uma simples mercadoria à venda.

- Na cena 8, *Paul*, já entediado com a calma de *Mahagonny*, repete que “falta alguma coisa”. Ele quer deixar a cidade, mas seus amigos procuram detê-lo. Então, ele canta uma *canção* (pp. 125-126) em que diz que vai “comer o seu chapéu” na falta de algo melhor para fazer, afinal, o “bar de *Mandelay* vai fechar” porque “aqui nada aconteceu”. Por fim, seus amigos convencem-no a retornar a *Mahagonny*. Aqui é colocada uma crise em *Mahagonny*: a “cidade-arapuca” não consegue manter aqueles a quem aprisionou, ela esbarra nos seus limites de empreendimento, pois não pode continuar indefinidamente aumentando as possibilidades de consumo para atender os clientes que ela mesma conquistou e estimulou.
- A cena 9 (p. 127) começa com *Paul* contando sua história como lenhador, por sete anos enfrentando a neve do Alaska, juntando dinheiro. Ele constata, finalmente, que “não há nada mais pior / e nada mais tolo / do que vir para este lugar”: *Mahagonny*. Paulo não se satisfaz com o que a cidade lhe oferece: ele já passou para outro nível de expectativa, está inquieto porque ali “não acontece nada”. Vejo nessa *canção* uma crítica ao capitalismo, que exacerba os desejos de consumo, e este mesmo consumo vai chegando, inevitavelmente, a um ponto em que não pode mais se expandir, e é então que está na iminência de um colapso.
- A cena 11 mostra aqueles que estão em *Mahagonny* aterrorizados com a iminência da chegada de um tufão. *Paul*, ao contrário, ri do perigo e propõe, numa *canção* (pp. 133-134), que todas as proibições sejam abolidas, já que os homens “quais bichos passam” e “a vida é curto prazer”. No limiar da destruição completa, a lei deve ser: “tudo é permitido!”. Aqui fica evidente o caráter imediatista de um mercado pautado no consumo: não se deve ter a “vã esperança” de um suposto futuro, deve-se buscar no aqui e agora a realização urgente de todos os desejos, sem respeitar nenhuma lei, o que importa é seguir os impulsos de ter “grana”, “casa”, ou qualquer outra coisa, deve-se, inclusive, apropriar-se do alheio sem a menor hesitação. Até mesmo pensamentos desconhecidos devem ser experimentados: não há fronteiras para o prazer que as coisas podem e devem proporcionar e tudo isso é clinicamente proposto (“no interesse da ordem, / Em benefício do Estado, / Para o

futuro da humanidade, / Pelo teu próprio conforto – / Tudo é permitido”). Nessa letra, Paul profetiza o que deve acontecer em breve em *Mahagonny*: o lenhador torna-se arauto da idéia mestra que levará a cidade a um novo patamar de funcionamento: o consumo ilimitado.

- Na cena 13 (p. 137), um ano após o episódio do desvio repentino do furacão, milagrosamente evitando a iminente catástrofe, os homens de *Mahagonny* cantam o novo lema da cidade: “primeiro a barriga”, “em segundo vem amar”, “em terceiro vem a briga” e, por fim, a bebida, afinal: “tudo é permitido!”. Aqui a *canção* sublinha a explosão ilimitada do desejo imediato de consumo como a única orientação a pautar a sociedade espelhada na “cidade-arapuca”. A partir desse ponto, começa o processo da irreversível auto-destruição de *Mahagonny*.
- Na cena 14, há um dueto de impressionante lirismo (pp. 139-140), cantado por *Paul* e *Jenny* quando se encontram no “quarto de amar” da viúva *Begbick*. O diálogo compara os amantes a grouns²⁵⁹ voando sobre as nuvens, “unidos alçam vôo lado a lado” e “embora ao nada sejam transportados”, “o nada é impotente contra os amados”. Nesse caso o amor também é visto como um fenômeno efêmero, que proporciona fuga ao indivíduo espoliado por um sistema essencialmente injusto. O dueto destaca-se de todo o restante da peça e acrescenta uma nuance de poesia em meio a um ambiente onde grassa o descontrole animalesco de um individualismo completo e irrestrito. No contexto em que é colocado, o terno duo contribui para acentuar o cinismo do discurso romântico da *ópera* convencional, o qual, por sua vez, espelha uma sociedade calcada na lei única da capacidade financeira de consumo e que canta a si mesma como se fosse um idílio inconseqüente e totalmente alienado de seu caótico entorno social.
- Na cena 16, quando *Paul Ackermann* já não tem mais dinheiro nenhum, todos os seus “amigos” o deixam sozinho e ele é preso. *Jenny*, então, joga na cara do recém ex-amante (pp. 147-148) um refrão já cantado anteriormente pelo próprio *Paul* (“se alguém sai pisado na vida, / Não sou eu, esse alguém é você”), alternando o refrão com estrofes em que

²⁵⁹ Espécie de ave semelhante a uma cegonha que, como esta, se desloca voando em bandos migratórios.

afirma que, contrariando os dizeres de sua mãe, ela “não vai acabar no lixo” afinal “homem não é bicho”. A *canção* é mais uma manifestação do espírito de *Mahagonny*, reflexo cruel do individualismo burguês componente do sistema capitalista, como Brecht o concebe nessa obra.

- Na cena seguinte (pp. 149-150), *Paul* encontra-se algemado e apresenta seu temor de que “eles estejam chegando”, ou seja, os seus executores. Na letra dessa *canção* está expresso o medo da morte, refletido no céu que “ainda está escuro”. *Paul* tenta se convencer dizendo para si mesmo que “o que você viveu / já foi o bastante”, mas não consegue evitar o pavor que sente com o passar do tempo, pois com este, virá a manhã de um novo dia. Porém, “Não pode haver luz” porque, com ela, “começará um dia medonho”. Aqui é apresentada uma outra face do texto, que aprofunda a dureza de *Mahagonny* a partir de um apelo ao sentimento, a um discurso emocional como recurso usado para intensificar a crítica que Brecht faz a uma sociedade que leva o homem a uma total solidão, na qual a única expectativa é a da destruição final.
- A seqüência final de cortejos (pp. 160-163) retoma diversos trechos de *canções* já interpretadas ao longo da *ópera*: nesse trecho, Brecht lança mão de procedimentos de auto-citação que configuram um paroxismo verbal, o qual constrói verbal e musicalmente o caos da cidade de *Mahagonny* em chamas, uma metáfora da Alemanha afundada no crescente capitalismo, sob a sombra tenebrosa do nazismo em ascensão.

Fica evidente que as *canções* pontuam o libreto da *ópera*, concentrando as idéias centrais a serem apresentadas ao espectador, ao passo que os diálogos levam a ação adiante. As *canções* podem ser tomadas como marcos dramaturgicos que represam o fluxo da ação para apresentar as diversas faces da “cidade-arapuca” e dos homens que vão para lá, em busca de felicidade fácil e sem restrições. Elas configuram diversas dimensões do discurso que Brecht e Weill desenvolvem para configurar sua crítica social, política e histórica sobre a Alemanha do seu tempo.

4.2 Sobre o GRUPA e o *Grupo Teatro Invertido*

O *Grupo Teatro Invertido* é uma jovem Companhia teatral mineira (Belo Horizonte) que teve sua origem a partir da sua participação (na qualidade de alunos da então Graduação em Artes Cênicas da UFMG – curso atualmente chamado de Graduação em Teatro, denominação que será utilizada nesta dissertação a partir deste ponto do texto) no projeto de pesquisa artística denominado GRUPA – *Grupo de Pesquisa-Prática em Atuação* – o qual foi constituído no ano de 2000 pela Profa. Ms. Maria Beatriz Mendonça (identificada nesta dissertação pelo seu nome artístico Bya Braga), voltado para alunos da Graduação em Teatro. A pesquisa do GRUPA, entre 2000 e 2004, era ligada à preparação técnica para a atuação e ao trabalho do ator criador autônomo, com estudo de composição não somente de atuação, mas de cenas – numa perspectiva antropofágica e de *transcrição*²⁶⁰ – especialmente para espaços alternativos e rua.

Penso ser importante ressaltar a relevância de tal projeto, na medida em que o mesmo foi idealizado tendo em vista a pesquisa prática em teatro dentro da universidade, campo ainda a ser muito mais explorado em Belo Horizonte, tanto em nível de graduação quanto de pós-graduação. Nas palavras de Bya Braga²⁶¹ o GRUPA tinha, como metas, o

(...) exercício da utopia de um trabalho de pesquisa-prática dentro da universidade – centro da motivação da criação do GRUPA; a defesa da existência do artista-professor; a defesa da idéia do teatro de grupo como estudo prático por meio de projeto de pesquisa cênica na universidade, o elogio-exercício do trabalho de composição de ator mediado por uma preparação técnica específica, bem como da prática do teatro de rua como fortalecimento de um modo de atuação importante à nossa cultura; o exercício do diálogo da universidade com profissionais artistas inserindo-os em projetos do GRUPA; a prática da preparação de estudantes de artes cênicas para a sua transição ao mercado teatral e sua capacitação para inserção e/ou criação de grupos cênicos. Enfim: problematizar o teatro profissional é necessário, bem como nossa própria prática artística²⁶².

²⁶⁰ Segundo Bya Braga, termo e conceito inspirados na obra de Haroldo de Campos.

²⁶¹ **Bya Braga** é atriz, diretora e professora de teatro. É doutoranda em Teatro pelo Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestre em Estudos Literários pela Faculdade de Letras e Bacharel em Terapia Ocupacional pela Escola de Educação Física da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e formada em nível técnico pelo Teatro Universitário (T.U.) da UFMG. É professora do Curso de Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG, tendo lecionado também no T. U. Nesses cursos, criou e coordenou projetos como Teatro e Cidadania (em comunidades e favelas) e GRUPA. Foi coordenadora, também, entre outros eventos, da área de Teatro do Festival de Inverno da UFMG e coordenadora adjunta do FITBH / PBH. Recentemente, co-dirigiu (com João das Neves) e fez a preparação dos atores no espetáculo *Besouro Cordão de Ouro*, na cidade do Rio de Janeiro.

²⁶² Entrevista concedida por escrito, via e-mail, em 17-01-2008.

A partir dessas premissas, o primeiro resultado concreto, público, do GRUPA foi o espetáculo de rua *No país da gramática*, em 2001, com apresentações em espaços específicos e, também, na Mostra de Cenas Curtas do *Galpão Cine Horto*. Para sua realização, esse espetáculo contou com o apoio financeiro e logístico da UFMG, por meio de vários órgãos e setores (com oferta de bolsas acadêmicas pra os estudantes participantes, e apoio financeiro à produção artística, por exemplo). Este espetáculo teve como motivação de composição a *ação poética*, por meio do ensino e prática da atuação de rua, teatro de grupo e formas de produção neste contexto.

O segundo espetáculo do GRUPA foi *Os Cupins*, o qual estreou em setembro de 2002. Nesse trabalho, a pesquisa artística deu continuidade em seus objetivos de composição, fortalecendo a formação de atuação de seus integrantes estudantes, acrescentando experimentos de “ações físicas-abstratas” e máscaras, numa transcrição do texto “Carta aos atores”, do autor francês Valère Novarina

O terceiro trabalho do GRUPA, foi *Nossa Pequena Mahagonny*, projeto que foi encaminhado por Bya Braga para auferir os benefícios da Lei Municipal de Incentivo à Cultura. Foi proposto como uma transcrição do texto *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (Brecht), com direção colaborativa de Lenine Martins. Neste trabalho, o foco da pesquisa artística do GRUPA foi a continuidade na formação da atuação de rua, bem como a busca do trabalho de musicalização – por meio do trabalho de Ernani Maletta e Fernando Rocha, artistas-professores da UFMG – e a pesquisa do processo colaborativo de dramaturgização, com a presença do dramaturgo Reinaldo Maia (do *Grupo Folias D’Arte / SP*), dramaturgo este que contribuiu efetivamente nesses estudos para a composição de textos e cenas do espetáculo.

Esse trabalho, do qual a coordenadora e diretora artística, Bya Braga, também participou como atriz, teve sua estréia em 2003 no *XI Simpósio da Sociedade Internacional Bertolt Brecht* em Berlim (Alemanha), no *Fórum Social Mundial* em BH / MG, realizando, também, três temporadas gratuitas no pátio do *Centro Cultural da UFMG* (Belo Horizonte). Em seguida, apresentou-se no *Festival de Teatro de Curitiba*, no *Festival de Inverno da UFMG* em Diamantina / MG, dentre outros eventos.

Acredito ser importante reforçar aqui a necessidade de novos projetos semelhantes ao GRUPA, pois um de seus resultados mais importantes foi, justamente, a constituição de um novo grupo de teatro atuante na cena mineira atual, não somente em seus trabalhos de criação, mas também na reflexão acadêmica sobre o teatro (durante

sua trajetória de alunos da UFMG e, atualmente, por meio de Rita Maia, atriz fundadora, mestranda na EBA / UFMG, cujo objeto de estudo é, exatamente, sua experiência como atriz no contexto dos projetos do seu grupo).

Retomando a narrativa sobre a gênese do grupo, à medida que concluíam o curso, os integrantes do elenco de *Nossa Pequena Mahagonny* foram desvinculando-se da UFMG e do GRUPA, e, já como *Grupo Teatro Invertido*, deram continuidade à pesquisa acadêmica e artística iniciada na Universidade.

No ano de 2004, o *Grupo Teatro Invertido* integrou o *Projeto Cena 3x4*, realizado pelo *Galpão Cine Horto* e pela *Maldita Companhia* e orientado pelo diretor Antonio Araújo (*Teatro da Vertigem / SP*), pelo dramaturgo Luis Alberto de Abreu (*Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes / SP*) e pela atriz Tiche Vianna (*Barracão Teatro / SP*). Nesse projeto, o grupo realizou, ao longo de um ano, uma pesquisa sobre o *processo colaborativo*²⁶³ (despertada e iniciada no GRUPA), a qual resultou na criação do espetáculo *Lugar Cativo*, com direção de Cristiano Peixoto e texto original de Pollyana Costa Santos.

Esse espetáculo para espaços não-convencionais realizou diversas apresentações ao longo do ano de 2005 e participou dos *Festivais de Inverno* de *Diamantina* e *Ouro Preto* e do *Evento Especial ACT em Ação Compartilhada* dentro do *Festival de Teatro de Curitiba*. *Lugar Cativo* realizou também duas temporadas no *Galpão Cine-Horto*, em BH / MG.

A propósito do *processo colaborativo*, é interessante considerar que essa proposta de trabalho oportuniza uma revisão da política de criação operada pelo coletivo de uma equipe envolvida com a construção de uma obra cênica, o que ecoa os anseios de Brecht por novas formas, novos *usos* para as diversas instituições sociais, entre elas, o teatro. Pelo que se vê em suas biografias, Brecht trabalhava sempre tendo ao redor de si um grupo de colaboradores com os quais dialogava em busca dos caminhos a serem

²⁶³ Processo de criação teatral que tem como premissa a horizontalização das relações de poder entre os criadores de um espetáculo: autor, diretor, atores, cenógrafo, compositor, etc. Todas as funções envolvidas devem ter direito a configurar-se como voz propositiva na construção do resultado cênico. É uma perspectiva herdeira de conceitos e práticas utilizados no Brasil dos anos 1970, reunidos sob a denominação de *criação coletiva*. No entanto, ao contrário desta, as diferentes funções não perdem sua identidade própria na pulverização das tarefas assumidas pelo coletivo, mas mantêm a especificidade de sua participação no processo como um todo. O *processo colaborativo* foi primeiramente sistematizado na *Escola Livre de Teatro de Santo André* (SP) (baseado em ABREU, Luiz Alberto de. *Processo colaborativo – relato e reflexão sobre uma experiência de criação*. In: <http://escolalivredeteatro.blogspot.com/2006/01/processo-colaborativo-relato-e-reflexo.html>).

seguidos a cada novo trabalho, tanto na produção do texto quanto na criação da música, do cenário e na construção da encenação.

Essa breve menção sobre esse processo justifica-se na medida em que contextualiza o modo pelo qual a música e as *canções* utilizadas em cena foram criadas, definidas e inseridas no todo do espetáculo em questão. Segundo Leonardo Lessa, ator e um dos fundadores do *Grupo Teatro Invertido*, o objetivo pretendido pela montagem foi “*transcriar* o texto original de Brecht, tendo como base questões do homem contemporâneo e sua relação com a sociedade”²⁶⁴. As *canções* e as *intervenções instrumentais* seguiram esta premissa.

No ano de 2006, contemplado pelo *Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz*, o *Grupo Teatro Invertido* realizou a criação de *MEDEIAZONAMORTA*, com direção de Amaury Borges e texto original de Letícia Andrade. Esse trabalho deu continuidade à pesquisa do grupo sobre o *processo colaborativo*. Esse espetáculo, encenado em um laboratório de engenharia sanitária desativado pela UFMG, foi destaque entre espectadores, jornalistas e artistas de Belo Horizonte.

Em 2007, o grupo deu continuidade às suas atividades e realizou uma temporada de *Nossa Pequena Mahagonny* nas principais praças e parques de Belo Horizonte, além de uma turnê pelo interior do Estado, acompanhada de oficinas de *Iniciação ao Teatro de Rua*. O espetáculo *Lugar Cativo* também circulou pelas cidades históricas de Minas Gerais, sendo apresentado em clubes dançantes abandonados. Além dessas apresentações, o grupo ofereceu a oficina *Teatro e Patrimônio* promovendo o diálogo entre memória patrimonial e teatro.

4.3 Sobre a transcrição do texto e das *canções* originais em *Nossa Pequena Mahagonny*

A transcrição realizada seguiu um itinerário ligado à gênese do texto original, conforme reporta o diretor do espetáculo, Lenine Martins²⁶⁵:

²⁶⁴ Artigo não publicado, fornecido a mim diretamente pelo autor.

²⁶⁵ **Lenine Martins** é ator, diretor e professor de teatro, formado pela Escola de Teatro do Palácio das Artes, da qual é coordenador desde 2005 e onde leciona atualmente no Curso Técnico em Ator. Seus trabalhos mais recentes foram *Nossa Pequena Mahagonny* (2003 – diretor), *Casa das Misericórdias* (2003 – ator), *O Balcão* (2004 – diretor), *Cósmicas – ou quando Cosmo lançou-se numa viagem* (2005 – diretor) e *Jogo do Bicho* (2005 – diretor).

Então, a partir de uma análise do texto e dos elementos que compõem (...) a teoria e obra de Brecht, a gente foi (...) percebendo algumas questões. Exemplo: (...) que a ópera era um gênero, uma linguagem cênica da época [anos 1920-30], muito forte, era quase o que a gente chamaria de novela aqui [no Brasil atual] (...) era um lugar de entretenimento, um grande lugar de entretenimento (...) Então, a gente começou a fazer certos paralelos: o que para nós, hoje, seria o lugar onde todos, de alguma maneira, vamos? Aí, detectamos que a televisão era um desses lugares, um lugar forte de entretenimento (...) de massa (...) Então, começamos a nos apropriar dos elementos da televisão, aí através disso você tem vários universos musicais, desde os *jingles* às vinhetas, tudo aquilo que compõe o universo mesmo do *talk show*, vamos dizer assim (...) a música seria um elemento não só para compor esse universo, como para discutir esse universo e de colocar um contraponto em relação a esse universo todo (...)²⁶⁶

Fica claro nessa fala que foi esse paralelo inicial entre a opção de Brecht pela ópera e a opção da equipe da montagem pela programação televisiva, o movimento criativo fundamental a partir do qual foram trabalhados todos os elementos da cena e, em particular, a música.

A ação, portanto, deixou de ser localizada numa cidade nas pradarias norte-americanas e foi deslocada para os estúdios de um programa televisivo, *Mahagonny: entertainment and television*, um *reality show* onde o sorteado concorre a um milhão, tendo apenas que seguir duas regras: 1) “não é permitido sair de Mahagonny sem gastar seu um milhão”²⁶⁷; 2) “não pode comprar fiado, deixar na pendura ou pôr na conta” e “principalmente, não pode dar calote”²⁶⁸ (ecos claros da lei encontrada no texto original, ou seja, “tudo é permitido”; nesta se subentende o crime capital: não ter dinheiro para pagar o consumo na “cidade-arapuca”).

Em *Nossa Pequena Mahagonny*, os criadores optaram pela *fala* e não pelo *canto*, o qual entra pontualmente, na forma de vinhetas e *jingles* (analisados a seguir). Todo esse trabalho foi coordenado e orientado pelos diretores musicais Ernani Maletta e Fernando Rocha.

Há uma condensação de personagens, ações e episódios com relação à seqüência de cenas do texto original de Brecht. No entanto, é evidente que o espírito do espetáculo aproxima-se da essência de *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, na medida em que o valor maior, o *dinheiro*, é evidenciado como a mola mestra de todo o programa, uma clara alusão não apenas ao meio midiático, onde esse valor é veiculado, mas também à sociedade capitalista atual.

²⁶⁶ Entrevista realizada em 24-10-2007.

²⁶⁷ Citação do texto transcrito, cópia fornecida pelo *Grupo Teatro Invertido*, s/p.

²⁶⁸ *Idem*.

São mantidas as características das principais personagens do texto original, sendo os nomes, em alguns casos, ligeiramente alterados: *Moisés Trindade* (que passa a ocupar um lugar central no comando da ação como apresentador de todo o evento televisivo); *Genny* (corresponde a *Jenny*, a chefe das “meninas” de *Mahagonny*, que agora passa a trabalhar sozinha como garota propaganda do programa e assistente de *Moisés*; nas palavras deste: “uma artista completa: atriz, cantora, modelo e manequim”²⁶⁹); *Leocádia BigBonni* (criada a partir da viúva *Leockadja Begbick*, agora como partner de *Moisés*, tendo em seu nome uma alusão a um poderoso nome da Rede Globo e ao *reality show* dessa emissora, e que ganha também traços de líder religiosa), *William Roberto* (criado a partir de *Willy*, o procurador, comparsa de *Begbick* e *Moisés* no texto original e que agora torna-se “o homem multiuso das Organizações Mahagonny”²⁷⁰). Completando o grupo de personagens do espetáculo, *Paulo da Lasca* (versão de *Paul Ackermann*, agora transformado no telespectador sorteado para viver as “delícias” de *Mahagonny*, ou seja, no “homem do milhão”, aqui sem os seus três companheiros lenhadores do texto original – que, de certa forma, estão representados aqui na figura ambígua de *William*).

Algumas cenas originais são transcritas e inseridas na ação, como a luta de *Joe* contra *Moisés*, transcrita na luta de *Paulo da Lasca* contra a cocaína que *Moisés* lhe dá para cheirar repetidamente. Outras seqüências são apenas evocadas em uma única frase, como o episódio do furacão prestes a destruir *Mahagonny*, que é apenas aludido quando *Paulo da Lasca* diz que em *Mahagonny* não há paz e sim furacões, pois o homem “precisa destruir tudo” e “o que é a fúria de um furacão, comparada a um homem que quer se divertir?”²⁷¹ Dessa mesma forma, a letra da *canção* de *Jenny* na cena 16, quando prendem *Paul Ackermann*, é tomada em algumas frases essenciais como uma fala de *Genny* a *Paulo da Lasca*, quando este, denunciado como caloteiro, lhe propõe fugirem de *Mahagonny*.

Há um caráter forte de atualização do texto original no espetáculo, ou seja, a ação é transcrita de modo a concentrar sua crítica numa questão candente da atualidade: a influência dos meios de comunicação – em especial os programas televisivos como *Show do Milhão* e *Big Brother* – no processo de formação e geração de comportamentos ligados à colocação explícita do dinheiro como valor maior da

²⁶⁹ Idem.

²⁷⁰ Idem.

²⁷¹ Citação do texto original dentro do texto transcrito.

existência humana, passaporte consagrado socialmente para a verdadeira felicidade, sendo o seu contrário, a falta de dinheiro, no texto original e no espetáculo, “o pior crime sobre a face da terra”. Dessa maneira, o grande foco crítico passou a incidir nos processos midiáticos e em como esses solapam a autonomia do indivíduo ao tomar suas decisões, em como a mídia opera uma verdadeira lavagem cerebral, da qual não resta senão o *cadáver sorridente* do telespectador (cf. foto 36, p. 175).

4.4 Breve descrição do espetáculo

Nossa Pequena Mahagonny foi concebido para a rua e espaços abertos como pátios e praças, propondo uma relação com a platéia tipicamente ligada a essa modalidade de teatro (de rua), ou seja, palco e platéia são colocados em franca relação, em meio às interferências contínuas que esses espaços urbanos costumam apresentar.

Em linhas gerais, a montagem começa com um prólogo em que um “segurança” volta-se para a platéia e, falando em inglês, pede para os espectadores evacuarem o local da apresentação devido à explosão iminente de uma bomba terrorista. Essa personagem foi inspirada nos filmes americanos de ação que povoam a programação televisiva brasileira. Lenine Martins esclarece essa abordagem:

A peça [de Brecht] discute muito essa questão do consumo, do vício, dos desejos, da compulsão e etc. A gente achava que um forte elemento (...) que se estabeleceu como ícone do capitalismo era a cultura americana (...) Então, a gente começou a se alimentar de alguns elementos da cultura americana, que também são componentes fortes do nosso universo televisivo (...)²⁷²

Daí a opção por um prólogo que faz uma paródia de um filme de ação americano. Dando continuidade à descrição da cena, ao final dessa parte inicial, o “segurança” mostra sua verdadeira identidade: ele é parte de um programa de televisão, é *Moisés Trindade*, o apresentador, que com seus parceiros *Leocádia Bigboni*, *William Roberto* e *Genny* dão início a mais uma edição diária de *Mahagonny: entertainment and television*. Ou seja, toda a cena do “segurança” era uma *pegadinha*²⁷³ típica desse tipo

²⁷² Entrevista concedida em 24-10-2007.

²⁷³ Tipo de intervenção televisiva no cotidiano urbano, propondo situações ficcionais que envolvem pessoas desavisadas, fazendo que estas acreditem nessas situações e reajam como se elas fossem reais, para divertimento dos telespectadores que assistem a esses programas. Nesse tipo de intervenção, ao contrário do teatro em que, normalmente, atores e espectadores interagem num pacto tácito de que tudo é um jogo ficcional, as *pegadinhas* trabalham com apenas um dos pólos da relação tendo consciência da ficcionalidade, o outro fica à mercê de seu desaviso e reage em função da realidade aparente dos fatos.

de programa. Tudo fora apenas a introdução do programa de televisão “interativo” que se inicia.

Dá em diante, o espetáculo consiste na encenação desse programa, que reflete uma grande parte de programas “interativos” da televisão atual (brasileira e mundial) que se alimentam da relação “participativa” com o telespectador, produzindo neste o desejo contínuo de ganhar prêmios em dinheiro e se tornar famoso pela exposição na mídia televisiva. É óbvio que essa “interação” e essa “participação” só se dão nos limites estritos ditados pelos interesses de mercado que norteiam esse tipo de programa televisivo.

O programa começa com o sorteio de um número, cujo portador ganha automaticamente “um milhão”, o qual, no entanto, deve ser gasto no próprio programa, seguindo suas regras. O ganhador é *Paulo da Lasca*, que entra no programa e começa a usufruir dos prazeres oferecidos: a posse do dinheiro, a fama instantânea e massiva na televisão, mulheres (personificadas na figura de *Genny*) e droga. O sorteado vai ficando esgotado com o ritmo desenfreado dos acontecimentos do programa e acaba perdendo todo o seu dinheiro, contraindo uma enorme dívida e ficando sem como pagá-la. No final, é julgado e executado (sendo “desligado” por um controle remoto) diante das câmeras (foto 35, p. 174) e, assim, termina o programa, anunciando sua continuidade para o dia seguinte.

A narrativa do espetáculo, como nos espetáculos anteriormente enfocados, ainda que mantenha traços épicos, de fragmentação e síntese dramaturgica, organiza-se num fluxo relacionado ao tempo “real” do programa encenado, cuja temporalidade é marcada pela pontuação musical em *canções* e vinhetas típicas dessa programação televisiva.

Na relação ator / espectador são sobrepostas as dimensões ficcional (da relação dos apresentadores do programa de televisão com as câmeras e os telespectadores imaginários) e real (dos atores do *Grupo Teatro Invertido* apresentando seu espetáculo diretamente para o público presente à sua frente). Em determinados momentos, os espectadores são convidados a “participar” da ação da peça para aplaudir (seguindo os cartazes onde se lê “applause”) ou para votar na eliminação de Paulo da Lasca (cf. foto 34, p. 174). Esses momentos mais explicitamente “interativos” mostram os mecanismos cínicos da mídia que manipulam os dados reais obtidos pela “participação” dos telespectadores.

A relação ator / personagem mantém-se no plano da identificação crítica, ou seja, os atores interpretam cada qual o seu *tipo*, numa abordagem irônica que aponta

para os reais interesses em jogo. Em certa medida, a grande personagem da montagem é o programa, é a mídia televisiva enquanto sistema de dominação social. A identificação ator / personagem é abrandada apenas nos momentos em que os atores posicionam-se atrás das estruturas cenográficas para pontuar sonoramente a ação. Aí, há uma certa desconstrução das personagens, quando o elenco executa a trilha sonora da peça, como se fossem componentes dentro da “engrenagem” do espetáculo.

A encenação ocupa um espaço cênico circular delimitado por uma lona em que se vê desenhado um mapa do globo terrestre (foto 25, p. 170), sublinhando o discurso crítico do espetáculo frente aos processos de manipulação e dominação operados midiaticamente em todo o planeta.

A temporalidade reflete a histeria típica desse tipo de programação televisiva representada, que não pode deixar o telespectador dormir e muito menos pensar. Há poucos momentos de respiro nesse turbilhão televisivo, daí o ritmo frenético impresso ao fluxo cênico de *Nossa Pequena Mahagonny*. Sempre que um ritmo mais tranquilo é trabalhado, ele é logo transformado e substituído por outro mais desenfreado.

O cenário é composto da já referida lona no chão, delimitando a área de cena, e uma estrutura em metal e plástico transparente, que ocupa o fundo da área de cena (cf. foto 26, p. 170). O desenho central dessa estrutura remete à silhueta duplicada de um grupo de edifícios típicos de uma cidade grande. As laterais transparentes permitem que o espectador veja toda a movimentação dos atores, seja na pontuação sonora do espetáculo (feita com a utilização de uma bateria e outros instrumentos de percussão), seja na troca de adereços procedida no decorrer da encenação. É o espaço da coxia²⁷⁴ explicitado para a platéia, o que reforça a *teatralização* da cena. Ao mesmo tempo, esse lugar abriga a “cozinha musical” do espetáculo, onde fica visível, à direita, um conjunto de bateria típico de bandas de *rock* (cf. foto 30, p. 172).

O figurino (cf. foto 27, p. 171) caracteriza cada personagem de maneira muito clara, trabalhando com cores fortes (amarelo, azul e vermelho) e formas bem estereotipadas (como a peruca loira do apresentador *Moisés*). Eventualmente são feitas mudanças de adereços e peças de figurino, como na cena em que *Genny* aparece como testemunha de acusação de *Paulo da Lasca*, vestida como uma “inocente” colegial (de uniforme típico azul e branco).

²⁷⁴ Termo do vocabulário teatral que designa o local por onde os atores saem, entram ou permanecem quando fora de cena, geralmente ocultos por tapadeiras de pano preto denominadas “pernas”. Normalmente serve para ocultar o ator, reforçando o efeito de “ilusão teatral”.

Os objetos são utilizados com particular destaque, configurando metáforas visuais como a valise (cf. foto 29, p. 172) na qual está escrito “1 milhão” – dinheiro, valor absoluto em *Mahagonny* – e o controle remoto – metáfora da possibilidade de autonomia do telespectador.

A maquiagem está ligada a cada personagem sendo carregada tanto nas personagens femininas quanto nas masculinas (cf. foto 28, p. 171).

Por fim, a iluminação aproveita a iluminação natural, opção freqüente em espetáculos realizados em espaços abertos.

A seguir, algumas fotos para situar melhor o leitor.

4.5 Fotos de *Nossa Pequena Mahagonny*



Foto 25 – Espaço cênico

Fonte: foto de Daniel Protzner, arquivo do *Grupo Teatro Invertido*



Foto 26 – Cenário

Fonte: foto de Kurt Navigator, arquivo do *Grupo Teatro Invertido*



Foto 27 – Figurinos

Fonte: foto de L. Adolfo, arquivo do *Grupo Teatro Invertido*



Foto 28 – Detalhe da maquiagem (*Moisés Trindade e Leocádia Bigboni*)

Fonte: foto de Daniel Protzner, arquivo do *Grupo Teatro Invertido*



Foto 29 – Detalhe de objeto (*Genny* com a valise “do milhão”)
Fonte: foto de Daniel Protzner, arquivo do *Grupo Teatro Invertido*



Foto 30 – “Cozinha musical” do espetáculo (bateria)
Fonte: foto de Daniel Protzner, arquivo do *Grupo Teatro Invertido*



Foto 31 – *Canção de Instauração do Programa Mahagonny: entertainment and television*
Fonte: foto de Daniel Protzner, arquivo do *Grupo Teatro Invertido*



Foto 32 – *Vem, vem, vem pra Mahabonny, vem!*
Fonte: foto de Daniel Protzner, arquivo do *Grupo Teatro Invertido*



Foto 33 – Vocalização de *Garota de Ipanema*
Fonte: foto de Daniel Protzner, arquivo do *Grupo Teatro Invertido*



Foto 34 – *William Roberto* entrevista um (“tel”) espectador
Fonte: foto de Daniel Protzner, arquivo do *Grupo Teatro Invertido*



Foto 35 – *Paulo da Lasca* sendo “eletrocutado” por *Moisés Trindade*
Fonte: foto de L. Adolfo, arquivo do *Grupo Teatro Invertido*



Foto 36 – O “cadáver sorridente” do telespectador *Paulo da Lasca* (sentado)
Fonte: foto de Daniel Protzner, arquivo do *Grupo Teatro Invertido*

4.6 A Análise

4.6.1 *Canção de Instauração do Programa Mahagonny: entertainment and television*

²⁷⁵(Letra de criação colaborativa / música de Ernani Maletta)

Nós escolhemos a felicidade / O lado da festa e do amor
 Nós escolhemos a liberdade / Que só Mahagonny pode dar
 Assista a Mahagonny / Você foi escolhido
 Realize seus desejos / Aqui tudo é permitido
 Mahagonny, meu amor

A primeira *canção* desse espetáculo é o tema do programa, o qual pode ser considerado um *jingle*²⁷⁶. Ela é inserida imediatamente após o prólogo do espetáculo. Reúnem-se ao primeiro ator os demais componentes do elenco, já caracterizados, e todos cantam em coro essa breve *canção*.

A letra apresenta o programa como um atalho para a “felicidade”, a “liberdade”, um lugar onde “tudo é permitido”. Eles, os apresentadores, representam aqueles que “escolheram” a “festa”, o “amor” e agora, “escolhem” o telespectador para realizar seus desejos. O texto mostra uma abordagem típica do marketing da televisão para conquistar seu público. Por isso, pelo seu caráter de *venda de um produto* (a “felicidade”), é que pode ser entendido como o *jingle* do programa. As palavras finais, “Mahagonny, meu amor” são um típico clichê de *musical* norte-americano, fechando com “chave de ouro” a paródia musical pretendida nesse momento do espetáculo.

A melodia foi composta propositalmente a partir de uma escala ascendente, e a harmonia desenvolvida com objetivos muito precisos, sendo fundamental apontar que, juntamente com a voz dos atores, ouve-se um *play back* que proporciona apoio instrumental e multiplica suas vozes, evocando um grandioso arranjo para coro e orquestra. O processo de composição e de criação exemplifica *como* esse *jingle* foi trabalhado para atender aos objetivos da montagem, conforme explica seu autor, o diretor musical (juntamente com Fernando Rocha) dessa montagem, Ernani Maletta, que compôs essa primeira *canção*:

A base era partir de uma escala maior (...). A parte mais grandiosa dele [do *jingle Canção de Instauração do Programa Mahagonny: entertainment and television*] é uma escala [solfeja]: não tem como ser mais simples, eles [os

²⁷⁵ Faixa 25 do DVD de apoio.

²⁷⁶ Composição musical de curta duração criada no contexto da publicidade para vender um produto específico através dos meios de comunicação (televisão, rádio, etc.).

atores do elenco de *Nossa Pequena Mahagonny*] vão cantando uma escala, que era um vocalize que eles faziam. Aí, o que eu faço? Vou para um estúdio e gravo uma orquestra no computador. Tinha de ser no computador: o timbre do computador, aquela coisa pasteurizada, elétrica, que leva [o arranjo musical] para esse lugar da grandiosidade falsa. O *jingle* inteiro foi pensado, nota por nota, para ser uma “maquiagem” de grandiosidade, quer dizer, é como se o espectador estivesse assistindo e falando assim: “olha como é que eles enganam a gente”. (...) O que eu quis foi que o espectador tivesse como mensagem (...): “olha só como esse povo engana a gente: é um computador que está tocando, não é uma orquestra, não tem ninguém... tem um coral [gravado] cantando atrás deles (...). Não são eles que estão cantando, eles estão cantando por cima desse coral” – eu levei o meu coral para gravar no estúdio (...) Foi proposital (...)”²⁷⁷

Podemos observar, portanto, que a melodia, ritmo, harmonia e arranjo instrumental, todos os componentes musicais da *canção* confluem para construir um tom de grandiosidade e exaltação, próprios de um programa que se propõe a realizar todos os desejos daqueles que são o público-alvo do evento midiático. Ao mesmo tempo, a maneira como esses elementos são manipulados leva a uma conotação de artificialidade, também pretendida pela encenação.

Nessa mesma direção é trabalhado o gestual dos atores, sublinhando a característica já apontada no plano verbal e musical. São gestos largos e estereotipados, evocando o mesmo sentido de grandiosidade falsa aludido por Ernani Maletta (cf. foto 31, p. 173).

É um momento cênico que faz uma evidente alusão a determinados programas da atual televisão brasileira, e realizado cenicamente com uma ironia tão evidente, que a *canção* pode ser considerada uma *paródia* historicamente situada, ao relacionar o espetáculo com determinado momento histórico (hoje) e suas condições de produção específicas (no caso, o mercado televisivo atual).

Durante a execução da *canção*, *Moisés Trindade* troca de figurino, deixando de ser o “segurança”, e aqui fica evidente a opção da montagem pela *teatralidade* explícita, componente fundamental da estética brechtiana²⁷⁸. Toda a estética de *Nossa Pequena Mahagonny* propõe-se, intransigentemente, a durar nesse registro de assumida *teatralidade*, desde o cenário até a atuação, os figurinos, a espacialidade cênica e a pontuação musical percussiva.

No decorrer do espetáculo, essa breve *canção* é retomada, com pequenas modificações, no momento em que *Paulo da Lasca* fica sabendo que foi sorteado para usufruir de “um milhão” no programa *Mahagonny*, e é recebido pela equipe do

²⁷⁷ Entrevista concedida em 14-11-2007.

²⁷⁸ Cf. ROSENFELD, 2006, p. 104 e 148; WILLET, 1967, p. 189; KOUDELA, 1991, p. 171.

programa. Nesse momento, todo o texto da *canção* é emitido *a cappella*, alternando-se linhas de solo, nos quatro primeiros versos, e um coro, nos quatro versos finais. Dessa vez, o *jingle* passa a ser usado como música de recepção do “felizardo” espectador.

Identifico um *Gestus* particular nessa segunda interpretação da *canção*: um *coletivo* une-se, insinuantemente, para receber um *indivíduo* para que este entre no jogo proposto. É o *Gestus* da *sedução* com toda a ambigüidade que este termo possa fornecer.

4.6.2 *Happy Birthday To You*²⁷⁹ (*canção tradicional*)

Happy birthday to you (bis)
Happy birthday Mahagonny
Happy birthday to you

Parabéns pra você
Nesta data querida
Muitas felicidades
Muitos anos de vida

Essa *canção festiva tradicional* entra logo após a primeira fala dos apresentadores do programa, na qual eles fornecem as primeiras informações, anunciam o prêmio de um milhão e apresentam o programa como um lugar que tem “sete dias de festa”.

A letra, em dois idiomas, parabeniza o programa por mais um ano de funcionamento e deseja-lhe continuidade. *Happy Birthday To You* é cantada em duas roupagens distintas, executadas consecutivamente. Na primeira parte do arranjo, a *canção* é introduzida pela voz de uma das atrizes, numa interpretação insinuante, pontuada por um leve toque dos pratos (bateria), que remete ao *jazz* e à histórica intervenção de *Marylin Monroe* no aniversário do presidente dos Estados Unidos, John F. Kennedy, na Casa Branca, em 1962, amplamente veiculada e recorrentemente citada na televisão e, ultimamente, também na internet.

Logo na terceira frase da letra, os outros atores juntam-se à voz da atriz, e, nesse momento, o arranjo muda bruscamente para um ritmo festivo de *samba*, no qual a letra é cantada em *português* e todo o elenco participa de sua execução musical.

Essa divisão do arranjo em duas versões distintas possibilita uma leitura da dominação cultural americana na cultura do terceiro mundo, em especial na cultura

²⁷⁹ Faixa 26 do DVD de apoio.

televisiva, a partir da contraposição dos dois idiomas (inglês / português) e estilos musicais (*jazz / samba*). O objetivo de seduzir, convencer o telespectador da importância de “participar” de Mahagonny é realizado cenicamente através de duas visões *diferentes* a respeito da mesma realidade da *festa* que o programa é, concretizadas no plano cênico-musical através dessa *oposição* de arranjos cênico-musicais.

À minha interpretação pode ser acrescido o seguintes sentidos, apontado por Ernani Maletta:

A montagem (...) tem como interesse evidenciar o poder que uma determinada instituição tem de levar um certo grupo social a embarcar nessa “viagem emocionante”. A televisão tem esse poder tanto quanto os Estados Unidos têm esse poder. O *sonho americano* é outro poderoso, que faz milhões e milhões de pessoas lavarem latrina nos Estados Unidos (...) Trazer o *Happy Birthday* como uma homenagem (...) para o aniversário do programa (...), tinha que ser em inglês. (...) E aí tem também a relação com o *jeitinho brasileiro*, de como o Brasil tem o seu lado manipulador de fazer as coisas (...). Não que o samba manipule, mas, se está tudo muito ruim, “vamos cantar porque os males espanta” e “tudo acaba em samba”. E também tem essa coisa: “vamos atacar de todos os jeitos, se pelo jazz não vai, o samba pega”. (...) Para “pegar” todos os públicos²⁸⁰.

Trata-se, pois, de uma maneira de o espetáculo, ao opor sequencialmente dois estilos musicais, evidenciar uma estratégia do programa visando atingir um leque maior de telespectadores.

Um outro aspecto que considero relevante *sobre o uso cênico* dessa *canção* é a ênfase na *gestualidade*, na medida em que os três atores na área de cena constroem os climas de sensualidade e insinuação, bem como de festa e carnaval, por meio da sua evolução gestual pelo *espaço* cênico e do jogo que estabelecem com o *objeto* em foco nesse momento, que é uma valise significando o dinheiro, valor maior promulgado pelo programa televisivo representado.

A entrada desse samba, estilo musical que é um distintivo típico de brasilidade, pode ser tomada como um procedimento de *Gestus*: pelo *choque* entre as duas musicalidades e gestualidades (americana e brasileira), instala-se, desde já, um sentido carnavalesco, carregado de ironia quanto a esse lado de nossa identidade cultural (remeto aqui ao jargão popular “aqui tudo acaba em samba” aludido por Ernani Maletta na citação de sua entrevista), muitas vezes associado à tônica da festa descompromissada, dentro de uma visão alienada da realidade conflituosa do ponto de

²⁸⁰ Entrevista concedida em 14-11-2007.

vista sócio-político. Pode-se depreender aqui o seguinte discurso ideológico: o dinheiro (colocado significativamente através da valise) é algo fácil, que se ganha, se possui dançando, sambando, festejando alegremente.

Com Camargo (2001, p. 118), posso dizer que, no uso cênico de *Happy Birthday to You*,

Ao contrário do uso convencional do som, de valor puramente expressivo, o som para estabelecer contraste entra como um anti-texto, explicitamente oposto àquilo que está sendo dito, usado não de forma aleatória, mas antes, para estabelecer uma relação dialética, baseada na ruptura e não, na unificação.

A ruptura operada aqui é justamente o corte de seu sentido primeiro: de celebração da vida, do aniversário de alguém, de *canção festiva*, a *canção* torna-se uma estratégia para alienar o telespectador e cooptá-lo a “participar” cegamente de um jogo de interesses alheios à sua aquiescência consciente. Essa leitura torna-se clara devido ao teor de ironia com o qual é desenvolvida a execução dessa *canção*.

4.6.3 O Rap de Mahagonny²⁸¹

É
Você
Você que está descontente / Você que está angustiado
Você que não tem amantes / Você assalariado!
Nenhum vício? Isso não é vida
Mahagonny dá mais vida a tudo / Emoção pra valer
Mahagonny dá mais vida a tudo / Energia que dá gosto
Mahagonny / Isso é que é!
(...)
Ligue, ligue-se agora!
Prepare-se para a conexão!
Muitos são os chamados e poucos os escolhidos!
Ligue, ligue-se agora!

Essa *canção* é inserida quando os apresentadores estimulam os telespectadores a telefonarem para concorrerem ao prêmio de *um milhão*, valor máximo promulgado por *Mahagonny: entertainment and television*.

Considero esse tema musical o mais marcante do espetáculo, esse *rap* que é dirigido ao público como um meio de marcar a idéia do programa como solução para todo tipo de problema. Ou seja, o dinheiro é a solução e a única.

²⁸¹ Faixa 27 do DVD de apoio.

Na letra do *rap*, o discurso é dirigido a “você”: é uma estratégia de personalizar, individualizar a abordagem, tornando-a mais contundente. Esse “você”, é fundamental notar, “está descontente”, é “assalariado” e “não tem amantes”, ou seja, é associado a uma situação considerada socialmente como ruim, devido aos três fatores excludentes. E o “vício” é colocado tranqüilamente como índice de felicidade: se “você” não tem “nenhum vício, isso não é vida”.

No desenrolar do texto da *canção*, são citados bordões publicitários facilmente identificáveis, como “emoção pra valer” e “energia que dá gosto”. Assim, o rap parodia o texto de determinadas propagandas de televisão e, desse modo, alude a todo um contexto midiático ligado à publicidade que usa e todos os meios para, sofregamente, conquistar o consumidor. A urgência do apelo é sublinhada pelo “ligue-se agora” e é nesse sentido que é utilizada uma citação bíblica, “muitos são os chamados e poucos os escolhidos”, como recurso de persuasão do telespectador.

O refrão transcrito acima é repetido, entremeado por textos falados, e a alternância da fala *ritmada* com a fala *cotidiana* torna-se recurso expressivo a serviço de uma maior riqueza no processo de mostrar uma estratégia de estímulo do telespectador. A opção por esse estilo musical deveu-se, precisamente, a essa possibilidade de alternar esses dois modos de emissão do texto, conforme aponta o ator Leonardo Lessa²⁸²:

Por que a gente optou por um rap? Porque é a linguagem direta, é a música falada (...) Você acessa diretamente a pessoa, você fala com ela, mas você não está deixando de estar nesse universo lúdico que a música traz. (...) O rap te dá a possibilidade de inserir um discurso (...) falado²⁸³.

Esse discurso falado acontece principalmente quando *Leocádia Bigboni* exorta os telespectadores a participarem do programa, e nesse momento, a sua entonação e a linguagem verbal e gestual utilizadas remetem à pregação religiosa, principalmente à que encontramos em contextos de igrejas evangélicas.

²⁸² **Leonardo Lessa** é ator e fundador do *Grupo Teatro Invertido*, juntamente com Rita Maia e Rogério Araújo. Graduado em 2004 pelo Curso de Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais (Licenciatura). Nos anos de 2002 e 2003, foi integrante do GRUPA (Grupo de Pesquisa-prática em Atuação). Em 2000 integrou o Oficina do *Grupo Galpão*. Coordenou o Curso de Teatro do Sistema de Ensino Arquidiocesano e foi professor de Arte da Rede Municipal de Belo Horizonte (2002 a 2005). No ano de 2005, foi Secretário do *Redemoinho – Movimento Brasileiro de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral*. Entre nos anos de 2006 e 2007 foi assistente de planejamento do *Grupo Galpão* e do *Galpão Cine Horto* e, atualmente, é coordenador de programação e projetos do *Galpão Cine Horto*. Seus trabalhos mais recentes como ator foram *Nossa Pequena Mahagonny* (2003), *Lugar Cativo* (2004) e *MEDEIAZONAMORTA* (2006).

²⁸³ Entrevista realizada em 22-10-2007.

É um momento ritmicamente vigoroso, apoiado por um marcante acompanhamento percussivo, o qual é executado por um terceiro ator visível atrás de uma transparência do cenário, ao fundo da área de cena (cf. foto 30, p. 172). O fato de a fonte sonora – nesse caso, um equipamento de percussão (bateria) – ser vista pelo público quando da execução da *canção*, reforça a já evidente desconstrução da ilusão teatral desse momento cênico.

O ritmo dessa intervenção musical contém, também, um elemento sensual, obtido tanto pela dimensão sonora vocal e instrumental quanto pelo uso do movimento corporal dos atores dentro da pulsação configurada pelo *rap*. Essa sensualidade é coerente com a intenção perversa do programa de *seduzir* o telespectador.

A sedução pretendida decorre, também, da reiteração rítmica constante operada pela forma do *rap* sobre a entoação cotidiana da fala: a ritmicidade do texto entoado favorece o que Tatit (1987, p. 50) chama de “persuasão somática”, ou seja, a sonoridade vibrantemente ritmada do texto emitido “age diretamente sobre o corpo do [ouvinte] (...), cativando-o por meio de pulsações regulares que entram em fase com pulsações orgânicas internas”.

O corpo do suposto telespectador (e do espectador concreto) é convidado, conduzido a “dançar” o ritmo do *rap*, antes mesmo de decodificar a mensagem verbal da qual esse discurso sonoro é portador. É, pois, um meio musical de persuasão utilizado para potencializar o efeito pretendido de “hipnose” rítmica do telespectador.

O espetáculo, no entanto, não deixa de revelar, todo o tempo, o engodo, a mentira, a falsidade, o descompasso entre o mundo dos sonhos oferecido pelo programa e a sórdida intenção da equipe responsável pelo mesmo, através dos procedimentos *paródicos* utilizados.

Diferentemente de *Esta Noite Mãe Coragem*, o *rap* é utilizado aqui com uma conotação ideológica de saída (ilusória) para todo tipo de problema. Tal sentido provém do fato desse estilo musical já ter sido apropriado pelos meios de comunicação de massa, mantendo, todavia, a sua associação inicial com classe baixa moradora de favelas, a qual é, inegavelmente, um grande mercado consumidor para os produtos veiculados pela mídia televisiva. Por esse viés, o *rap* perde sua conotação de denúncia social, como porta-voz do discurso do negro, pobre, habitante dos aglomerados urbanos pobres, e ganha o sentido de música *da moda*, a qual atinge o público visado pela programação televisiva.

Desse modo, vemos um mesmo estilo musical, o *rap*, usado cenicamente com sentidos diametralmente opostos, lá (em *Esta Noite Mãe Coragem*) conotando denúncia engajada, aqui (em *Nossa Pequena Mahagonny*) conotando festa alienada. E ambos os sentidos atingem o fim comum de estimular a visão crítica do espectador acerca da situação social representada. Ambos são utilizados com caráter de *Música-Gestus*.

No caso de *Nossa Pequena Mahagonny*, é evidente que a apropriação do *rap* atende a um objetivo muito claro, dramaturgicamente falando: o que o programa quer é cooptar o telespectador ficcional através de quaisquer meios, nesse caso, meios lítero-musicais, ou seja, através da *canção*. Essa intenção é evidenciada por Ernani Maletta, quando este compartilha o seu entendimento do uso desse estilo musical na encenação presentemente estudada:

Originalmente, o rap tem uma função social e quando a televisão quer atingir e manipular certos grupos, ela usa esse instrumento. (...) É como se um grupo marginalizado se visse premiado por um grande meio [de comunicação], que está usando a sua linguagem. (...) Ou seja, se a televisão, um dia, foi objeto de ataque desse grupo... se o rap serviu para esse grupo denunciar ou para criticar o poder que a televisão tem de marginalização, ele pode ver a televisão com outros olhos à medida que ela assume o discurso dele²⁸⁴.

É justamente porque se torna cenicamente tão claro o objetivo do programa de conformar o olhar do público de acordo com os seus interesses que a ação adquire uma conotação crítica, a qual pode ser lida pelo espectador real que assiste ao espetáculo ora analisado. Esse *rap* marca e sintetiza, em letra e música, o caráter satírico do espetáculo, tanto que é retomado para fechar o espetáculo, num momento de “interatividade” em que os atores estimulam a participação da platéia a cantar ou bater palmas, juntamente com o elenco.

4.6.4 *Vem pra Mahagonny, Vem!*²⁸⁵ (letra e música de criação colaborativa)

Vem, vem, vem pra Mahagonny vem (BIS)
Aqui você tem bebidas
Aqui você tem muitos jogos
Aqui você tem mulheres bonitas
Não perca tempo venha logo

²⁸⁴ Entrevista concedida em 14-11-2007.

²⁸⁵ Faixa 28 do DVD de apoio.

Assim que as regras do programa são colocadas para *Paulo da Lasca*, e quando *Genny* é apresentada a ele, como um dentre os vários prazeres oferecidos pelo programa, toda a equipe de *Mahagonny* entoia o refrão de um *samba*.

A letra dessa *canção* dá continuidade à ininterrupta chamada que o programa faz ao telespectador para que este participe comparecendo, ligando, mandando e-mails, em uma palavra, insiste para que aquele “não perca tempo” e “venha logo”. E anuncia *Mahagonny* como um lugar onde há bebidas, jogos e “mulheres bonitas”, ecoando os quatro “mandamentos” da *Mahagonny* do texto original: comida, bebida, sexo e jogo.

O refrão traz à memória imediatamente bordões publicitários, e esse caráter paródico fica evidente no seguinte depoimento do ator Leonardo Lessa:

O refrão, eu lembro que ele foi construído em improviso, eu lembro direitinho da gente ir improvisando e começando a cantar esse “vem” (...) na época, era muito forte o [canta] “vem pra Caixa você também! Vem!” (...) E não foi falado: “gente, então vamos improvisar sobre o *jingle* da Caixa”. Não: a gente fez o jogo (...) de repente estava todo mundo junto [cantando]: “vem, vem pra *Mahagonny*, vem!” E aí, depois, a gente falou: “bacana, porque tem a ver (...) com o *jingle* da Caixa” (...) E aí, eu acho que depois entrou essa parte “aqui você tem bebidas, aqui você tem muitos jogos”, que já tinha um olhar mais dramático sobre isso²⁸⁶.

Temos aqui um momento musical mais frenético e carnavalesco que os anteriores, com um vibrante acompanhamento percussivo (os atores tocam um tamborim, uma caixa e um tarol, como numa bateria de escola de samba em escala reduzida). O *samba* começa com a primeira frase falada ritmicamente, funcionando como refrão, e os quatro versos a seguir são cantados numa melodia típica desse estilo musical, funcionando como uma estrofe da *canção*.

Vem, vem, vem pra Mahagonny, vem é interpretada quatro vezes, numa progressão rítmica e dinâmica, em que a velocidade e a intensidade vocal e instrumental aumentam a cada nova repetição da música. A primeira execução é seguida de uma breve cena (a apresentação de *Genny* a *Paulo*) e as três seguintes apenas entremeadas por breves pausas, as quais intensificam o *crescendo* da ação, até esta chegar a um paroxismo de intensidade e velocidade. Configura-se dessa maneira uma narrativa cênico-musical em que a temporalidade cênica é trabalhada de modo a significar a alucinante passagem do tempo em *Mahagonny*.

²⁸⁶ Entrevista concedida em 22-10-2007.

O vigor progressivo com que a *canção* é executada, a cada vez, aponta para o processo de exaustão física do telespectador sorteado. A cada nova execução, a expressão corporal da atriz que representa *Paulo da Lasca* mostra o desgaste, o cansaço progressivo que a passagem do tempo ocasiona para ele. Através do gestual dos atores, a ação desenfreada do programa televisivo sobre o telespectador sorteado concretiza-se visualmente para o espectador (cf. foto 32. p. 173), num *Gestus* que mostra a toda truculência dos interesses que regem aquele contexto televisivo, no qual o indivíduo é apenas um objeto a ser usado e descartado, reflexo de uma sociedade cujo único valor é a obtenção do poder financeiro, custe o que custar. O *uso cênico* dessa *canção* aponta para uma sociedade ruidosa e desenfreada, onde o ser humano é colocado como uma mercadoria entre outras, uma peça de uma engrenagem que somente serve enquanto atende aos interesses imediatos da grande máquina televisiva porta voz do mercado global.

4.6.5 Vocalização de *Garota de Ipanema*²⁸⁷

Após os primeiros tempos transcorridos no programa e como estratégia para manter *Paulo da Lasca* gastando o seu milhão em *Mahagonny: entertainment and television*, a equipe do programa proporciona-lhe um encontro com a “garota” do programa, *Genny*. Nesse momento, é utilizada cenicamente a melodia da famosa *canção* de Vinícius de Moraes (1913-1980) e Tom Jobim (1927-1993), *Garota de Ipanema*.

O arranjo vocal opta pela vocalização, não sendo utilizado nenhum trecho da letra. Ele é desenvolvido num *crescendo* que os atores começam num timbre vocal macio, grave e redondo, e, quando entra em cena a garrafa de coca-cola cheia de “pó” (farinha de trigo significando a droga, a cocaína), aqueles vão metalizando cada vez mais a voz, ao mesmo tempo em que sobem o tom da *canção*, distorcendo mais e mais o timbre, tornando a emissão vocal estridente, até praticamente passarem a berrar a melodia.

Por meio dessa modificação do timbre e da altura vocais, o arranjo acentua, intensifica o processo de desfiguração da autonomia do telespectador frente às opções de prazer que o programa televisivo lhe proporciona. A música opera uma concretização sonora do processo aludido pelo todo da cena nesse momento.

²⁸⁷ Faixa 29 do DVD de apoio.

Visualmente, a cena mostra três atores de óculos escuros (numa clara alusão ao sol, ao verão, ao descompromisso ferial) colocados ao fundo da cena, os quais dançam uma coreografia extremamente simples e, ao mesmo tempo, tocam, respectivamente, pandeiro, rebolo e ganzá²⁸⁸, enquanto desenvolvem a referida vocalização (cf. foto 33, p. 174). Ao mesmo tempo, uma cena sugerindo sexo regado a cocaína, envolvendo *Paulo da Lasca* e *Genny*, é desenvolvida numa ênfase clara na *gestualidade* dos dois atores. *Paulo* é vendado pelo boá de *Genny*, entrando no jogo de sedução / ridicularização proposto por ela, colocando-se totalmente à mercê dos encantos sexuais da garota. Ao mesmo tempo, por meio do uso de um *objeto de cena*, uma garrafa de coca-cola, cheia de cocaína (farinha de trigo) o espetáculo constrói um ícone do prazer absoluto (sexo mais droga) propagado pelo discurso ideológico do programa.

Quando a droga entra em cena, a gestualidade dos cantores muda completamente, eles alargam os movimentos corporais, chegando um deles a colocar-se em pé sobre a cadeira que compõe a cenografia. Na sua atitude corporal, no seu delírio gestual, os atores refletem, em alguma medida, o processo de confusão mental e de êxtase vivenciado pelo homem vencedor do sorteio do milhão de *Mahagonny*. Ao mesmo tempo, os cantores demonstram uma atitude sarcástica e exultante frente ao sucesso de suas estratégias de conquista da aquiescência plena do telespectador às regras propostas pelo programa. Na conclusão da *canção*, os atores saem de cena mimetizando o som das cuícas típicas da instrumentação das escolas de samba, ficando em cena somente *Paulo da Lasca*, completamente engolfado pelas sensações provocadas pela avassaladora experiência vivenciada.

Interpreto, pois, o efeito sonoro, aliado à postura corporal dos três cantores, como uma metáfora dos processos de dominação, desestruturação, despersonalização do telespectador, obtido pela ação contínua dos profissionais que trabalham no programa *Mahagonny: entertainment and television*.

A vocalização desta melodia evoca imediatamente uma série de sentidos culturalmente estabelecidos. Primeiramente, a *canção* se refere a uma “garota” “linda” e “cheia de graça”, cujo “balanceado é mais que um poema”, ou seja, remete à idealização da mulher brasileira, concretizada na imagem de uma jovem carioca andando graciosa e sensualmente na praia da Zona Sul do Rio de Janeiro. Esse primeiro sentido emergiu diretamente do trabalho de construção das personagens, segundo Leonardo Lessa:

²⁸⁸ Instrumentos de percussão.

A Juliana Coelho, que foi a atriz que construiu a *Genny*, pegou muito uma abordagem da exploração sexual da mulher, principalmente das meninas, das adolescentes. A *Genny* é essa *mulher-objeto*. Então, essa coisa meio infanto-juvenil, “ninfeta”, estava contaminada na figura que ela construiu. (...) a *Garota de Ipanema* reforçava essa crítica. (...) E a gente sabe que traduzindo isso a partir de um olhar mais crítico, é a celebração da mulher brasileira “objeto”, da mulher que se prostitui para os estrangeiros que vão ao Rio de Janeiro freqüentar a praia de Ipanema buscando essa garota de programa de Ipanema, que era exatamente essa figura da *Genny*. Então, ao invés da gente criar uma outra música que falasse disso, ou fazer uma paródia, não: essa música [Garota de Ipanema] aliada a essa ação, a essa cena, cria um contraponto. (...) ²⁸⁹

O charme que a melodia cantada evoca entra em choque com a sordidez da cena que se desenrola diante do espectador. *Genny* não tem nada do “suave balanço” da *Garota de Ipanema* evocada musicalmente. Ao contrário: por trás de uma aparente doçura, a assistente de *Moisés* mostra-se uma inescrupulosa profissional do sexo, lidando com o ingênuo sorteado com indisfarçável zombaria, com o único objetivo de atender às orientações do programa de que participa. Esse contraste entre a *canção* (brejeirice e sensualidade) e a cena (cruza e cinismo), opera a instauração de um olhar crítico sobre a situação encenada.

Bya Braga acrescenta sua percepção desse momento em que a música é elemento particularmente essencial para a narrativa cênica de *Nossa Pequena Mahagonny*. A entrevistada alude ao termo *sereia*, como imagem do canto de sedução do programa e como metáfora de uma sociedade perversa, conduzida por interesses escusos, baseados na destruição dos mais elementares valores humanos, e que enreda com seu canto fatal o cidadão desavisado:

(...) a *Garota de Ipanema* é e será sempre a sereia maior. Cantar esta música no espetáculo é um modo de pensar o Brasil e nós mesmos nele. Este canto, para mim, neste trabalho, é um canto ácido, uma bossa (jazzística?) que corrói a visão e as sensações todas de um ingênuo, de um big brother (daquela época, porque há mais de quatro anos depois da criação deste trabalho, os “big brothers” hoje se profissionalizaram também...). E aqui, para mim, é a cena trágica do espetáculo que, sem a música, não teria gravidade, nem densidade. Ela, de certo modo, antecipa, parodisticamente, a conclusão: prazer em *Mahagonny* precisa de extras, precisa de dinheiro, e “o maior crime sobre a face da terra é não ter dinheiro”, como o texto diz. Corpo dourado de Ipanema custa caro ²⁹⁰.

²⁸⁹ Entrevista concedida em 22-10-2007.

²⁹⁰ Entrevista concedida por escrito, via e-mail, em 17-01-2008.

Por outro lado, é também, uma *canção* que ultrapassou fronteiras, colocando-se seguramente como uma das mais conhecidas, tocadas e divulgadas do mundo inteiro. É uma *canção* que se internacionalizou, transformando-se quase em um estereótipo da música brasileira. Esse sentido de internacionalização contido na *canção* citada melodicamente pode ser tomado como uma alusão ao fato de que o processo colocado em cena diz respeito não somente ao Brasil, mas ao mundo.

Ao mesmo tempo, a *canção* está contida num conjunto de obras musicais que constituiu o que se denominou *bossa-nova*²⁹¹, movimento musical brasileiro associado à classe média e média-alta, do qual a influência do *jazz* norte-americano sobre o *samba* brasileiro é certamente uma das principais características. O fato de ser um estilo musical que surgiu e foi consumido durante muito tempo por classes socialmente privilegiadas aponta outra faceta do programa representado: assim como em *Happy Birthday To You*, *Rap de Mahagonny* e *Vem pra Mahagonny, Vem*, o programa quer, por meio de *Garota de Ipanema*, atingir a todas as faixas sociais, das mais populares (ouvintes do *rap*), passando pelas intermediárias (que compartilham com a primeira o gosto pelo *samba*) e chegando às classes mais altas (produtoras e adeptas de estilos sofisticados como as músicas que se enquadram na *bossa-nova*).

A referência da *bossa-nova* estimulou criativamente o processo de criação, a partir de um ponto de vista social. Lenine Martins reporta esse processo:

(...) a gente buscou também a bossa-nova, porque acreditávamos que era um elemento da cultura, ou seja, todo o povo de alguma maneira conhece bossa-nova, mas ela também não é um elemento [de massa] (...) Inclusive, isso nos interessava, inclusive músicas que eram atreladas à elite, de alguma maneira, até para a gente poder discutir um pouco esse elemento da elite para a massa (...) aquilo que era da cultura da elite, mas um pouco “achatado” para a massa, de alguma maneira, então a gente estava brincando com esses elementos: aquilo que era erudito tornava-se pura e simplesmente massa e aquilo que era de massa saltava para elemento de erudição (...) Qual droga tem a ver com os elementos da bossa-nova e com os elementos de publicidade? Aí a gente falou: coca. (...) Quais elementos de consumo estão relacionados? Coca-cola. (...) Vamos atrelar as duas coisas (...) [dessas relações] veio aquele pó todo a partir da coca-cola²⁹².

²⁹¹ “(...) a bossa-nova constituiu (...) uma reação culta, partida de jovens da classe média branca das cidades, contra a ditadura do ritmo tradicional (no caso do Brasil, representado pela obediência ao tempo forte do 2/4, estabelecida pela percussão dos negros). Historicamente, o aparecimento da bossa nova na música urbana do Rio de Janeiro marca o afastamento definitivo do samba de suas fontes populares” (TINHORÃO: 1975, p. 221).

²⁹² Entrevista concedida em 24-10-2007.

O uso de uma garrafa de coca-cola cheia de cocaína surgiu, pois, de uma análise do imaginário social que esse estilo musical evoca, e de possíveis associações com o universo da publicidade, o qual é uma das principais fontes utilizadas por essa montagem na sua crítica dos comportamentos socialmente estabelecidos. Na minha interpretação, o objeto é usado, simultaneamente, como signo da relação sexual exuberante, enlouquecida, histérica, que se estabelece entre os dois, e sugerida cenicamente sem a necessidade de quaisquer meios explícitos, e também como metáfora de um universo televisivo que dopa, narcotiza, leva ao transe o telespectador, o qual já não é mais dono de sua ação, nem de seu pensamento.

O *Gestus* aqui obtido é o do solapamento completo do indivíduo pela poderosa força dos interesses que regem a “máquina” televisiva, concretizada na imagem da mulher sedutora que cega seu parceiro e faz dele o que quer. *Paulo da Lasca* perde sua autonomia e torna-se juguete da vontade de *Genny*.

Enfim, *Garota de Ipanema* conduz o desenvolvimento da narrativa cênica, ao mesmo tempo em que estabelece um comentário crítico quanto à situação representada, utilizando para isso recursos especificamente musicais: por um lado, variação de intensidade e timbre, por outro lado, a carga cultural contida no estilo musical, a *bossa nova*, e na inserção histórica de uma *canção* em particular, *Garota de Ipanema*. É, sem dúvida, um exemplo particularmente claro do que entendo por *Música-Gestus*, no sentido desenvolvido nesta dissertação.

4.7 Outras considerações

Em *Nossa Pequena Mahagonny*, o acompanhamento instrumental é inteiramente percussivo e executado pelos próprios atores dentro e fora de cena. Ao mesmo tempo, essa montagem optou por utilizar, em determinados momentos, efeitos sonoro-musicais gravados, necessários à complementação sonora de determinados sentidos pretendidos pela encenação.

É interessante notar que, se, por um lado, o envolvimento entre espectador e espetáculo é estimulado pela música ao vivo com os instrumentos visíveis para o público, ao mesmo tempo, isso provoca uma quebra da ilusão dramática, conforme aponta Tragtenberg (1999, p. 72):

Naturalmente, a música ao vivo é mais envolvente, uma vez que integra mais facilmente palco e platéia, que sente e acompanha visualmente a execução musical. No entanto, essa presença diminui a capacidade de abstração na recepção da informação sonora, uma vez que o espectador reconhece a fonte e a natureza do emissor.

O espectador, observando a cena e, ao mesmo tempo, ao fundo a execução das intervenções sonoras, tem, portanto, diminuída sua possibilidade de abstração da fonte sonora, mantendo-se o tempo todo consciente da realidade de uma trilha de um espetáculo sendo executada em tempo real, diante de si. Dessa maneira, sua recepção da cena é modificada, redimensionada, na medida em que a cena se “abre”, mostra que é cena, construção, intencionalidade e pensamento. Essa consideração pode ser estendida, inclusive, aos dois espetáculos enfocados nos capítulos anteriores.

No caso específico de *Nossa Pequena Mahagonny*, Os efeitos sonoro-musicais gravados integram-se à produção sonora ao vivo, reforçando o acompanhamento instrumental e sonoro nos momentos em que outras sonoridades se fazem necessárias, possibilitando a utilização de citações (como o ruído de uma grande torcida num estádio de futebol ou na platéia de um ringue de boxe) que de outra forma não poderiam ser realizadas dentro das intenções da trilha musical desse espetáculo.

Considero relevantes alguns exemplos que relato a seguir.

- No prólogo do espetáculo, a ação do “segurança” é pontuada percussivamente pelos sons de um conjunto de bateria, com a repetição constante de uma frase rítmica, tocado da “cozinha musical” por um dos atores. Tais sons refletem o tom ironicamente “dramático” da cena, o que contribui para instalar o caráter debochado com que diversos conteúdos serão trabalhados cenicamente. Essa pontuação percussiva serve, também, para estimular a atenção do espectador, uma estratégia fundamental para um espetáculo apresentado em locais abertos, sujeitos a uma circulação de pessoas e a uma dispersão muito maior do que se estivesse sendo feito num teatro ou em espaços fechados similares.
- Quando o “segurança” recebe a ordem de seu “capitão” de “ir” (“Ok, captain, I go!”²⁹³), a articulação rítmica da bateria muda, pontuada inicialmente pelo som de um apito e agora com mais ênfase no som do tarol, o que aumenta a agitação da cena. Nesse momento, os outros atores também participam da sonorização, que passa a sublinhar com o som do pratos ações como bater na porta imaginária

²⁹³ Fala do texto transcrito, fornecido a mim pelo *Grupo Teatro Invertido* s/p.

(“Open this door!”²⁹⁴) e a construir imagens como o som da bomba-relógio (“tic-tac” feito no agogô), sobreposto ao som da caixa, o qual mimetiza o som das batidas do coração do “segurança”. Finalmente, os sons crescem até um ápice, representando a iminência da explosão, marcando o fim do prólogo e o início do programa de televisão. Interpreto toda essa seção como uma alusão ao caos da violência urbana generalizada, sintetizada na imagem da bomba-relógio armada por um suposto terrorista, violência que contrasta com o “alívio” que o programa propõe-se a proporcionar ao telespectador. A pontuação instrumental contribui decisivamente para a construção dos climas desse momento inicial, ao mesmo tempo em que começa a constituir o “tom” de marcada ironia que permeará toda a encenação.

- A percussão pontua, também, outros momentos, como a apresentação de *Genny*, sublinhada por um insinuante fraseado dos pratos “riscados” de leve e um suave percutir do tarol. São cores rítmico-tímbricas que configuram sentidos necessários para a constituição do caráter de envolvimento, de sedução requerido por esse momento específico.
- O som dos pratos que emolduram determinadas cenas ou arranjos musicais, como a interpretação de *Happy Birthday To You*, e sublinham determinados momentos da narrativa cênica, como quando o nome de *Paulo da Lasca* é anunciado pela primeira vez ou quando este abre a valise contendo o tão propagandeado “um milhão”. A pontuação sublinha momentos fundamentais da narrativa cênica, auxiliando a encenação a mostrar *como* os processos de envolvimento do telespectador são efetivados, passo a passo, de acordo com as características e estratégias próprias do ambiente midiático de um *reality-show*.
- Um efeito gravado é usado com resultado decisivo na cena em que *Paulo da Lasca* enfrenta a droga uma luta de “boxe”: a sonoridade da torcida, como se fosse uma única nota longa composta de uma infinidade de vozes, concretiza a idéia do alcance do programa junto ao “público”, intensificando o sentido da cena, que, nesse momento, tem sua espacialidade ampliada pela idéia de uma multidão que acompanha a competição esportiva, a qual é, por sua vez, colocada como um dos momentos principais do programa.

²⁹⁴ Idem. É interessante notar que essas falas são típicas de filmes de ação, constituídas num inglês elementar, propício para uma comunicação imediata com os espectadores.

- Uma breve vinheta instrumental gravada, que remete a programas televisivos diversos, notadamente programas de humor e de sorteio de prêmios é usada na cena em que o apresentador *Moisés* comanda a votação dos telespectadores para a eliminação de *Paulo da Lasca*. O timbre escolhido, delicado e evanescente (som sintetizado de teclado) realça a ironia já instalada ao longo da encenação. A vinheta remete o espectador da encenação real para sua experiência cotidiana como telespectador frente a esse tipo de programação.
- Um fragmento melódico da *Ave Maria* de Franz Schubert (1797-1828), mundialmente conhecida e muito utilizada em concertos e casamentos, é tomada como citação paródica pela personagem *Leocádia Bigboni* quando *Paulo da Lasca* recebe a notícia de que vai ser eliminado do programa. A viúva começa a cantar a *Ave Maira* e, então, abaixa-se e, na suposta ação de enxugar suas (falsas) lágrimas, recolhe porções da droga (farinha de trigo) que está no chão e as inspira, produzindo uma situação de mordaz comicidade, já no registro da farsa, obtida pela contraposição do sagrado evocado pela *canção*, por um lado, e o profano, a indiferença sádica, por outro. O canto continua enquanto a personagem central é executada em rede nacional, até que *Leocádia* e *Genny* levam embora o “cadáver sorridente” do espectador *Paulo da Lasca*. Esse uso da *canção* erudita e religiosa como elemento de contraste frente à cena “(...) acrescenta um elemento novo, não esperado, através do qual o espectador reformula o seu conceito a respeito daquilo que está vendo. A eficiência do efeito de contraste está em oferecer ao público uma terceira leitura, resultante da oposição entre duas mensagens simultâneas, mas antagônicas”²⁹⁵.
- Um efeito gravado concentra uma riqueza de significações que intensificam e sintetizam o cerne do discurso crítico do espetáculo: uma edição de sons de programas televisivos diversos, fragmentos de falas, é ouvida no momento exato em que *Paulo da Lasca* é “eletrocutado” pelo controle remoto acionado por *Moisés* (esta é uma metáfora obtida pelo uso cênico um objeto – o controle remoto – como um recurso de dominação e eliminação do telespectador, representado na pessoa de *Paulo da Lasca*). Esse efeito sonoro pontua o sentido de massacre da programação televisiva operado sobre os telespectadores, o qual

²⁹⁵ CAMARGO, 2001, p. 118.

é concretizado na execução sumária do pobre cidadão sorteado com o famoso “um milhão” de *Mahagonny*.

O que observo a partir dessas diversas intervenções sonoro-musicais, e, assim também, a partir daquelas referidas nos capítulos anteriores sobre os respectivos espetáculos em foco, é que, também elas, assim como as *canções*, são, em sua grande maioria, trabalhadas a partir do *Gestus* pretendido pela encenação, ou seja, também a música instrumental é trabalhada como *Música-Gestus*.

Tendo em vista, pois, todas as considerações feitas acerca do *uso cênico da canção* nos três espetáculos aqui estudados, passo agora a compartilhar as principais conclusões obtidas nesta pesquisa.

4.7 Ficha Artística e Técnica de *Nossa Pequena Mahagonny*

Atuação: Camilo Lélis, Kelly Crifer, Leonardo Lessa, Rita Maia e Rogério Araújo.

Direção: Lenine Martins

Direção Musical: Ernani Maletta e Fernando Rocha

Texto: Bya Braga, Juliana Coelho, Lenine Martins, Leonardo Lessa, Rita Maia e Rogério Araújo.

Finalização Dramatúrgica: Guilherme Lessa

Criação colaborativa: Bya Braga e Juliana Coelho

Composição da personagem *Leocádia*: Bya Braga

Composição da personagem *Genny*: Juliana Coelho

Cenografia: Tarcísio Ribeiro Jr.

Figurinos e Adereços: Laura Barreto

Assessoria em Pesquisa: Reinaldo Maia e Vilma Botrel

Criação Colaborativa: Bya Braga e Juliana Coelho

Produção: GRUPA (inicial, entre 2003 e 2004) e No Ato Cultural (atual, de 2004 em diante)

Realização: GRUPA (inicial, entre 2003 e 2004) e Grupo Teatro Invertido (atual, de 2004 em diante)

Considerações finais

O essencial é não ter Brecht com um modelo acabado e definitivo, pois considerá-lo como um deus do universo teatral seria tão ingênuo e ridículo como imaginá-lo um produto do passado hoje historicamente superado e inútil. É necessário, diante de sua obra e suas propostas, na análise de sua teoria e sua prática, encenando suas peças e buscando a utilização de elementos de suas formulações sobre a encenação no teatro dialético, assumir sempre uma postura inventiva e criativa.
Fernando Peixoto²⁹⁶

Em resumo, o impacto de Brecht não vai ser encontrado em nenhuma receita que ele possa ter deixado, mas, sim, na possibilidade de seus escritos capacitarem nossa própria criatividade para pensar sobre verdades e processos históricos.
Marc Silberman²⁹⁷

Todo o movimento reflexivo operado através da leitura de Brecht e de seus comentaristas, bem como dos autores que falam da música de cena e da análise do espetáculo teatral, somado ao esforço analítico diante das obras cênicas abordadas e coroado pelo contato vivo com alguns dos criadores envolvidos na construção dos três espetáculos analisados, todo esse processo apontou para algumas questões que considero primordiais.

Antes de registrar tais questões, cabe dizer que tenho consciência de estar iniciando minha trajetória de reflexão acadêmica e que não pretendi esgotar os assuntos por mim abordados nesta pesquisa. Nem penso que o que aqui proponho requer para si estatuto de originalidade científica. Percebo, ainda, lacunas teóricas a preencher, fontes a buscar, diversas obras a demandar leitura mais detida.

O que posso afirmar é que comecei, efetivamente, a trilhar um percurso, algo acidentado, mas profundamente sedutor: a trajetória de conhecer mais profundamente o teatro a partir de seu objeto mais específico, o espetáculo teatral, em sua extensão, riqueza e efemeridade. E acredito que esse conhecimento, registrado na presente dissertação, pode contribuir para uma melhor compreensão do conceito brechtiano de *Música-Gestus* e das suas possibilidades concretas de aplicação na cena teatral contemporânea.

Tendo em vista essa ressalva inicial, começo tocando num tema quase inevitável quando se parte de um referencial artístico-teórico complexo como o configurado por

²⁹⁶ PEIXOTO, Fernando. *Brecht hoje no Brasil*. In: BACKES, 1998, p. 36.

²⁹⁷ SILBERMAN, Marc. *Brecht Today*. (http://www.logosjournal.com/issue_5.3/silberman.htm – tradução minha) “In short, Brecht’s impact is not to be found in any recipes he may have provided but rather in the possibility of his writings to enable our own creativity in thinking about historical truths and processes”.

Bertolt Brecht em sua obra: a relevância e atualidade do mestre alemão para o teatro que se faz e se pensa hoje.

A atualidade de Brecht deve-se, é essencial frisar esse ponto, não a fórmulas de como encenar suas peças ou de como trabalhar o *estranhamento* em cena, ou mesmo de como concretizar o *Gestus* social: como foi aludido nas epígrafes destas considerações finais, a força de Brecht deve-se muito mais à capacidade que seus textos dramaturgicos e teóricos têm de estimular, instrumentalizar, fundamentar e, sobretudo, provocar a reflexão e a criatividade do artista de hoje, frente ao tempo desafiador que se lhe apresenta.

Mesmo quando não estamos diante de uma montagem de um texto de Brecht, ou baseada em suas peças, a influência do mestre alemão se faz presente, até porque uma das questões mais evidentes do teatro contemporâneo é a diversidade de referências artísticas. Há uma recorrência, nos espetáculos teatrais contemporâneos, da utilização de procedimentos épicos, mesmo que não sejam encenações explicitamente ligadas ao estudo da obra e do pensamento de Brecht. Ernani Maletta faz essa mesma constatação:

(...) eu acho muito difícil alguém escolher uma estética pura e mergulhar nela. Por outro lado, é muito difícil, hoje, a gente não perceber elementos de distanciamento em espetáculos a que a gente assiste. (...) As montagens de teatro contemporâneo (...) acabam sendo influenciadas por várias correntes estéticas superpostas, o que é riquíssimo. Porque, às vezes, a necessidade de expressão do artista, daquele grupo de artistas que está envolvido numa criação cênica, essa necessidade de expressão (...) não dá conta de se estabelecer por um canal apenas, por uma forma apenas. Então, eu preciso buscar várias possibilidades estéticas para conseguir, nesse mosaico, fazer o que eu quero. (...) Assim, como a gente recebe informações de uma forma muito complexa, a gente responde a essas informações de uma forma mais complexa ainda. (...) Eu recebo vários pontos de vista simultâneos sobre o mesmo assunto e não tem como eu não responder, também, com vários pontos de vista diferentes²⁹⁸.

Essa necessidade múltipla do artista, que precisa responder aos desafios colocados pela contemporaneidade, inclui, é evidente, momentos específicos em que a presença de Brecht se torna especialmente necessária. Nesse sentido, reporto a seguinte fala de Elisa Santana:

Tem várias formas de você falar as coisas, em cena. Nesse momento, eu gosto muito da forma que Brecht me trouxe. (...) É o que a gente precisa. (...) Eu estou fazendo Brecht hoje porque eu acho que é com esse tipo de teatro que eu estou conseguindo atingir as pessoas da maneira que eu acredito. Porque se atinge de várias maneiras, e em outros momentos talvez eu possa falar de uma outra maneira com as pessoas. (...) Eu acho extremamente vivo Brecht hoje,

²⁹⁸ Entrevista concedida em

extremamente “acordativo”, como se existisse essa palavra... Ou “acordante”, inventei...²⁹⁹

A dimensão da *invenção* é, a meu ver, fundamental quando se trata de pensar a contribuição de Brecht para o teatro contemporâneo, como fica explícito na citação inicial de Fernando Peixoto. As idéias do mestre alemão, como de resto de qualquer outro grande criador-pensador, não servem como referenciais absolutos. Uma receita pronta é, inclusive, o que pode haver de mais anti-brechtiano, conforme propõe Eduardo Moreira:

Eu acho que o Brecht faz todo sentido, Brecht é talvez o maior dramaturgo do século XX. Agora, eu acho que é isso, tem que montar o Brecht sendo fiel ao espírito do Brecht. O problema é que (...) começaram a transformar o Brecht numa espécie de um cânone da cultura, essa coisa alemã. (...) Esse é o problema (...) existe um respeito e um certo oportunismo de gente que tem os direitos [autorais]. Então, o que eles estão fazendo? Eles estão exatamente “matando” o Brecht, porque o Brecht não pode ser feito dessa maneira. Acho que o Brecht tem que ser feito de uma maneira dialética, de uma maneira muito ligada ao momento, ao social, era um homem que tinha uma preocupação da arte não pela arte, mas a arte que transforma o mundo³⁰⁰.

A obra de Brecht, inclusive, aponta, em sua quase totalidade, para o processo de apropriação das mais diversas fontes, teatrais ou não, em prol da construção de um discurso artístico próprio, fundado na relação do artista com seu tempo. É evidente que a obra do mestre alemão tinha especificidades, justamente pela sua profunda ligação ao seu entorno histórico, com todas as suas questões políticas, sociais, econômicas, filosóficas, culturais, artísticas, estéticas, religiosas e científicas. Mas o que Brecht indica é exatamente a necessidade de uma vigilância, de uma atitude de prontidão constante para manter uma percepção lúcida do projeto de mundo que se tem e dos limites para a sua concretização histórica. Para tanto, é preciso que o artista, além de um olhar atento sobre o mundo, também sabia situar o lugar de onde fala, contextualizar o seu próprio ponto de vista. Rita Maia³⁰¹ indica essa reflexão no seguinte depoimento:

²⁹⁹ Entrevista concedida em 31-10-2007.

³⁰⁰ Entrevista concedida em 06-11-2007.

³⁰¹ **Rita Maia** é atriz e fundadora do *Grupo Teatro Invertido*, juntamente com Leonardo Lessa e Rogério Araújo. É mestranda em teatro pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduada em 2003 pelo Curso de Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais, com habilitação em Interpretação Teatral. Graduada em Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, pela mesma instituição. Entre 2000 a 2003, foi integrante do GRUPA – Grupo de Pesquisa-prática em Atuação – da Escola de Teatro da UFMG. Dentro ao *Grupo Teatro Invertido*, atuou, mais recentemente, nos espetáculos *Nossa Pequena Mahagonny* (2003), *Lugar Cativo* (2004) e *MEDEIAZONAMORTA* (2006).

Acho que, antes de mais nada, a gente poder saber o lugar de onde a gente fala (...) Ter noção disso. Porque eu acho que é a partir daí que a gente transforma. Se eu tenho noção do lugar de onde eu falo, e se eu coloco isso em cena, eu acho que eu sou capaz de transformar o mundo. Esse colocar a realidade em cena, ter esse compromisso de colocar a realidade em cena, eu acho que foi o grande aprendizado [advindo do trabalho a partir de Brecht]³⁰².

Essa atitude aberta, viva, decorre, no caso dos espetáculos aqui enfocados, do processo de apropriação das idéias brechtianas, o qual não resulta de uma imposição, mas de uma adesão conseqüente a um caminho percorrido com esse “companheiro de trabalho”, como propõe Fernando Peixoto³⁰³. Na fala de Leonardo Lessa, aludindo ao início do processo de criação de *Nossa Pequena Mahagonny*, fica evidente essa dimensão:

A gente vinha da universidade, a gente tinha feito uma disciplina de Brecht, a gente tinha o Brecht com um cânon, uma coisa mítica, “vamos fazer o Brecht, vamos ter cuidado com o que estamos fazendo”. E o Lenine [diretor do espetáculo], uma das primeiras coisas que ele fez foi desconstruir, [Lenine] falou: “Brecht é um colaborador”. Não quer dizer que a gente não leu, a gente leu muito sobre Brecht, a gente leu tudo que a gente já tinha lido, a gente releu, discutiu, chamamos uma pessoa, justamente para nos mostrar esse impulso criativo do Brecht (...) Pra nós foi muito bacana passar por um processo de reconhecer o quanto isso ficou no trabalho sem isso ser imposto ou pensado. Não foi pensado: “gente, vamos fazer um trabalho politizado”... Eu acho que a gente estava obviamente tão contaminado pelas leituras, pelo texto, pelas provocações que o próprio Brecht na sua teoria nos fez, que o espetáculo emergiu assim³⁰⁴.

Essa é uma primeira questão: a inventividade, a liberdade de se recriar a herança brechtiana a partir de um outro olhar historicamente situado. Produzir música com esse olhar não é tarefa simples, conforme afirma o próprio Brecht (2005, p. 233): “De tudo o que ficou dito transparece claramente quão difícil é para a música cumprir os deveres que lhe são impostos por um teatro épico”. Um dos desafios enfrentados pelo criador, e particularmente pelo compositor, é apontado por Maurílio Rocha:

A letra pode estar até “casando” com a melodia e com a harmonia, mas não no sentido de passar uma mensagem de texto. (...) Às vezes, a letra tem o efeito de inebriar a gente, de achar bonito, palavras bonitas, bem colocadas... (...) E que não é o caso dessas canções que eu acho que têm que ser [trabalhadas] nesse tipo de teatro. Eu queria fazer músicas de que eu gostasse, que eu achasse bonitas, que eu achasse que as pessoas também iam achar bonitas, mas que, na

³⁰² Entrevista concedida em 22-10-2007.

³⁰³ Fernando Peixoto, no artigo já citado (BACKES, 1998, p. 38).

³⁰⁴ Entrevista concedida em 22-10-2007.

primeira audição, a pessoa já conseguisse – uma pessoa atenta – já conseguisse entender a mensagem que a letra e a música queriam passar³⁰⁵.

Uma outra questão diz respeito ao processo paulatino de desconstrução de um entendimento do senso comum, ainda vigente, da experiência artística como desvinculada de um projeto de conhecimento, ou seja, aponta para a necessidade de se superar uma falsa dicotomia entre razão e emoção, reflexão e fruição estética. Em outras palavras, a constatação, à primeira vista óbvia, de que o *uso da canção*, em espetáculos que se propõem a provocar uma reflexão crítica no espectador, ou seja, que objetivam estimular o uso da *razão* por parte do público, está necessariamente ligado a um processo de construção de um sentido global que ultrapassa o sentido puramente racional da “mensagem” transmitida pelo discurso verbal lógico.

A *canção* em cena pode perfeitamente constituir-se num fator de reflexão e *ao mesmo tempo* projetar as insubstituíveis forças não-verbais advindas do estímulo sonoro, do discurso musical propriamente dito, associado a uma elaboração da presença gestual e vocal do ator em cena (e dos demais signos do espetáculo teatral).

Inês Peixoto aponta para essa capacidade da música em contribuir para a recepção de conteúdos reflexivos no contexto de um espetáculo teatral:

O incrível é que tudo isso, esse componente, essa música que entra sempre completando, (...) essa adaptação do Paulo, junto com as possibilidades que o *Galpão* traz para a cena (...) eu acho que isso criou uma surpresa para a gente, como esse espetáculo funciona na rua, a gente já fez [*Um Homem é Um Homem*] (...) várias vezes na rua, acabamos de fazer agora (...) na praça do Papa [no dia 6 de outubro de 2007] para cinco mil pessoas e as pessoas não dão um pio. É um tema difícil, um tema altamente filosófico, traz uma reflexão muito grande (...) e ele funciona na rua, legal isso...³⁰⁶

Brecht escolheu, como um de seus principais recursos de *estranhamento*, a música, a *canção*: o mestre alemão lança mão da, talvez, mais *emotiva* das artes, da arte que apela de maneira mais direta à sensibilidade do espectador, posto que dispensa inclusive o uso da imagem.

A música, sendo tomada em sua identidade artística específica, mobiliza um potencial de sensibilização cujo alcance é, muitas vezes, insuspeitado. Concordo com Cida Falabella quando afirma que

³⁰⁵ Entrevista concedida em 16-10-2007.

³⁰⁶ Entrevista concedida em 06-11-2007.

(...) a música é uma instância superior de expressão, porque é universal, ela trabalha com uma coisa que vai além do mental, do racional, ela trabalha num nível muito sutil, muito refinado (...) um dos sentidos mais aguçados é o ouvir (...) e a música vai trabalhar com isso, você não precisa de nada, na música, ela vai entrando pelo seu ouvido (...) essa possibilidade de comunicar sem precisar de dizer nada – apesar do Brecht ter a coisa do texto (...) no nosso espetáculo, apesar da música do Brecht ter essa idéia de ajudar a esclarecer, comentar, ser contundente, eu acho que ela também cumpre uma função poética de também dar um pouco de esperança (...) parece que a música consegue trazer as pessoas para um estado mais elevado (...) e foi muito legal a gente conseguir colocar as pessoas [elenco] todas cantando (...) por mais tristes que sejam as músicas, parece que têm uma coisa meio terapêutica (...) a gente no teatro também tem isso (...) como o Brecht fala, “a música, a nossa arte irmã”³⁰⁷

Brecht traz, portanto, para o ritual apolíneo e reflexivo da palavra *falada*, a festa dionisíaca e encantatória da palavra *cantada*. Sem exclusões redutoras. Identifico, nessa escolha do *uso cênico da canção*, um dos sinais da superação da dicotomia razão / emoção no contexto da criação teatral. É uma estratégia de unir essas duas dimensões do olhar humano sobre o mundo: a *canção* é tomada, então, como um sinal da possibilidade inequívoca de aliar objetividade e subjetividade, intuição e raciocínio lógico, razão e emoção como dados inerentes à ação humana no mundo, mormente quando localizada no plano da criação artística.

Com o propósito de mostrar, revelar, descobrir as relações sociais através da cena teatral, o mestre alemão escolhe usar, com especial ênfase, o discurso musical contido na melodia, no ritmo, na harmonia e no *grão da voz* do ator. Da mesma forma, no discurso visual contido no desenho corporal do ator, em relação a outros signos visuais, passando aqui para a dimensão do *Gestus* mais ligado à dimensão gestual. Sobre esta dimensão, digo, parafraseando Barthes, que o ator também é portador de uma granulação corporal, de um “grão do corpo”, inesgotável em termos de definição teórica, racional, verbal, fundada na relação viva de sua evolução espaço-temporal com a recepção igualmente viva do espectador.

A *canção* traz, em sua constituição, fatores específicos que tornam a sua manipulação expressiva especialmente contundente quando o objetivo é estimular a visão crítica da realidade, nela confluem pelo menos dois discursos de ordens diversas. De um lado, a *melodia*, com todas as suas implicações de altura, intensidade, duração e timbre, as referências tonais, modais, atonais, etc., implicações advindas do arranjo instrumental que a acompanha (quando há acompanhamento) e toda a sua carga cultural enquanto estilo musical socialmente estabelecido. Por outro lado, a letra, a palavra, com

³⁰⁷ Entrevista concedida em 22-10-2007.

todas as suas reverberações lingüísticas, configurando ou não uma situação enunciativa, uma *cena*, onde um interlocutor dialoga ou refere-se a um interlocutário.

Essa segunda instância, a letra, a princípio apela mais ao racional, porque pode portar uma mensagem mais explicitamente delineada. Já a primeira instância, ainda que possa ser usada (como ocorre nos espetáculos aqui analisados) para configurar uma referência de criticidade, principalmente através da paródia musical, tem também na sua materialidade sonoro-musical o poder de embalar, de encantar, de divertir, de convidar o espectador a cantar e a dançar junto com o ator, junto com a cena, tem esse poder irresistível de sedução e transe, ou, nas palavras de Luiz Tatit, um componente insubstituível de *persuasão somática*³⁰⁸, que atinge o espectador para além do racional, que faz com que ele tenda a prestar atenção ao que a canção propõe.

Uma terceira questão diz respeito à capacidade recorrente do ser humano de desconstruir e reconstruir o que lhe é dado pelo seu entorno sócio-político-cultural, descolando significados, reconstruindo sentidos, redirecionando processos de comunicação.

Nesta pesquisa, o objeto cultural usado para se fazer isso, a *canção*, se por um lado, pode ser tomada de maneira alienada, desvinculada de uma intenção transformadora, socialmente comprometida, servindo, então, apenas como reforço ideológico do estado de coisas que cerca o sujeito, pode, por outro lado, ter o seu *uso* transformado, recriado, transfigurado, respondendo a “uma produção racionalizada, expansionista além de centralizadora, barulhenta e espetacular” com uma outra produção, “astuciosa, (...) quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante”³⁰⁹.

Na artesanidade do teatro, a *maneira* dos artistas *usarem cenicamente* a *canção* (dentre outros produtos culturais que podem ser tomados como elementos da cena) é que, astuciosa, é capaz de configurar um ambiente cênico propício a um repensar da realidade, tanto pelo artista quanto pelo espectador.

Dentre as idéias de Brecht que afloraram de maneira mais recorrente durante a pesquisa aqui registrada, destacou-se a *separação dos elementos*: esta se colocou como preciosa referência para a construção de uma cena reflexiva, ou seja, de uma cena que possa entregar ao espectador a chave da sua própria abertura ou desconstrução.

³⁰⁸ TATI, 1987, p. 50.

³⁰⁹ CERTEAU, 1998, p. 39.

Nos três espetáculos, o discurso musical é tratado como uma voz *autônoma* dentro da encenação, considerada pelos criadores como um fator fundamental para proporcionar entretenimento, vivacidade, para dinamizar a temporalidade da encenação, e, ao mesmo tempo, trazer uma posição crítica frente à cena que interrompe. A música não é uma convidada ingênua que participa da festa do palco, mas uma colaboradora eficaz, que emite sua opinião, o seu ponto de vista sobre a cena na qual é inserida.

Letra, música, arranjo instrumental, todos os recursos presentes nessa forma musical são tomados como potencializadores da visão crítica acerca de um determinado aspecto social abordado no espetáculo: a violência urbana em *Esta Noite Mãe Coragem*, a fragilidade ética do homem frente às solicitações sociais em *Um Homem é Um Homem* e a manipulação perversa e violenta da mídia televisiva em *Nossa Pequena Mahagonny*.

Mas acredito ser necessário, mais uma vez, frisar que não é a *canção* em si, não é a letra, não é a melodia, não é o arranjo, assim como não é a luz, o cenário, o figurino, o trabalho do ator, nem mesmo o texto de um espetáculo, o fator em si mesmo determinante para que se oportunize uma reflexão crítica sobre a sociedade: o que interessa é o *uso cênico* de cada um desses elementos e a forma de organizá-los polifonicamente³¹⁰ como vozes distintas a serviço da *meta* de não apenas divertir ou encantar, mas também de fazer pensar.

Fica evidente que é o *olhar reflexivo* do artista, que pousa sobre determinado aspecto da realidade, o que faz com que seu discurso propicie mais, ou menos, a possibilidade do espectador desenvolver um pensamento próprio acerca do que vê na cena. A reflexão está sempre latente, em tudo, mas é preciso que um olhar atento indique, sugira, *aponte* ao espectador um caminho possível de crítica sobre determinado aspecto humano, social, histórico, político, filosófico, econômico, etc.

Os espetáculos aqui enfocados mostram essa relação indispensável do olhar ativo do artista sobre a realidade que este se propõe a representar cenicamente. Na fala dos criadores, seja ela no momento das entrevistas, seja ela implícita no próprio espetáculo, no aqui agora de sua realização frente ao público, identifico claramente como é que, por causa do olhar que esses artistas voltam sobre o seu entorno, a sua obra pode, também, servir como estímulo para esse mesmo movimento por parte do espectador.

³¹⁰ MALETTA, 2005.

Cada uma dessas três montagens teatrais contribui com o seu *como* particular, com a sua inflexão própria, sua abordagem específica:

- *Esta Noite Mãe Coragem* enfatiza o *despojamento* do ator cantando em cena, emitindo seu canto da maneira mais direta, ressaltando a limpidez das melodias e o teor cristalino das letras; aposta na *auto-citação* instrumental como um poderoso aliado no resgate de sentidos anteriormente colocados através das *canções*; recorre ao *contraste* entre arranjos diversos para a mesma *canção* como estratégia de configurar uma cena dialética.
- *Um Homem é Um Homem* pontilha com inúmeras intervenções instrumentais, musicais e sonoras, de caráter *paródico* a sua narrativa cênica; alterna, nas *canções*, momentos de citação musical (das mais variadas fontes, desde o *cinema* até a *música popular e tradicional*) com variados graus de desconstrução e reconstrução de temas musicais (refletindo o processo que ocorre com *Galy Gay*); lança mão da música instrumental e da *canção* como recursos de construção de uma cena antes de tudo *humorada*, fazendo do *humor* uma estratégia fundamental em sua leitura crítica da realidade.
- *Nossa Pequena Mahagonny* mergulha no universo sonoro da mídia televisiva para dali retirar toda a sua força satírica e desenhar em cena vinhetas e *jingles* recheados de referências presentes no cotidiano do espectador atual, direcionando sua música e *canções* para esse recorte específico; serve-se tanto do *contraste* de estilos musicais quanto da *repetição* como estratégias de produção de sentido.

E é, exatamente, nesse sentido que fica clara para mim a contribuição desta pesquisa para o conhecimento acadêmico acerca do teatro e sua função social: nesta dissertação, encontram-se exemplos concretos, atuais e locais (Belo Horizonte) de *como* a *canção* pode ser usada cenicamente, por meio de iniciativas práticas de artistas que estão atualizando as idéias e propostas de Brecht com relação à música no espetáculo teatral, com toda a complexidade que o presente momento histórico traz para a produção e reflexão artísticas.

Uma outra questão que emergiu deste trabalho está ligada ao fato de o fazer artístico, ainda, ser continuamente entendido pelo senso comum como um processo “inconsciente”, “espontâneo”, “natural”, acessível apenas a determinados indivíduos

talentosos. É como se a arte não demandasse estudo, reflexão, leitura, discussão, como se ela brotasse espontaneamente do incontrolável impulso criativo de uns poucos “eleitos”.

A partir desta pesquisa, eu confirmo que a prática do artista não somente tem essa dimensão racional implícita em seu processo e produto, como verifico que o artista só tem a ganhar quando se abre para utilizar o conhecimento teórico e o conhecimento acadêmico como referenciais para a concretização do seu trabalho.

Essa questão emerge de modo claro na seguinte colocação de Maurilio Rocha, quando este se refere ao seu processo de composição das canções de *Esta Noite Mãe Coragem*. Vejamos como ele re-significa o termo “inspiração” e como ele demonstra sua consciência de o seu processo criativo ser parte de um projeto de sentido que ultrapassa uma dimensão exclusivamente intuitiva ou individual:

Eu estou chamando de “inspiração”, mas que não é uma inspiração assim: “vou tomar uma cerveja e vou ficar tocando”. É uma inspiração [que vem] depois que eu li o texto original, li o *Cabeça de Porco*, vi os depoimentos dos meninos [atores], ouvi as músicas do Paul Dessau, vi os ensaios, a minha carga de música toda que eu tenho desde criança, de tocar e compor, aí de repente isso “encaixa”. Essa hora que “encaixa” é que eu acho que é a hora da criação (...) Eu acho que é assim: o que eu *sou*, a minha herança, a minha carga musical de compositor, inclusive para teatro, dentro do contexto da peça, com minha liberdade de criação. (...) Inconscientemente você compõe duas versões [aludindo ao fato de ter composto duas músicas diferentes para *Massa Mole*] e a peça é cheia de duas versões. (...) Essa inspiração minha não é alguma coisa a meu serviço, a serviço do meu próprio deleite. É uma inspiração a serviço do espetáculo. Algumas vezes eu vejo músicas feitas para espetáculos onde parece que quem mais gostou das músicas foi o próprio compositor. Gostou de ter feito a música, mas vejo que dialoga pouco com a peça. Então, eu tenho liberdade artística de criação, mas dialogando com a peça. E cumprindo uma função específica.

Constato que, se a *canção* e a *música* são tomadas, nos três espetáculos analisados, como elementos portadores de um discurso próprio, específico, que tem a sua contribuição diferenciada a dar para a constituição do sentido da encenação, tal fato está diretamente ligado a que, nesses trabalhos, a música é criada e trabalhada em íntima colaboração do compositor com o diretor, os atores e demais componentes da equipe de criação da peça. Essa dimensão *colaborativa* fica evidente na fala de todos os entrevistados. Havia sempre um olhar conjunto sobre os problemas criativos com os quais os artistas se deparavam.

O *uso cênico da canção*, da maneira como é realizado nos espetáculos aqui estudados, coloca em evidência, ainda, uma provocação ainda necessária,

principalmente no meio acadêmico: o conhecimento racional, científico, quando apropriado pelo conhecimento artístico, tem sua qualidade “árida” recriada, refeita, reelaborada, e ganha contornos outros, modifica-se em sua qualidade primeira, permanecendo conhecimento, razão, ao mesmo tempo em que se articula a um conjunto de processos sógnicos e pulsionais os quais configuram o fascinante, misterioso e imponderável caráter aberto do *conhecimento artístico*.

Nesse mesmo sentido, emerge neste trabalho a necessidade premente de um contínuo diálogo entre a produção artística e a produção acadêmica. É preciso que esse trânsito de idéias, processos e conhecimentos estabeleça-se cada vez com maior alcance e intensidade, pois os benefícios vão enriquecer ambos os discursos, tanto o artístico, que ganha um aporte teórico, o qual tende a fortalecer e estimular o processo criativo, quanto o acadêmico, que se renova com as características específicas do conhecimento artístico.

Certamente, as questões que emergiram desta pesquisa devem ainda ser mais investigadas. As discussões aqui indicadas abrangem, sobretudo, o aporte único e específico que a *arte* pode trazer para a *universidade*, onde a razão científica é ainda, em larga medida, tomada como um referencial absolutizante do fazer reflexivo.

A arte é uma modalidade do conhecimento humano que faz essa ponte entre o sentir e o pensar, o intuir e o concluir logicamente. E é fundamental que mais e mais trabalhos indiquem essa possibilidade integrativa do conhecimento artístico como caminho para tornar a construção do conhecimento um processo mais humanizante e transformador.

Anexo 1

DVD de apoio à leitura desta dissertação

Obs: as imagens constantes neste DVD foram cedidas pelos respectivos grupos (*ZAP 18*, *Galpão* e *Teatro Invertido*) para fins exclusivamente acadêmicos, ligados à realização desta pesquisa. Sua reprodução é terminantemente proibida sem autorização expressa e por escrito das respectivas produções.

Lista de faixas (trechos em vídeo) referentes a cada espetáculo analisado

Excertos de *Esta Noite Mãe Coragem*

1. Ave Maria no Morro (imagens de Byron O' Neill)
2. Cerca Elétrica (imagens de Byron O' Neill)
3. Com Que Roupas (imagens de Davi Dolpi)
4. Massa Mole (1) (imagens de Byron O' Neill)
5. Massa Mole (2) (imagens de Byron O' Neill)
6. Chão de Estrelas (imagens de Byron O' Neill)
7. Alguma Coisa em Troca (imagens de Byron O' Neill)
8. Cortejo (imagens de Byron O' Neill)
9. Assim Falou a Mulher ao Soldado (imagens de Byron O' Neill)
10. Entreato (1) (imagens de Vanderlei Timóteo)
11. Entreato (2) (imagens de Davi Dolpi)
12. Barracão (1) (imagens de Byron O' Neill)
13. Barracão (2) (imagens de Davi Dolpi)
14. Samba em Alemão (imagens de Vanderlei Timóteo)

Excertos de *Um Homem É Um Homem*

15. Marcha Militar (imagens de divulgação do *Grupo Galpão*)
16. Galy Gay É Um Bom Companheiro (imagens de divulgação do *Grupo Galpão*)
17. Primeira Companhia (imagens de divulgação do *Grupo Galpão*)

18. Canção do Rio (imagens de divulgação do *Grupo Galpão*)
19. Quanto Vale Um Homem? (imagens de divulgação do *Grupo Galpão*)
20. Boleros (imagens de divulgação do *Grupo Galpão*)
21. Canto da Viúva (imagens de divulgação do *Grupo Galpão*)
22. Vida de Soldado (imagens de divulgação do *Grupo Galpão*)
23. Hurrah! Hurrah! (imagens de divulgação do *Grupo Galpão*)
24. Vocalização (imagens de divulgação do *Grupo Galpão*)

Excertos de *Nossa Pequena Mahagonny*

25. Abertura Mahagonny (imagens de Byron O'Neill)
26. Happy Birthday (imagens de Byron O'Neill)
27. Rap de Mahagonny (imagens de Byron O'Neill)
28. Vem Pra Mahagonny (imagens de Byron O'Neill)
29. Garota de Ipanema (imagens de Byron O'Neill)

Atenção: o DVD de apoio encontra-se apenas na versão impressa desta dissertação, a qual pode ser encontrada na biblioteca da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Referências Bibliográficas

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith e GEWANDSZNAJDER, Fernando (2001). *O Método nas Ciências Naturais e Sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa*. São Paulo: Pioneira Thompson Learning.

BACKES, Marcelo (org.)(1998). *Bertolt Brecht*. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre.

BADER, Wolfgang (org.) (1987) *Brecht no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

BARTHES, Roland (2007). *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes.

BARTHES, Roland (1990). *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BARTHES, Roland (1984). *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BENJAMIN, Walter (1994). *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura (Obras Escolhidas v.1)*. São Paulo: Brasiliense.

BENJAMIN, Walter (1975). *Tentativas sobre Brecht (Iluminaciones III)*. Madrid: Taurus Ediciones.

BERTOLD, Margot (2000). *História do Teatro*. São Paulo: Perspectiva.

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

BRECHT, Bertolt (2005). *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BRECHT, Bertolt (1992). *Teatro Completo, em 12 volumes (vol. 2)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. CONFERIR

BRECHT, Bertolt (1991). *Teatro Completo, em 12 volumes (vol. 6)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. CONFERIR

BRECHT, Bertolt (1988). *Teatro Completo, em 12 volumes (vol. 3)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. CONFERIR

BRECHT, Bertolt (1967). *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

CAMARGO, Roberto Gill (2001). *Som e cena*. Sorocaba, SP: TCM-Comunicação.

CARRASCO, NEY (2003). *Syngkronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera: FAPESP.

CERTEAU, Michel de (1998). *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.

ECO, Umberto (1983). *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva.

ESSLIN, Martin (1979). *Brecht: dos males o menor*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

EWEN, David (1967). *A história do musical americano*. Rio de Janeiro: Lidador.

EWEN, Frederic (1991). *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. São Paulo: Globo.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de (2007). *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

GILBERT, Michael John Tyler (1988). *Bertolt Brecht's striving for reason: even in music*. New York; Bern; Frankfurt am Main; Paris: Lang.

GUINSBURG, Jacó; NETTO, Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves (org.) (1988). *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva.

HADERCHPECK, Robson Carlos e ALMEIDA, Márcio Aurélio Pires de (2006). *O Gestus brechtiano em análise*. In CADERNOS DA PÓS-GRADUAÇÃO, Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.

HILDEBRANDO, Antonio (2000); PADILHA, Laura Cavalcante. *O épico no teatro: entre os escombros da quarta parede*. Tese (doutorado), Universidade Federal Fluminense.

JOURDAIN, Robert (1998). *Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação*. Rio de Janeiro: Objetiva.

KONDER, Leandro (1988). *O que é dialética*. São Paulo: Brasiliense (Coleção Primeiros Passos).

KOUDELA, Ingrid Dormien (2001). *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, (Coleção Debates).

KOUDELA, Ingrid Dormien (1999). *Texto e Jogo: uma didática brechtiana*. São Paulo: Perspectiva / FAPESP.

KOUDELA, Ingrid Dormien (org.) (1992). *Um vôo brechtiano: teoria e prática da peça didática*. São Paulo: Perspectiva / FAPESP.

KOUDELA, Ingrid Dormien (1991). *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva / EDUSP (Coleção Estudos, nº 117).

KUSANO, Darci Yasuco (1984). *O que é teatro nô*. São Paulo: Brasiliense (Coleção Primeiros Passos).

LOPES, Junia (2006). *O palco e a rua: a trajetória do teatro do Grupo Galpão*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas.

MENCARELLI, Fernando Antonio (1999). *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp / Centro de Pesquisa em História Social da Cultura.

MALETTA, Ernani de Castro; DALBEN, Ângela Imaculada Loureiro de Freitas (2005). *A formação do ator para uma atuação polifônica princípios e práticas*. Tese (doutorado), Universidade Federal de Minas Gerais.

MARIZ, Vasco (1977). *A Canção Brasileira: erudita, folclórica, popular*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

NAPOLITANO, Marcos (2005). *História & Música – histórica cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica.

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

PEIXOTO, Fernando (1991). *Brecht: vida e obra*. São Paulo: Paz e Terra (4ª edição).

PEIXOTO, Fernando; BADER, Wolfgang (1987). *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

PEIXOTO, Fernando (1986). *Ópera e Encenação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

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

RIZZO, Eraldo Pêra (2001). *Ator e estranhamento: Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet*. São Paulo: Ed. SENAC.

ROCHA, Maria Aparecida Vilhena Falabella (2006); ROCHA, Maurilio Andrade. *De Sonho & Drama a ZAP 18: construção de uma identidade. Dissertação (mestrado)*. Universidade Federal de Minas Gerais.

ROSENFELD, Anatol (1965). *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo Editora S.A..

ROUBINE, Jean Jacques (1982). *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

SADIE, Stanley (Ed.) (1994). *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Zahar.

TATIT, Luiz (1999). *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta.

TATIT, Luiz (1987). *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual.

TINHORÃO, José Ramos (1975). *Pequena História da Música Popular: da Modinha à Canção de Protesto*. Petrópolis: Vozes.

TRAGTENBERG, Livio (1999). *Música de cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva / FAPESP.

WISNIK, Jose Miguel (1999). *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras (inclui CD-Rom).

WEGENAST, Sonia Leal de Souza (2004). *Bertolt Brecht, a imaginação musical épica. Dissertação (Mestrado)*. Universidade Federal Fluminense.

WILLETT, John (1967). *O Teatro de Brecht Visto de Oito Aspectos*. Rio de Janeiro: Zahar.

ZAMBONI, Silvio (1998). *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas, SP: Autores Associados.

ZAMACOIS, Joaquim (1993). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Labor.