

Wilson Pereira de Oliveira

**Brecht visita *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder:**  
aproximações e distanciamentos

Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Belas Artes

Mestrado em Artes

2010

**Wilson Pereira de Oliveira**

**Brecht visita *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder:**

aproximações e distanciamentos

Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando.

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes/UFMG

2010

**Folha de aprovação:**

**Brecht visita *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder:**

aproximações e distanciamentos

**Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:**

---

**Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando (EBA/UFMG) – Orientador**

---

**Prof. Dr. Luiz Otávio Carvalho Gonçalves de Souza (EBA/UFMG)**

---

**Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre (FALE/UFMG)**

---

**Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz (EBA/UFMG)**

**Belo Horizonte**  
**Escola de Belas Artes da UFMG**

**2010**

**A meus pais (*in memoriam*).**

**AGRADECIMENTOS:**

**Ao orientador Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando.**

**À Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).**

**À minha irmã.**

**Aos amigos Bruno Puliti, Guilherme Paoliello, Marcelo Castilho de Avellar.**

**Ao Grupo Teatral Encena:**

**Elenco: Adélia Carvalho, Alan Machado, Andréa Baruqui, Gustavo Werneck, Henrique Cruz, José Pintor, Leo Campos, Leonardo Fernandes, Marcos Ferreira, Mariana de Mesquita, Nivaldo Pedrosa, Raquel Lumar, Sabrina Paolucci, Samuel Brandão.**

**Técnicos: Byron O'Neill, Cristina Mendanha, Christopher Reher, Eduardo Mendes, José Pereira Filho, Marney Heitmann, Mauro Júnior, Mazarelo Teixeira, Raul Belém Machado, Rita Márcia Costa.**

## RESUMO

A presente pesquisa sustenta-se na investigação de um processo de criação cênica que procurou estabelecer um diálogo entre os conceitos sistematizados por Bertolt Brecht e a produção dramatúrgica de Thornton Wilder. Baseado nesta premissa, confrontaram-se, teoricamente e na prática, na encenação da peça *Nossa Cidade*, alguns pontos do arcabouço teórico proposto por Brecht para o seu teatro épico, principalmente aqueles presentes no Esquema que contrapõe a forma dramática à forma épica do teatro, com o teatro épico de Wilder. Desta forma, observaram-se aproximações e distanciamentos entre as propostas dramatúrgicas e cênicas de dois autores paradigmáticos do teatro épico.

## ABSTRACT

The present research intends to investigate the creation of a scenic process in which there is the attempt to establish a dialog between the conceptions systematized by Bertolt Brecht and the dramatic work of Thornton Wilder. Based on that premise the mise en scène of the play *Our Town* was confronted theoretically and in practice with some aspects of the framework proposed by Brecht specially about the counterpoint between the dramatical form and the epic form of Wilder. Therefore some analogies and differences were observed between the dramatic and scenic propositions of those two paradigmatic playwrights of the epic theater.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1 - THORNTON WILDER: APONTAMENTOS SOBRE VIDA E OBRA .....</b>	<b>18</b>
<b>1.1 - A DRAMATURGIA DE WILDER .....</b>	<b>31</b>
<b>CAPÍTULO 2 - <i>NOSSA CIDADE</i> .....</b>	<b>35</b>
<b>CAPÍTULO 3 - BERTOLT BRECHT: APONTAMENTOS SOBRE VIDA E OBRA .....</b>	<b>43</b>
<b>CAPÍTULO 4 - WILDER E BRECHT: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS .....</b>	<b>54</b>
<b>CAPÍTULO 5 - A ENCENAÇÃO: CONCEPÇÕES E PROCEDIMENTOS .....</b>	<b>68</b>
<b>6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>86</b>
<b>7 - REFERÊNCIAS .....</b>	<b>90</b>
<b>8 - ANEXOS .....</b>	<b>93</b>



## LISTA DE FIGURAS

<b>FIGURA 1 - Elenco do Grupo Teatral Encena <i>Nossa Cidade</i>. (Foto: Christopher Reher) .....</b>	<b>68</b>
<b>FIGURA 2 – Os atores Henrique Cruz, como Diretor de Cena, e Gustavo Werneck, como intérprete do Sr. Webb, mostrando dados estatísticos. (Foto: Christopher Reher) .....</b>	<b>77</b>
<b>FIGURA 3 – Os atores Samuel Brandão e Leo Campos ilustram a referência à obra <i>Esperando Godot</i>, de Samuel Beckett. (Foto: Christopher Reher) .....</b>	<b>78</b>
<b>FIGURA 4 - Planta baixa de Grover’s Corners .....</b>	<b>81</b>
<b>FIGURA 5 - Desenho de Raul Belém Machado para o cenário de <i>Nossa Cidade</i> .....</b>	<b>82</b>
<b>FIGURA 6 - Desenho de Raul Belém Machado: planta baixa do cenário de <i>Nossa Cidade</i> .....</b>	<b>83</b>
<b>FIGURA 7 - Desenho de Marney Heitmann – Sra Soames .....</b>	<b>84</b>
<b>FIGURA 8 - Desenho de Marney Heitmann – Homens .....</b>	<b>94</b>
<b>FIGURA 9 - Desenho de Marney Heitmann – Dr. Gibbs .....</b>	<b>94</b>
<b>FIGURA 10 - Desenho de Marney Heitmann – Emily .....</b>	<b>95</b>
<b>FIGURA 11 - Desenho de Marney Heitmann – Noiva .....</b>	<b>95</b>
<b>FIGURA 12 - Desenho de Marney Heitmann – Sra. Webb .....</b>	<b>96</b>
<b>FIGURA 13 - Desenho de Marney Heitmann – Sra Gibbs .....</b>	<b>96</b>

## INTRODUÇÃO

A “impureza” [contradição] é, justamente, um atributo do movimento e de tudo o que é movido. (BRECHT, 1978, p. 120)

A presente pesquisa sustenta-se na investigação teórico-prática de um processo de criação cênica que procurou estabelecer um diálogo – aproximações e distanciamentos – entre dois autores paradigmáticos do teatro épico: Thornton Wilder (1897-1975) e Bertolt Brecht (1898-1956).

Assim, a interação dialógica entre a proposição teórica de análise entre dois autores (os conceitos sistematizados por Brecht e a produção dramatúrgica de Wilder) e a proposição cênica, incluindo os vários agentes necessários para sua execução, são os elementos que configuram este estudo. Desse modo, objetiva-se compreender referenciais teóricos já tão conhecidos que possam, na teoria e na prática, dialogar, dialeticamente, com uma obra dramatúrgica na qual esses referenciais estão parcialmente inseridos e, em última instância, aplicá-los numa montagem cênica.

Anatol Rosenfeld (1912-1973), em *O Teatro Épico* (2006), equipara Thornton Wilder, Bertolt Brecht e Paul Claudel (1868-1955) como dramaturgos que realizaram um teatro épico no pleno sentido da palavra. Mesmo considerando as muitas características que os distanciam e a suas obras, Rosenfeld sinaliza que

O importante é verificar que concepções que com tamanha ênfase teo ou sociocêntrica tendem a colocar o centro fora do indivíduo, integrando-o como elemento no todo maior, quase necessariamente conduzem a uma idéia épica do teatro. Isso vale também para Thornton Wilder. Por mais importante que nos três casos se afigure o papel do indivíduo, o que sobreleva é, afinal, o plano maior, histórico ou universal, que reduz o ser humano a uma posição funcional, pelo menos no quadro terreno ou histórico. Essa funcionalidade é menos acentuada no caso de Wilder, mas somente porque o americano “liberal” tende a acentuar menos o plano universal ou histórico. (ROSENFELD, 2006, p. 137)

O teórico alerta, ainda, que Wilder tem uma “visão universal, [...] no fundo conservadora, [...] apesar do humanismo que nela se manifesta”.

(ROSENFELD, 2006, p. 127). A visão conservadora de Wilder, apontada por Rosenfeld, parece-me referir-se à definição daquele que em política é favorável à conservação da situação vigente, opondo-se a reformas radicais. Nada menos brechtiano.

Nas obras de Wilder, “a chave da significação talvez seja o número de importantes paradoxos que brilhantemente se harmonizam em seus escritos” (GREBANIÉ, 1965, p. 9). Nada em sua obra é excessivo ou gratuito, “as emoções são mais profundas do que violentas e nunca lhes é permitido ofender a forma. Por outro lado, a forma é sempre um límpido cristal, dentro do qual a luz brilhante jamais vacila.” (GREBANIÉ, 1965, p. 9). Em relação à forma não será difícil, creio, identificar as aproximações e distanciamentos na seleção e utilização dos elementos épicos por Wilder e Brecht.

Na mesma direção, Margot Berthold, em *História Mundial do Teatro*, afirma que

os dois mais importantes dramaturgos do século XX que trilharam uma senda análoga à do princípio épico de Brecht são Thornton Wilder e Paul Claudel, ambos muito diferentes entre si na sua orientação em termos de visão de mundo e diametralmente opostos a Brecht. (BERTHOLD, 2003, p. 511)

Antes de prosseguir, é fundamental apontar que ao falar de Épica temos plena consciência de que as classificações de gênero não pressupõem nenhuma espécie de pureza, como observa Wolfgang Kayser (1906-1960):

Lemos uma narrativa e esquecemos em absoluto que nos contam alguma coisa; somos impressionados e vivemos o mundo por forma tal como nos é conhecido no drama; sentimos e denominamos como dramática a narrativa. Ou, por outro lado, a despeito da forma externa de apresentação, sentimos ser um drama não dramático, talvez épico. (KAYSER, 1985, p. 370)

Essa consciência será, como veremos no decorrer deste trabalho, fundamental para a minha proposta de encenação do texto de Wilder.

Assim, coloca-se então a questão motivadora desta pesquisa: a possibilidade de lidar com o humanismo manifesto na obra de Wilder de forma não empática, não ilusionista – mas dialeticamente dramática num possível diálogo com os

aspectos teóricos defendidos por Brecht. De saída, já é possível adiantar que o diálogo, aqui proposto, lança mão de pressupostos brechtianos tais como: conflito e tensão, movimento e alterações de rota.

Busquei, portanto, analisar os mecanismos, os processos de mediação que uma obra – *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder –, que não aponta no seu aspecto político-ideológico uma ação de transformação social, “aceitaria” ao dialogar com a linguagem teatral estabelecida por Brecht. Este é o ponto que singulariza e problematiza a possível junção desses autores na construção da obra cênica, ou seja, a diferença de objetivos na utilização de recursos épicos. Talvez possamos almejar, assim, uma compreensão maior da diferença que se estabelece entre a entrada de elementos épicos em cena, de uma forma geral, com a entrada de elementos épicos como propostos por Bertolt Brecht. Em 1926, o dramaturgo alemão assume o termo épico para definir a sua forma de fazer teatro fundamentado em duas premissas: uma diz respeito à relação entre forma e conteúdo, ou seja, os princípios formais do gênero épico se adequariam aos assuntos sobre os quais queria tratar<sup>1</sup>; a outra se refere à relação com o público e dela nasce o conceito de distanciamento. Brecht é partidário do materialismo-dialético, assim definido no seu *Pequeno Organon para o Teatro*:

Esta técnica permite ao teatro empregar, nas suas reproduções, o método da nova ciência social, a dialética materialista. Tal método, para conferir mobilidade ao domínio social, trata as condições sociais como acontecimentos em processo e acompanha-as nas suas contradições. Para a técnica em questão, as coisas só existem na medida em que se transformam, na medida, portanto, em que estão em disparidade consigo próprias. O mesmo sucede em relação aos sentimentos, opiniões e atitudes dos homens através dos quais se exprimem, respectivamente, as diversas espécies de convívio social. (BRECHT, 1978, p. 117).

Brecht, que via a história da humanidade como um processo dialético de transformação, baseado, principalmente, nas forças econômicas, não aceitava a perspectiva abstrata de apresentação da realidade humana contida, por exemplo, na cena expressionista, que ele via como forma de alienação.

---

1 “O palco principiou a ter uma ação didática. O petróleo, a inflação, a guerra, as lutas sociais, a família, a religião, o trigo, o comércio de gado de consumo passaram a fazer parte dos temas do teatro.” (BRECHT, 1978, p. 48)

Gradativamente se distancia dos dramas expressionistas, formulando concepções estéticas já inovadoras: novo tom, nova melodia, nova forma de ver. O palco deixa de ser apenas um local onde se conta uma história, para se tornar também o espaço onde se efetua uma mudança.

Assim, abre-se espaço para a construção de um arcabouço teórico específico, circunscrevendo a discussão nas questões estéticas e técnicas a que me referi acima, mas também, e principalmente, em questões político-ideológicas, pois são fundamentais para distinguir a obra desses dois autores emblemáticos do Teatro Épico.

Como se vê, a hipótese aqui levantada e investigada na encenação de *Nossa Cidade* foi, criando uma relação indissociável entre teoria e prática, de que a questão ideológica é a responsável maior pela grande diferença entre esses autores que lançam mão de procedimentos técnicos anti-ilusionistas e se apropriam de elementos épicos na composição de suas obras.

A encenação em si, embora essencial como campo para a aplicação dos conceitos e técnicas de uma representação “épica”, não se transformou num foco único a ser abordado. Quis investigar se o sistema de trabalho idealizado por Brecht para ser executado na prática de suas próprias encenações, mesmo quando adaptadas de outros autores, como sua intervenção na obra *Ópera dos Miseráveis*, de John Gay (1685-1732), em 1928, por exemplo, aceitaria dialogar com a obra de Wilder, tão avessa ao profano, entendido aqui simplesmente como oposto ao sagrado. Nesta perspectiva é fundamental o entendimento de que o teatro é uma linguagem. Essa noção determina um olhar sobre o fenômeno teatral no qual ele deixa de ser visto apenas como um produto de consumo, entretenimento, ou atividade abstrata, e adquire - conforme nos ensina o violonista Guilherme Paoliello (1963), ao referir-se à música - “estatuto epistemológico: reflete uma visão de mundo, é fator de conhecimento e experiência” (PAOLIELLO, 2007, p. 20). Entendo que o trabalho de confrontar os elementos constitutivos da ação cênica (técnicos e dramaturgicos) e da linguagem da cena propriamente dita (concepção/encenação da obra),

considerando suas diferenças e semelhanças, pode ajudar a melhor compreender o que caracteriza o sistema em si.

Como aponta o professor Jacó Guinsburg (1921- ), o filósofo Roman Ingarden (1893-1970) propõe, em *As Funções da Linguagem no Teatro*, que

O teatro não é apenas o palco, mas também a sala e o público que a preenche. O universo representado e tornado visível, no espetáculo teatral constitui uma notável superestrutura intencional e uma reinterpretação do que se passa realmente “em cena”, durante a representação. Para o público da sala, a cena real é, certamente, sempre “aberta” durante a “representação”. (GUINSBURG, 1988, p. 158)

A linguagem teatral é, portanto, entendida aqui como “*fluxo de significados*” (PAOLIELLO, 2007, p. 21), que pode operar seu trânsito através da *produção artística e cultural*, entrando aí toda manifestação que articula um público receptor às instâncias de produção teatral. Aquela linguagem veicula, portanto, um produto (obras) através de toda uma cadeia que passa por autores, intérpretes, divulgação, gravação, apresentação pública, tudo isso inserido num circuito relativamente amplo de produção, comunicação e apropriação cultural.

Ao compor uma encenação, na qual o contraponto entre as proposições conceituais francamente contraditórias busque um diálogo possível, acredito estar contribuindo para estreitar os laços entre a reflexão teórica e a produção de uma obra cênica dinâmica e viva que atenda às demandas do espectador de hoje, quais sejam: mensagem cifrada ou sintética, fusão de técnicas expressivas de diferentes veículos (teatro e vídeo, por exemplo).

Essas demandas já se apresentavam ao criador cênico desde as experiências de Erwin Piscator (1893-1966), na segunda década do século XX, mas agora podemos utilizar a facilidade de acesso às novas tecnologias e à rapidez da comunicação para captar o espectador para um veículo – o teatro – que, na contramão da história, precisa, muitas vezes, do inverso desse sentido de urgência para concretizar e amadurecer suas obras.

Para a elaboração desta dissertação, ou seja, para trilhar o caminho que parte do texto escrito por Wilder, passando pelo diálogo com a teoria do teatro épico proposto por Bertolt Brecht, até chegar à análise crítica de todo o processo, optei por um primeiro capítulo – “Thornton Wilder: apontamentos sobre vida e obra” – dedicado a informações que considero pertinentes acerca da vida e da obra do autor, sobre o qual, apesar de sua importância no rol dos dramaturgos do século passado, são poucas as referências em língua portuguesa.

Depois de uma visão geral sobre o autor e sua obra literária, faço uma subdivisão – “A dramaturgia de Wilder” –, em que o destaque recairá sobre a sua obra dramática, composta por doze textos em um período de trinta e sete anos. Em seguida, o segundo capítulo – “*Nossa Cidade*” – se detém no texto escolhido como ponto de partida para a encenação. Assim, foi possível aprofundar a análise da obra ainda sem a preocupação de traçar paralelos entre ela e a teoria brechtiana.

No terceiro capítulo – “Bertolt Brecht: apontamentos sobre vida e obra” –, abordei brevemente dados biográficos e peças do autor alemão sobre o qual, ao contrário de Wilder, há uma bibliografia bastante extensa em língua portuguesa. Por isso, foram selecionadas informações que, de algum modo, tenham pontos de contato com a vida e a obra de Wilder. Preparando o terreno para o capítulo seguinte, aponto ainda neste capítulo a obra teatral de Bertolt Brecht relativa ao Teatro Épico.

É no quarto capítulo – “Wilder e Brecht: aproximações e distanciamentos” – que os dados levantados nos capítulos anteriores são articulados no sentido de avaliar até que ponto podem ser aplicados à encenação de *Nossa Cidade* as características da “forma épica do teatro”, contidas na famosa tabela na qual Brecht propõe as diferenças entre esta e a “forma dramática do teatro”. E, então, a partir dos subsídios gerados neste capítulo, foram estabelecidos os princípios norteadores da encenação.

O quinto capítulo – “A encenação: concepções e procedimentos” – consiste no acompanhamento do processo de montagem, em que os pressupostos teóricos

serviram de guia e as hipóteses, construídas a partir das reflexões presentes no quarto capítulo, poderão ser aplicadas e avaliadas. O quinto capítulo, no que tem de fundamental, necessitou do processo de montagem, do aqui e agora da construção cênica para a efetividade desta pesquisa.

Na concepção teatral de *Nossa Cidade*, o acento épico é determinante, mas os traços líricos e dramáticos funcionam como contrapontos, às vezes para realçar contrastes ou para fortalecer o conjunto.

Na peça, o autor utiliza-se de alguns hinos religiosos (cantados pelos atores, na encenação) para nos conduzir a uma espécie de rito sagrado que une as pessoas daquela comunidade minúscula. A presença ostensiva de um mestre de cerimônias, na figura do narrador, exerce a função do coro antigo ou do regente do drama tradicional. É singela epopeia. E os diálogos das várias cenas que se esgotam em si mesmas apelam para a simplicidade dos pequenos dramas e das pequenas tragédias que rondam a banal vida cotidiana. O termo 'simplicidade' constituiu-se como palavra-chave das intenções do encenador.

Assim como se desenha uma partitura de ações, a encenação também requer uma partitura onde se possa representar o conjunto do espetáculo segundo um sistema que integre espaço, tempo, ação e corporalidade. O espaço está relacionado à cenografia e ao deslocamento do corpo do ator neste ambiente; o tempo está relacionado ao ritmo da composição dos atores e da cena; e a corporalidade está relacionada a duas especificidades: o corpo dos objetos inanimados e expressivos e o corpo dos atores e sua expressividade sensorial.

Fizemos uso de estilizações, não para suprimir e sim para intensificar a naturalidade dos objetos (entendidos aqui como atores e elementos cênicos no seu conjunto). Assim, reduzimos a peça a um único ato – e não a três como no original –, conservando seus títulos tão sugestivos: “A Vida Diária” (1901), que recebeu uma concepção realista; “Amor e Casamento” (1904), no qual busquei ressaltar, através de proporções alteradas (acontecimentos-gesto), os ritos daquela comunidade; e finalmente “Morte” (1913), que foi revestido de uma



atmosfera expressionista. Cada uma dessas subdivisões foi pontuada pelo narrador e projetada à vista do espectador, além de se adequarem, respectivamente, às tipologias de encenação realista (mimese seletiva), simbolista (essência idealizada do mundo real) e expressionista (sublinhar certos traços específicos).

Para finalizar, devo dizer que a encenação de *Nossa Cidade*, a meu ver, possibilita a junção de duas coisas aparentemente opostas: “a resposta emocional ao drama e a resposta racional ao épico” (CARLSON, 1997, p. 371).

É certo que muitas das intenções do pesquisador/encenador apresentadas no projeto inicial e no material entregue para o exame de qualificação foram alteradas quando se formou o coletivo responsável pela criação do espetáculo, pois, como nos ensina Brecht em *A Práxis no Teatro*, no estudo sobre *Antígona*, de Sófocles (496 a.C.–406 a.C.), “o ato da criação tornou-se um processo coletivo de criação, um *contínuo* dialético, reduzindo-se, assim a importância da invenção original isolada.” (BRECHT, 1978, p. 170)

## 1. THORNTON WILDER: APONTAMENTOS SOBRE VIDA E OBRA

... das alturas  
podia devassar, com os olhos se alegrando,  
O vale cravejado de alvas tendas  
E, muito na distância, o mar  
E velas singrando...  
(PUSHKIN *apud* STANISLAVSKI, 1998, p. 320)

Filho de Amos Parker Wilder e Isabela Niven, Thornton Niven Wilder nasceu em Madison, a 17 de abril de 1897. Seu pai, editor do jornal *Wisconsin State Journal* e também diplomata de carreira, nomeado cônsul em Hong Kong, mudou-se com a família para a China. Matriculou os quatro filhos numa escola alemã e mais tarde numa missão religiosa inglesa. De volta aos EUA, Thornton fez o secundário em Berkeley, Califórnia. Ingressou na universidade onde se dedicou à literatura e, também, ao magistério.

A eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) despertou no escritor instintos patrióticos, mas uma deficiência na visão o impediu de ir aos campos de batalha. Serviu na Artilharia da Costa, parte integrante do exército.

Wilder graduou-se em Yale como Bacharel em Artes, em 1920. Neste mesmo ano partiu para a Itália, onde estuda arqueologia na Academia Americana, em Roma. Viveu um ano feliz, com a mente alerta entre italianos demasiado sutis e sofisticados intelectuais internacionais que lhe proporcionam o material humano necessário ao seu primeiro romance. O escritor retornou aos EUA para lecionar francês na *Lawrenceville School*, em New Jersey (1921 a 1928), enquanto fazia seu mestrado em literatura francesa na Universidade de Princeton, onde recebeu o grau de Mestre em 1926. Após outra viagem à Europa em 1928 para estudar teatro, ele voltou aos Estados Unidos para uma série de conferências por todo o país. De 1930 a 1936, ensinou na Universidade de Chicago e fez roteiros para vários filmes de Hollywood.

Wilder, com uma produção que cobre cerca de quarenta anos, de 1926 a 1964, publicou ensaios, contos, romances e peças. Em 1942, engajou-se na Força Aérea e, ao final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), depois da

experiência como oficial na campanha da Itália, recebeu o título de Tenente-Coronel. Foi destacado com o prêmio *Pulitzer* em três ocasiões: 1928, com o romance *A Ponte de San Luiz Rey*, em 1938, com *Nossa Cidade*, e em 1942, com a peça *Por um Triz*.

A crítica literária norte-americana, a partir do período da Grande Depressão, tinha em suas fileiras uma vertente autodenominada “Crítica Literária Marxista”, cujo *slogan* era “Agora não é tempo de ser artista” (GREBANIER, 1965, p. 36). Essa vertente considerava que era dever de uma pessoa escrever sobre injustiça social e que seria absurdo dedicar um pensamento a valores estéticos ou filosóficos. Era a época de romances e peças acentuadamente propagandistas. Agir de forma contrária seria expor-se ao ostracismo social.

Publicar *A Mulher de Andros* (1930) foi, portanto, um ato de coragem por parte de Wilder. Saudado por alguns como uma joia clássica, o trabalho foi considerado pelos críticos de esquerda uma obra alienada, inconcebível e distante da realidade do país. O jornalista Michael Gold (1894-1967), crítico feroz, perguntava se o texto era grego ou americano. Difícil saber até que ponto isto possa ter influenciado Wilder que, desde então, voltou sua atenção cada vez mais para o cenário americano. As discussões em torno deste seu terceiro romance refletiam, na realidade, a grande divisão ideológica da crítica naquele momento específico.

Wilder vem de um *background* de convicções quietistas<sup>2</sup>, e é nesta direção que aponta o seu *gestus*<sup>3</sup> essencial. Esta será uma questão fundamental para este trabalho, principalmente no que se refere à encenação, pois este conceito fundamental para o teatro épico-dialético brechtiano, e normalmente associado somente ao trabalho do ator, gera, às vezes, uma confusão entre *gestus* e gesticulação, além de o conceito ultrapassar o campo do *gestus social*. Como alerta Anatol Rosenfeld, “o termo *gestus* refere-se também ao espírito

---

2 Quietismo. S. m. Doutrina mística, especialmente difundida na Espanha e na França no séc. XVII, segundo a qual a perfeição moral consiste na anulação da vontade, na indiferença absoluta, e na união contemplativa com Deus. (FERREIRA, 1995, p. 544).

3 O *gestus* fundamental da peça é o tipo de relação fundamental que rege os comportamentos sociais (servilismo, igualdade, violência, astúcia etc.). O *gestus* se situa entre a ação e o caráter (oposição aristotélica de todo teatro): enquanto ação, ele mostra a personagem engajada numa práxis social; enquanto caráter, representa o conjunto de traços próprios a um indivíduo. (PAVIS, 1999, p. 187).

fundamental de uma cena (de um homem, de uma oração)” (ROSENFELD, 2006, p. 164).

Se é indiscutível que Wilder é influenciado por sólida religiosidade, é necessário ressaltar que o autor jamais se fecha nos limites rígidos de um culto. “Wilder é religioso no sentido em que Ésquilo é religioso. Ele nega totalmente qualquer intenção didática”. (GREBANIER, 1965, p. 21) O cristianismo, no escritor, é um humanismo vasto e universal, cujos princípios dizem respeito aos homens de todas as raças e crenças.

Sem enveredar pelas muitas discussões que a ampliação do sentido do termo gera, é preciso deixar claro que, neste trabalho, ao falarmos em dramaturgia, referimo-nos ao texto escrito para ser encenado, como mostra Pavis em sua tentativa de historicizar o conceito:

A dramaturgia, no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos. Esta noção pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente. (PAVIS, 2001, p. 113)

Esse tipo de texto escrito para ser encenado é evidentemente literatura, mas certamente não é romance, nem poesia, embora utilize com alguma frequência a composição artística em prosa ou verso. A importância de trazer à baila essa questão reside no fato de que, a partir dessa visão é que surge o dramaturgo Thornton Wilder, que também foi romancista, ensaísta, tradutor, roteirista e, ocasionalmente, ator.

Para um dramaturgo, como Wilder, a compreensão de princípios que ordenem os caminhos da sua criação se torna imperativa. O aprendizado desses princípios pode ser visto nos seus muitos anos de experiências redigindo peças com cenas curtas como *Nosso Século* (1947), ou peças de um ato a exemplo de *O Anjo que Turvou as Águas* (1928), *Os Sete Pecados Capitais* e *As Sete Idades do Homem* (1962). Referindo-se ao romance, como registra o ensaísta Bernard Grebanier (1903-1977), Wilder declarou que

O romance é preeminente o veículo da ocasião única: o teatro, da ocasião generalizada. É através do seu poder de elevar a exibida ação individual ao reino da idéia, e do tipo, e do universal, que o teatro é capaz de evocar uma crença. (GREBANIER, 1965, p. 53).

Sinalizando a sua relação com o teatro, a sua reflexão parece apontar para o sentido de liberdade, risco e comunhão imediata que só o contato direto com o espectador pode oferecer.

Assim como os outros dois maiores dramaturgos americanos da década de 1940 - Arthur Miller (1915-2005) e Tennessee Williams (1911-1983) -, Thornton Wilder tentou apontar mais especificamente o que considerava os traços essenciais da arte teatral. Num incisivo e curto ensaio “Algumas reflexões sobre a dramaturgia”, publicado em 1941, Wilder apresenta quatro condições fundamentais do drama, enquanto forma distinta das outras artes. Na primeira condição, intitulada “O teatro como arte de colaboração”, Wilder discute o vínculo entre texto e interpretação e afirma que o dramaturgo deve criar cada personagem “de modo a tirar proveito dos dons do intérprete” (CARLSON, 1997, p. 390). Ao estabelecer a segunda condição, “O teatro dirigido a uma mente coletiva”, o dramaturgo esclarece que para que o teatro cumpra essa condição “requer vasto campo de interesses e um movimento nitidamente para diante na ação” (CARLSON, 1997, p. 390). A terceira condição é a de que “o teatro vive de convenções” e, neste sentido, denuncia a procura da ilusão de realismo como um erro. Por último, rematando o seu pensamento, o autor nos apresenta a quarta condição:

o teatro acontece num tempo eternamente presente, representando a existência pura, o que priva o dramaturgo de inúmeros recursos descritivos e narrativos utilizados pelo escritor de romances, mas, em troca, concede-lhe o formidável poder da forma viva. (CARLSON, 1997, p. 390)

Em um primeiro momento, Wilder parece admitir, no teatro, uma menor eficácia na utilização do Épico nas demonstrações minuciosas de grandes ou de mínimas proporções que, no romance, expandem os acontecimentos e a imaginação do leitor e que, no cinema, tornam possível a visualização da imagem panorâmica ou em foco fechado dos mínimos detalhes do movimento.

Diferentemente dos outros dois meios de expressão citados, o teatro, por utilizar-se da sua singularidade – mostrar-se ao vivo e em público – ao apropriar-se da forma épica, consegue estimular o espectador para que ele, utilizando sua experiência pessoal, elabore as imagens que a habilidade dos atores-intérpretes colocam à disposição da sua imaginação.

Podemos encontrar as quatro condições apontadas por ele, e compiladas por Marvin Carlson (1935), em vários segmentos da arte cênica desenvolvida na contemporaneidade:

a) Colocar os dons do intérprete como um dos focos de atenção do dramaturgo – a exemplo do que fizeram Etienne Decroux (1898-1991) e Stanislavski - é trazer para o eixo da cena o ator como compositor. A capacidade de expressar ações físicas complexas, com ou sem o uso da palavra, transmitir sentimentos dúbios e profundos requer um ator sofisticado com preparo técnico e humanista. Vincular a palavra escrita à fisicalização da ideia é admitir uma colaboração estreita entre os vários componentes da criação para a materialização da cena.

b) O teatro dirigido a uma mente coletiva parece apontar para uma situação revisitada pelo autor em várias de suas peças: não subordinar-se à limitação do tempo e ampliar o horizonte para o Cosmos. Assim, a descrição significativa, aquela que faz caminhar a narrativa, está sempre presente na ação, a exemplo do Diretor de Cena em várias de suas peças: em *Carro Pullman Hiawatha*, o Diretor de Cena faz o coro, diz frases de personagens menos importantes e chama os atores para a cena; em *A Feliz Jornada de Trenton a Camden*, além de funcionar como contrarregra o Diretor de Cena interpreta personagens menores; em *Nossa Cidade*, transforma-se no personagem central, e em *Por um Triz*, o autor despreza a formalidade do palco limitado, usando o Diretor de Cena para as funções anteriormente citadas.

c) Ao afirmar que o teatro vive de convenções, Wilder abre a possibilidade irrestrita para a utilização de quaisquer recursos artificiais para a credibilidade do acontecimento ficcional.

d) Por fim, quando considera que o teatro acontece num tempo eternamente presente, ele nos mostra como utiliza, às últimas consequências, os recursos descritivos e narrativos próprios do romance para atender a uma exigência da

Épica. Talvez Schiller (1759-1805) possa nos esclarecer melhor, quando pondera que “A ação dramática move-se diante de mim, mas sou eu que me movimento em torno da ação épica que parece estar em repouso.” (SCHILLER *apud* ROSENFELD, 2006, p. 32).

Na ação dramática, tudo se move em plena atualidade. Na ação épica, tudo já aconteceu; é o narrador (e com ele o ouvinte ou leitor) que se move escolhendo os momentos a serem narrados. Essa ideia será retomada por Brecht em *A Compra do Latão*, um resumo de seu pensamento teórico sobre teatro, de 1937 a 1951.

Na simplicidade das ações na cena, Wilder vai buscar a familiaridade que o espectador deixou de ver nas relações cotidianas e através do já conhecido, mostra a delicadeza e a plenitude. Essa simplicidade chamou a atenção de Peter Szondi, que afirma:

Difícilmente há uma outra obra da dramaturgia moderna que seja ao mesmo tempo formalmente tão arrojada e de uma simplicidade tão comovente no enunciado como *Nossa Cidade*. [...] Na lírica melancólica que o dia-a-dia recebe aqui, Wilder deve algo aos dramas de Tchekov, mas suas inovações formais procuram livrar a herança tchekoviana de suas contradições e levá-la para a forma adequada, para além do drama. (SZONDI, 2001, p. 156)

Embora mencione que “o tempo eternamente presente [...] priva o dramaturgo de inúmeros recursos descritivos e narrativos” (CARLSON, 1997, p. 390), Wilder lança mão de outros instrumentos, como bem observa a tradutora Elsie Lessa (1912-2000):

Para colocar em cena suas idéias, recorre a uma série de técnicas antinaturalistas: o Diretor de Cena, quase sempre presente em sua obra, tem a seu cargo não apenas o papel de narrador, mas o de contra-regra e intérprete de papéis menores; exige frequentemente que os atores saiam das personagens e discutam com a platéia suas próprias concepções sobre a obra, colocando sem reservas seus problemas pessoais; são comuns ainda a projeção de jornais cinematográficos, os locutores, os apelos que se dirigem aos espectadores e os comentários de toda espécie, que deliberadamente interrompem a ação e, principalmente, o jogo que realiza com o tempo, permitindo, através de estratégias variados, que as cenas avancem ou retrocedam temporalmente. (WILDER, 1976, p. XVI)

O Diretor de Cena, que é como um deus em sua onisciência e compaixão, está acima da perspectiva meramente pessoal: “Todos nós sabemos que alguma coisa é eterna” (GREBANIER, 1964, p. 55), diz ele em *Nossa Cidade*. Na peça *Por um Triz* o autor exige de seus atores que discutam com o auditório suas próprias ideias sobre a peça e os problemas referentes à produção e que analisem e confessem uns aos outros seus dilemas pessoais.

*A Longa Ceia de Natal*, de 1931, talvez seja a mais eficaz representação da utilização do uso do tempo na cena para atender às necessidades narrativas de Wilder. Evitando o *flashback*, utiliza o tempo cronológico para, em pouco mais de meia hora de duração, mostrar os noventa anos da família Bayard, em noventa ceias. O uso de adereços está à vista do espectador para indicar a passagem do tempo (perucas brancas), e as personagens nascem e crescem numa repetição ritualística idêntica. Dois pórticos em lados opostos da cena, ao serem transpostos pelos personagens/atores, celebram nascimento, morte e continuidade da vida. Vejamos esse fragmento de *A Longa Ceia de Natal*, destacada por Szondi em *Teoria do drama moderno*:

Em todo caso, o tempo não passa tão devagar como quando ficamos esperando que nossos filhos cresçam e abracem uma profissão. Eu não quero que o tempo passe mais rápido. Não, muito obrigada. Mas, mãe, o tempo passará tão rápido que mal notarás a minha partida.  
 Eu não posso fazer nada? – Não, minha criança. Só o tempo, só o passar do tempo pode ajudar em alguma coisa.  
 Adeus, meu bem! Não cresça muito rápido, fique só assim, como és agora.  
 O tempo passa realmente muito rápido num país grande e novo como o nosso. Mas na Europa o tempo deve com certeza passar de maneira muito lenta com essa guerra horrível.  
 Eu não posso fazer nada? – Não, não, só o tempo, só o passar do tempo pode ajudar em alguma coisa.  
 O tempo passa tão lento aqui que parece estar parado, isto sim. Por Deus, eu vou ainda a algum lugar onde o tempo realmente passe!  
 Como o tempo passa devagar sem as crianças em casa.  
 Não suporto. Não suporto por mais tempo. [...] São os pensamentos, os pensamentos sobre o que foi e o que poderia ter sido aqui. E a sensação de que nessa casa os anos giram sempre da mesma maneira, como um moinho. (WILDER *apud* SZONDI, 2001, p.165)

Outra característica de sua técnica é criar uma atmosfera de intimidade com o espectador que permite ao ator-narrador e ao ator-personagem comentarem acontecimentos que acabamos de ver ou estão por vir. Assim, fatos



corriqueiros vão ganhando, pelo uso de um tempo dilatado, uma impressão universal, contemporânea e eterna. Portanto, estamos diante de um ator que se desdobra em funções distintas, sendo capaz de, ao absorver informações contidas no texto, traduzi-las em ações, através da atuação: “seja a partir de textos já escritos ou de outras matrizes, considera-se aqui o processo de trabalho do ator como um processo de composição”. (BONFITTO, 2003, p. 141)

Wilder sempre demonstrou a preferência intelectual pelo clássico. Não deve ser considerado um acaso o fato de três de seus romances - *A Cabala*, *A Mulher de Andros* e *Os Idos de Março* - serem ambientados na Antiguidade greco-romana. O ar do mundo clássico romano está em seu primeiro romance, *A Cabala*, escrito em 1926:

*A Cabala* foi recebido com boas referências da crítica, mas não popularizou seu autor. O romance analisa um círculo fechado de homens e mulheres que, embora vivendo na época atual, se apegam a valores e conceitos aristocráticos do passado. Thornton Wilder, como Proust, percebia na frivolidade de um meio social superior uma grande riqueza psicológica. (LESSA *apud* WILDER, 1976, p. VI)

É do país do poeta Virgílio (70 a.C.–19 a.C.) que parece se originar a atmosfera de *A Cabala*. Alguns estudiosos viram neste livro a influência de Henry James (1843-1916), outros a de Marcel Proust (1871-1922) e James Branch Cabell (1879-1958).

Em plena época da Grande Depressão, Wilder publicou *A Mulher de Andros* (1930). Um ar platônico perpassa todo o texto, que tem seu enredo baseado em *Andria*, de Públio Terêncio Afer (190-159 a.C.). O enredo inicia-se assim: “A terra suspirou ao virar em seu curso; a sombra da noite insinuou-se gradativamente ao longo do Mediterrâneo e a Ásia foi deixada às escuras”. (GREBANIER, 1965, p. 38)

Na opinião de Grebanier, é a melhor criação de Wilder e, no entanto, é a menos apreciada das suas obras. Nesse romance, Pamphilus, uma espécie de arauto de um mundo novo – o do cristianismo –, pertence a um grupo de

jovens que frequentam a casa de Chrysis, oriunda de Andros. Ela lhes ensina a apreciar a filosofia e a se comportar à maneira dos atenienses.

O seu último romance, *Os Idos de Março*, de 1948, possui a sonoridade e o peso intelectual da língua latina, podendo ser considerado também como um clássico romano. Transformando em protagonista Júlio César, o principal arquiteto do Império, Wilder quer encontrar uma perspectiva filosófica para revelar o lado trágico do ditador romano. O romance pressupõe algum conhecimento de história e da literatura romana. Ajusta-se aos fins do romancista, mas parece não se preocupar com o leitor comum. É interessante apontar na obra a utilização de estratégias do gênero épico tais como as vantagens do “autor onisciente”, sem parecer estar presente, mas estando em toda parte, e o uso de uma série de “documentos” (editais, cartas, comunicações públicas, trechos de cantos populares, frases rabiscadas em paredes) de sua invenção, exceto as citações de Catulo (84–54 a.C.) e a última página que encerra o livro: esta foi transcrita de *Vidas dos Césares*, do oficial e historiador romano Gaius Suetonius Tranquillus (69-132).

Clássica também pode ser considerada a peça *A Alcestíade* (1955), uma interpretação cristã do mito de Alceste da obra de Eurípides (484–406 a.C.).

Três de seus textos - *A Ponte de San Luis Rey*, *A Casamenteira e Nossa Cidade* - transformaram-se em filmes de sucesso e pelo menos o roteiro de *A Sombra de Uma Dúvida*, dirigido por Alfred Hitchcock, tornou-se um clássico de suspense.

*A Ponte de San Luis Rey* ganhou três versões para o cinema, as duas primeiras tendo o autor como roteirista. O filme, lançado em 1929, narra a história de um padre que desafia o poder da igreja no século dezoito ao investigar as misteriosas mortes de inocentes numa ponte em Lima, no Peru. O romance colocava uma série de proposições teológicas e filosóficas sobre o sentido do amor e da morte.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Em 1929, o filme feito em preto e branco, ainda na fase do cinema mudo, com direção de Charles Brabin, ganhou o prêmio Oscar de melhor direção de arte. As outras versões chegaram em cores: a de 1944, com direção de Rowland V.

Em 1938 Wilder, segundo suas próprias palavras, buscou na adaptação vienense de uma antiga peça inglesa a estrutura para desenvolver um assunto seu: *O Mercador de Yonkers*, que ressurge, ligeiramente modificada, com um novo título, *A Casamenteira*, em 1954. Era também, segundo suas próprias palavras, uma nova tentativa de “acabar com as tolas encenações do século dezenove”, usando para isto a zombaria. A peça se passa na segunda metade do século XIX e conta as peripécias de uma viúva que tenta fazer com que sua chapeleira se case com um rico comerciante. O autor emprega recursos sempre respeitados na farsa: alçapões, esconderijos, objetos esquecidos traindo a presença de alguém, falsa identidade etc. Transformada no musical *Alô, Dolly!* (1964), tem longa carreira de sucesso na Broadway.<sup>5</sup>

*Nossa Cidade*, filmada em 1940, sob a direção de Sam Wood, tendo entre seus roteiristas o próprio Wilder, recebeu a indicação ao Prêmio Oscar de Melhor Filme daquele ano.

Assim como seus textos chegaram ao cinema e à Broadway, pelo menos duas de suas peças transformaram-se também em óperas. Paul Hindemith (1895–1963) transformou em ópera uma das seis peças curtas presentes no volume *A Longa Ceia de Natal e Outras Peças*, em 1955. Este compositor também trabalhou com Brecht em duas ocasiões, assinando as composições musicais de *A Peça Didática de Baden-Baden sobre o Acordo* e dividindo com Kurt Weill a autoria musical em *O Voo sobre o Oceano*.

Nesse mesmo ano, 1955, sua tetralogia *A Alceíade* estreia no Festival de Edimburgo, na Escócia. Traduzida e publicada em alemão, foi levada, como peça e como ópera, com grande sucesso, na Europa. Somente a quarta parte, intitulada *The Drunken Sisters*, foi encenada na América como peça e como ópera, por Louise Talma, em 1962.

---

Lee, tem indicação ao Oscar de melhor trilha sonora, e a de 2004, com direção de Mary McGuckian, tem elenco primoroso encabeçado por Robert De Niro.

<sup>5</sup> A inspirada imaginação que emerge de frases que exultam a alegria de viver não passaria despercebida no meio cinematográfico. Como *A Mercadora de Felicidade*, tem sua primeira versão para as telas, em 1958, sob a direção de Joseph Anthony, com Shirley MacLaine e Anthony Perkins no elenco. Em 1969, *Alô, Dolly!*, a versão com Bárbara Streisand no papel título, tem direção de Gene Kelly e recebe três prêmios Oscar nas categorias de som, direção de arte e trilha sonora em musicais.

Wilder também adaptou e traduziu peças de importantes dramaturgos europeus, tais como *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen (1828-1906), e *Mortos sem Sepultura*, de Jean Paul Sartre (1905-1980), nunca interrompendo seu trabalho de escritor, mantendo também o estudo de línguas exóticas e dos costumes dos povos antigos. Foi ainda um grande apreciador de música. Morreu, aos 78 anos, vitimado por um ataque cardíaco, em 8 de dezembro de 1975.

Por admitir que Wilder “é uma inteligência ricamente cultivada”, Grebanier (1965, p. 49), em vários momentos de seu ensaio, quer nos convencer de que não existe influência palpável na grande variedade temática na obra de seu biografado. A força mais importante que atua em Wilder, segundo ele, deve certamente ter sido o que ele observou em 1920-1921, durante o ano que passou em Roma, onde fazia curso de arqueologia na Academia Americana. Marcantes também foram momentos anteriores a esse: na infância, em 1906 e 1911, quando morou com a família na China, ou ao retornar, na adolescência, aos Estados Unidos, onde estudou num internato em Berkeley. Mais tarde, ao se graduar em Bacharel em Artes em Yale, em 1920, e também nas viagens à Europa certamente absorveu muito das diferenças culturais próprias de cada região que, futuramente vieram a influenciar suas escolhas temáticas e procedimentos técnicos. Como observa Margot Berthold:

Poetas e dramaturgos modernos devem muito à tradição chinesa. Thornton Wilder, que passou anos de sua juventude em Hong-Kong e Xangai, derivou a técnica de seu teatro primordial, sem qualquer tipo de ilusão, da arte da atuação chinesa. (BERTHOLD, 2003, p. 54)

Não só a antiguidade greco-romana e a tradição chinesa, mas também o mundo medieval, o Renascimento e a vida norte-americana estão em sua criação artística perpassados por um olhar onde a religião – o catolicismo – serve de mediação entre a finitude do homem e a transcendência redentora.

Do mundo teocêntrico da Idade Média nasce *A Ponte de San Luis Rey* (1928). Como romance, foi muito elogiado. O artifício de juntar um grupo de

personagens, por um truque de circunstâncias, num momento crucial de suas vidas, foi largamente imitado por uma safra de romancistas, transformando Wilder num modelo para seus pares. A realização da vida, após uma brutal e breve interrupção dos acontecimentos, é a ideia que conclui o romance e parece, segundo Grebanier (1965, p. 47), inspirada no poema *Prospice*, de Robert Browning (1812-1889).

Apesar de sua preferência pelos clássicos, muitas de suas composições dramáticas e um de seus romances, *O Céu é meu Destino* (1935), são, sem prejuízo de sua universalidade, profundamente americanos. Pode ser classificada como cômica a descrição que, em linguagem coloquial própria do oeste-médio americano, Wilder faz de seu herói. Foi indevidamente comparado a Sinclair Lewis (1885–1951), autor de *Babbitt*, que faz nesse romance uma análise do americano médio, esmagado pelo espírito conformista da sociedade americana. Nada mais distante das intenções de Wilder do que a sátira crua e pesada do seu compatriota. Na verdade, *O Céu é meu Destino* (1935) tem em seu personagem central uma teimosa falta de egoísmo, e se esta comédia permitir alguma comparação é com *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes (1547-1616), conforme aponta Bernard Grebanier (1965, p. 49).

Das influências vislumbradas em toda sua obra literária, Wilder parece publicamente admitir a forte impressão deixada pela elogiada monografia que publicou em 1941 sobre James Joyce (1882–1941), o autor de *Ulisses*, e admite também que

se deixou impressionar em conversas com Gertrude Stein, após a publicação de *O Céu é Meu Destino*, por sua convicção de que na vida diária dos americanos – povo que se identificou com o destino do mundo – podem ser encontrados os elementos do universal e do eterno. (GREBANIER, 1965, p. 53)

*Por um Triz* tornou-se o centro da segunda grande controvérsia na carreira de Wilder, ao ser acusado por H. M. Robinson e Joseph Campbell (1904-1987) de ter plagiado *Finnegans Wake*. O dramaturgo reconheceu, desde então, que sua peça “deve muito” a James Joyce.

Na esteira das possíveis influências e das comparações da obra de Wilder com a de outros autores, creio ser relevante trazer, optando por não parafraseá-lo, mesmo que a citação se torne longa, as informações de Carlson sobre a sempre lembrada relação entre Wilder e Gertrude Stein (1874-1946):

O “tempo eternamente presente” do teatro (observado por Wilder) ou o mundo “atemporal” de Tennessee Williams eram, para Gertrude Stein, uma fonte não de poder, mas de distração e irritação, pois raramente se coadunava com o presente emocional da platéia. A emoção, declarou ela em “Plays” [“Peças”] (1934), está sempre em “tempo sincopado”, sempre “na frente ou atrás da peça”. Embora a função da arte seja “expressar completamente o presente real completo”, a devoção do drama à crise e ao clímax é estranha à experiência de excitação e alívio na vida real, sua introdução e desenvolvimento dos personagens bem mais abruptos e arbitrários do que no tempo real. Assim, Stein invocava e tentava criar um teatro que fosse “atemporal” ou “perpetuamente presente” de um modo mais extremo que o aventado por Williams ou Wilder. (CARLSON, 1997, p. 391)

Todo personagem vive numa situação limite constante e, assim sendo, jamais tende ao descanso. Esse estado de suspensão ininterrupto provoca uma disjunção entre o desenvolvimento da emoção no palco e sua absorção pela plateia. O espectador testemunha apenas o fluxo de existência que se desenrola frente aos seus olhos, sem atentar para a ausência das características do drama ao qual estava habituado, tais como crise e clímax, desenvolvimento de personagens e intriga. Assim, o teatro “perpetuamente presente” proposto por Stein se reveste de radicalidade ao induzir à imobilidade, que se traduziria, em última instância, em uma espécie de morte. Mas a atemporalidade sugerida por ela pode induzir a criação de atmosferas propícias a indefinições espaciais e temporais dentro da cena.

Para encerrar, provisoriamente, as polêmicas questões sobre influências e busca de inspiração em textos alheios para a construção de algumas de suas obras, Wilder possivelmente o fez, assim como também o fizeram, apenas para citar alguns autores, William Shakespeare (1564-1616), Molière (1622-1672) ou Brecht, que não demorará a ocupar um espaço relevante neste trabalho.

## 1.1 A Dramaturgia de Wilder

Wilder quer mostrar no palco – com sua dramaturgia e com o uso de recursos épicos, conforme aponta Rosenfeld -, o mundo como se apresenta ao homem moderno, caracterizado pela “mente planetária”: “Esta mente é universal, abrange continentes e épocas, comprime o passado na simultaneidade da memória e experimenta a simultaneidade dos acontecimentos em vastos espaços” (ROSENFELD, 2006, p. 128).

Sua estreia como dramaturgo se deu em 1927, com *A Trombeta Soará* (*The Trumpet Shall Sound*), que não despertou grande interesse.

Em 1928, vem a público *O Anjo que Turvou as Águas* (*The Angel that Troubled the Waters*). O volume consta de dezesseis peças de três minutos. Numa delas, informam-nos de que as trinta moedas de prata de Judas são atiradas para cima e “arremessadas contra os céus, projetando enorme sombra sobre as estrelas e continuando a cair para sempre através do vasto túnel do espaço” (GREBANIÉ, 1965, p. 18). Quatro dentre as peças desse volume são cômicas: *Proserpina and the Devil*, que é divertida e cheia de petulância; *And the Sea Shall Give up Its Dead*, na qual uma imperatriz, um produtor de teatro e um padre têm pavor do Dia do Juízo Final, ao compreenderem que terão que perder suas identidades antes de cair no clarão da unicidade; *Now the Servant's Name Was Malchus*, outra referência ao Cosmos, onde Malchus pede a Nosso Senhor que seu nome seja banido da Sagrada Escritura e Nosso Senhor reflete sobre sua própria vida na terra; *Mozart and the Gray Steward*, versão de Wilder sobre uma lenda célebre, na qual o compositor enfermo aceita a condição imposta ao lhe encomendarem um réquiem, isto é, ser este anônimo, já que deverá ser a voz “daqueles milhões que dormem, que não têm ninguém”, a não ser Mozart, para falar por eles (GREBANIÉ, 1965, p. 18). No prefácio deste livro, *O Anjo Que Turvou as Águas*, o autor confessa sua “paixão pela condensação” e também insiste em afirmar que a repetição das informações seja útil numa obra literária.

*A Longa Ceia de Natal e Outras Peças* (*The Long Christmas Dinner and Other Plays*, 1931) é uma publicação composta por uma coleção de seis peças em um ato:

1) *Queen of France* é a história de um advogado inescrupuloso que, em 1869, dizendo-se legítimo herdeiro do trono da França, explora financeiramente uma prostituta, uma burguesa e uma professora solteirona;

2) *Love and How to Cure It* nos mostra um pretense suicida, apaixonado por uma bailarina de *music-hall*, que é dissuadido de suas intenções por um velho comediante;

3) Em *Such Things Happen Only in Books*, um romancista queixa-se a sua esposa de que a vida nunca oferece verdadeiros temas. À medida que a peça se desenvolve ficamos sabendo que, embora o escritor ignore, todos os temas dos quais reclama estão acontecendo dentro de sua casa;

4) *The Long Christmas Dinner* conta a história de sucessivas gerações da família Bayard numa série de jantares de Natal compartilhados por várias gerações. A peça é precursora de *Nossa Cidade* tanto em tom, como em técnica, como, por exemplo, quando o tempo é manipulado livremente. Pequenos adereços são estratégias para as mudanças físicas dos personagens e cartazes indicam o desenvolvimento das ações. Nascimento e morte não são acompanhados de dor e angústia;

5) Em *Pullman Car Hiawatha*, encontramos o Diretor de Cena e cenário único para nos mostrar uma viagem, no dia 21 de dezembro de 1930, na estrada que liga New York a Chicago;

6) Em *The Happy Journey to Trenton an Camden*, marido e esposa, acompanhados de filho e filha, deixam sua casa em Newark para visitar a filha em Camden. Acessórios são representados por mímica pelos atores e o diretor de cena transforma-se em contrarregra.

A comédia *O Mercador de Yonkers* (*The Merchant of Yonkers*), que estreou em dezembro de 1938, com Jane Cowl no papel principal, dirigida por Max Reinhardt, tornou-se um fracasso de público e ressurgiu em 1954, ligeiramente modificada e com novo título: *A Casamenteira*.



Em 1938, surge *Nossa Cidade (Our Town)*, peça sobre a qual deteremos, mais adiante, nossa atenção.

*Por um Triz (The Skin of Our Teeth)*, de 1942, de certa forma mostra como a experiência e os interesses de Wilder tornaram-no cosmopolita. O autor fixou-se constantemente em grandes temas e assuntos. Obra vasta tanto em dimensão quanto em alcance, representa o dilema da humanidade diante de forças que desejam destruí-la. A família Antrobus, protagonista da peça, é ao mesmo tempo americana e universal, contemporânea e eterna, pois recapitula cinco mil anos da história da raça humana, desde os tempos pré-históricos até um bairro suburbano de New Jersey, no século XX. O retorno do Diretor de Cena encarregado de diversos papéis, a condensação do tempo em progressiva série de vigorosos acontecimentos – com significativo sentido filosófico - e a simplificação do cenário são estratégias antigas ainda eficazes.

*Nosso Século (Our Century)*, de 1947. Sátira de três cenas escrita por ocasião do centenário do Century Club, foi publicada em edição limitada. Mostrava o clube visto pelos filhos dos sócios, novos sócios e esposas de sócios.

*A Casamenteira (The Matchmaker)*, de 1954. Sucesso na Inglaterra em 1954 e em Nova Iorque em 1955, com Ruth Gordon no papel principal. Baseada numa adaptação vienense de uma antiga peça inglesa, trata das aspirações dos jovens por uma vida mais livre.

*A Alceíade (The Alcestiad)*, de 1955, é uma tetralogia. A primeira parte trata da recusa da jovem Alcestis em casar-se, porque deseja dedicar-se a Deus. A segunda parte mostra-a vivendo para Admetus e oferecendo-se para morrer em seu lugar; na terceira, ela se une espiritualmente a Deus, na hora da morte. Na quarta parte, a peça satírica, Apolo salva das Parcas a vida de Admetus.

*Os Sete Pecados Capitais (The Seven Deadly Sins)*, de 1962, compõe-se de peças em um ato. Dentre elas: *Alguém de Assis (Someone from Assisi)*, que

trata de um incidente irônico e semialegórico dos últimos dias de São Francisco.

*As Sete Idades do Homem (The Seven Ages of Man)*, de 1962, compõe-se também de peças em um ato. Dentre elas: *Infância (Infancy)*, uma farsa hilariante que emprega algumas das convenções dos filmes silenciosos da antiga produtora Keystone Comedy. A peça mostra a raiva e a frustração das crianças, ainda muito pequenas, que fracassam completamente em suas tentativas de comunicação com o mundo adulto, devido à incapacidade de formar palavras e ao fato de cansarem-se após o mínimo exercício. *Meninice (Childhood)*, original em tema e apresentação, mostra de forma divertida e delicada o mundo de sonhos onde vivem as crianças e do qual são excluídos os adultos.

*Alô, Dolly! (Hello, Dolly!)*, de 1964. Outra versão para *A Casamenteira*, agora transformada em comédia musical, estreia em Nova Iorque com a atriz Carol Channing. A peça tem louca agitação, que é a característica da farsa, ritmo acelerado e diálogos muito engraçados.

Após essa breve visão geral sobre as obras escritas por Wilder para o teatro, passo a me dedicar especificamente ao texto privilegiado nesta pesquisa.

## 2 - Nossa Cidade

O que é que fica quando a memória se vai,  
e mais a personalidade, hein, Sra Smith?  
(WILDER, 1976, p. 12)

Grover's Corners é uma típica e fictícia pequena cidade americana. Um jornaleiro, um leiteiro, um sorveteiro, um herói de *baseball* na escola, o músico da igreja e o doutor do campo são alguns dos personagens comuns nesses lugarejos no início do século XX. Além da maioria branca, Wilder menciona outros grupos étnicos e religiosos que fazem parte da formação da sociedade americana:

DIRETOR DE CENA – Muito obrigado, professor. E o senhor tem aí as notas do Prof. Gruber sobre a história da vida humana aqui?  
PROF. WILLARD – Hum... sim... dados antropológicos: antigos troncos ameríndios. Tribos Cotahatchee... nenhuma evidência anterior ao décimo século desta era... hum... atualmente desaparecida por completo... possíveis traços em três famílias. Migrações para os fins do século XVIII, do grupo branquicéfalo inglês, de olhos azuis... a maior parte. Desde aí, algumas correntes do tipo eslavo e mediterrâneo... (WILDER, 1976, p. 26)

Assim é que Wilder, partidário do humanismo filosófico, lida em *Nossa Cidade* com uma série de proposições teológicas e filosóficas sobre o sentido do amor e da morte. Como, por exemplo,

DIRETOR DE CENA – Vocês sabem muito bem que os mortos não permanecem interessados em nós, os vivos, por muito tempo... Pouco a pouco, eles se desligam da terra... das ambições que tiveram... dos prazeres que tiveram... das coisas que sofreram... e das pessoas que amaram. Eles vão se soltando da terra – é justamente isso – vão se soltando. Sim, eles permanecem aqui enquanto sua parte terrena arde e se apaga, e em todo esse tempo vão-se tornando indiferentes ao que acontece em Grover's Corners. (WILDER, 1976, p. 102)

Para garantir a “universalidade” de suas proposições é que Wilder lança mão de recursos épicos. Como estuda profundamente Peter Szondi e aponta Marvin Carlson (1997, p. 415), em relação às obras vinculadas ao teatro épico, “tais obras apontam para fora de si mesmas e fornecem um ‘microcosmo que representa um macrocosmo’, explicado e mostrado por um ‘eu épico’, uma presença criativa que reconhece o público a quem a demonstração é dirigida”.

Deliberadamente, Wilder recusa o naturalismo cênico e adere aos recursos do teatro épico, como veremos mais à frente.

Ele sempre evitou o provincialismo dos modernos naturalistas americanos. Entretanto, deu especial atenção ao ambiente e à cor local em suas peças. Neste sentido, *Nossa Cidade* é uma cidadezinha americana, mas também é, por assim dizer, a cidade de todo mundo. Pequena, particular, escondida em fragmentos de lembranças, localizada no Estado de New Hampshire, exatamente “do outro lado da linha divisória com o Estado de Massachusetts: 42 graus e 40 minutos de longitude e 70 graus e 37 minutos de latitude”. (WILDER, 1976, p. 9)

Da vida que transcorre serena e incessantemente, o autor escolheu ao acaso determinados dias para identificar os dois primeiros atos de sua peça, “A Vida Diária” e “Amor e Casamento”, e uma estação específica para indicar o terceiro, o “Verão”.

Referências antiquadas são trazidas, de forma quase singela, ao olhar do espectador que se depara com o espaço vazio, à meia-luz. O Diretor de Cena coloca alguns móveis em cena e aguarda a chegada do público.

A vida cotidiana é o que vemos em 7 de maio de 1901. É um dia qualquer no mundo dos Gibbs e dos Webb. Cena sem função dramática, não gera situação conflituosa, mas apenas nos apresenta as famílias do médico e do redator do jornal, sem qualquer traço que as singularize, mas apenas problemas que toda família conhece. Na realidade, as suas conversas apresentam particularidades que podem ser substituídas por outras quaisquer.

Aquilo que aparentemente é banal e comum vai-se descortinando aos olhos do espectador como algo palpável, previsível, mas distante no tempo. O Diretor de Cena apresenta a peça, o autor, o diretor e o elenco para depois se voltar para as especificidades do lugar. Desde o nascer do sol até a noite.

Como se visualizasse uma grande maquete, distribui mesas e diversas cadeiras pelo palco, na frente, à esquerda e à direita. Esquerda e direita devem ser entendidas do ponto de vista do ator encarando a plateia. Para cima é na direção da parede do fundo. A partir da rua principal, a *Main Street*, o Diretor de Cena vai, gradativamente, nos mostrando a estação, o bairro polonês do outro lado dos trilhos, as diversas igrejas (congregacional, presbiteriana, metodista, unitária, batista, católica), o empório, a farmácia, a prefeitura, os correios e a cadeia que fica no porão. Relata os costumes do lugar e nos informa que a um quarto para as nove da manhã, ao meio-dia e às três da tarde, a cidade inteira ouve a algazarra que vem dos pátios das escolas.

Ele também “antecipa” a morte de alguns personagens (os Gibbs); a chegada do primeiro automóvel, “dentro de cinco anos”; mostra a casa do conterrâneo mais rico, no alto da colina; recua novamente ao nos mostrar as lápides mais antigas do cemitério, datadas do século XVII, para, finalmente, nos levar à casa das duas famílias em torno das quais se concentrará a história da peça.

Sem uso de objetos reais, o Diretor de Cena vai-nos apresentando os personagens (o jornalista, o leiteiro) e suas atividades até o café da manhã e, também, as atribuições matinais das famílias.

Notícias de um mundo menos pacato, mais amplo, relativas às conquistas de Napoleão Bonaparte ou à Guerra Civil, e mesmo uma viagem a Paris perpassam os sonhos de alguns habitantes, como da Sra. Gibbs: “Oh, bobagem minha. Só que acho que, ao menos uma vez na vida, a gente devia conhecer outro país, onde não se fala e nem se pensa em inglês nem se tem vontade disso.” (WILDER, 1976, p. 24)

O Narrador/ Diretor de Cena interrompe as ações quando se dá por satisfeito e retoma informações de caráter científico (estrutura geográfica, histórica, dados meteorológicos e estatísticos), com comentários dirigidos à plateia no que concerne à política e sociologia locais.

Os pequenos blocos de cena, que intercalam as intervenções do narrador, nos encaminham para os próximos atos. A preocupação com a educação dos filhos presente nos diálogos entre mãe e filha e pai e filho; o futuro incipiente que se esboça no diálogo dos jovens e a imensidão do universo que se pode apreender do diálogo que encerra o primeiro ato:

REBECCA – Nunca lhe contei da carta que Jane Crofut recebeu do ministro quando estava doente. O ministro da cidade em que ela morava antes de mudar para cá. Escreveu uma carta para Jane e o envelope assim dizia: Jane Crofut, Fazenda Crofut, Grover's Corners, Condado de Sutton, New Hampshire, Estados Unidos da América.  
 GEORGE – Qual a graça disso?  
 REBECCA – Escute, ainda não acabou: Estados Unidos da América, Continente Americano do Norte, Hemisfério Ocidental, Terra, Sistema Solar, Universo, mente de Deus – era o que estava no envelope.  
 GEORGE – Imagine!  
 REBECCA – E o carteiro entregou direitinho.  
 GEORGE – Imagine! (WILDER, 1976, p. 52)

Três anos depois se inicia o segundo ato, datado em 7 de julho de 1904. “O sol nasceu mais de mil vezes” (WILDER, 1976, p. 57), muitas crianças nasceram e, estamos para ver um momento muito específico na vida das pessoas: o momento exato em que elas se apaixonam e se casam. Mas a natureza se move também em outras direções e somos informados dos desgastes geográficos, da chuva incessante e dos afazeres diários.

A descrição do casamento dos sogros, a impossibilidade do noivo de ver a noiva antes da cerimônia, os esclarecimentos que nunca são feitos antes do matrimônio e o respeito a superstições antigas são alvoroços naturais a quebrar a rotina num dia tão importante.

Para atender a uma curiosidade do narrador - ele confessa que o que mais lhe interessa é saber o que *Grover's Corners* pensava dos casamentos -, ele solicita ao casal jovem que mostre aos espectadores a conversa que tiveram quando descobriram que tinham sido feitos um para o outro. Uma leve ironia cobre sempre as intervenções do Diretor de Cena. O que poderia resvalar para um romantismo exacerbado é interrompido por ele, ou contido pelos personagens de forma a nunca expor aquilo que é mais íntimo ou

extremamente pessoal. Nem por isso a “demonstração” é menos emotiva e sincera.

Os atores removem alguns objetos de cena e preparam, como um contrarregra, o cenário para a cerimônia. Diz o diretor ao público:

Há uma porção de coisas a dizer sobre um casamento, há uma porção de pensamentos que surgem durante a cerimônia. Não podemos reuni-los todos num único casamento, naturalmente, menos ainda em Grover's Corners, onde eles são tão curtos e simples. Neste eu representarei o sacerdote. Isso me dará mais o direito de dizer algumas coisas sobre ele. (WILDER, 1976, p. 87)

Os milhões de antepassados são as outras testemunhas dessa cerimônia que se inicia. As técnicas anti-ilusionistas são fartamente utilizadas pelo dramaturgo: o uso de *flashbacks*; de lapsos de memória vividos; de interrupção deliberada da ação feita pelos personagens, à revelia do Diretor de Cena; de retorno à convenção imposta pelo rito. Caminha-se da quase inserção no trágico ao humor refinado para se terminar a cena com os acordes suaves da Marcha Nupcial de Mendelssohn.

Aqui, como em inúmeros momentos do texto, o caráter teatral da ação é explicitado com a função de suprir os pontos em que apenas a representação cênica não basta. O uso pouco convencional da disposição do tempo e dos acontecimentos passa a servir ao dramaturgo para melhor desembaraçar-se da sua função.

Durante o verão de 1913, portanto nove anos depois, ocorre o último ato. O Diretor de Cena nos informa sobre as mudanças graduais no comportamento dos habitantes da cidade. Poucos cavalos são vistos nas ruas e os fazendeiros já vêm à cidade em seus *Fords*. Os jovens querem se portar e se vestir como os astros de cinema e já se tranca a porta à noite para garantir a segurança.

Assim como nos apresentou às ruas da cidade no primeiro ato, agora, gradativamente, vai-nos indicando as lápides e as histórias que perpassam por aqueles canteiros, até nos mostrar a chegada do enterro da protagonista da

história. O caixão é invisível para nós. Assim, refere-se ele aos mortos: “Estão esperando. Estão esperando por qualquer coisa que sabem que virá. Alguma coisa grandiosa e importante. Não estarão eles esperando que essa parte eterna que neles existe se revele?” (WILDER, 1976, p. 102).

Aquilo que para nós é o mistério, a vida depois da morte, transforma-se, inversamente, para o espectador numa revelação. Sepultada, aquela que chegou ao Vale do Hades deseja retornar uma única vez à vida. Os outros mortos tentam dissuadi-la dessa insensatez, mas ela insiste. A liberdade épica do Diretor de Cena de retroceder ao passado, presentificando-o, transforma o desejo da personagem em realidade. Ela retorna a 1899. E o que vemos, então, é Emily se desdobrar em sujeito e objeto da ação. Ela vive e se vê vivendo. Há quase uma reconstrução do início dos atos anteriores, mas incapaz de interferir nos acontecimentos passados, de se tornar visível, ela pede, então, para voltar:

EMILY – Eu não posso continuar. Eu não posso continuar. Oh! Oh! , vai tudo tão depressa. Nós não temos tempo nem para olhar um para o outro [...] Eu não sabia que era assim. Tudo isso estava se passando e nós nunca percebemos. Leve-me embora para cima da colina, para a minha sepultura. [...] Pode alguma criatura humana compreender a vida, enquanto ela vive? – minuto por minuto?  
DIRETOR DE CENA – Não. (Pausa.) Os santos e os poetas, talvez, um pouco... (WILDER, 1976, p. 124)

Os mortos falam das estrelas e se espantam com a entrada de George, que se atira sobre a sepultura de Emily. O Diretor de Cena, querendo nos poupar uma cena dramática, fecha suavemente a cortina e nos aconselha, a nós, os espectadores, a voltarmos para casa.

Em seu terceiro livro, *A Mulher de Andros* (1930), Wilder inclui como anedota um recurso que usaria, oito anos depois, como tema de destaque em *Nossa Cidade*. No romance, o herói morto tem permissão de tornar a visitar a terra, com a condição de reviver o mais monótono dia de sua existência. Na peça, Emily, que acaba de perder a vida, tem licença - como participante e também como observadora esclarecida - de reviver um dia sem importância e escolhe seu décimo segundo aniversário. À medida que sua expectativa se retrai e sua



angústia aumenta, ela desabafa: “Nós não temos tempo nem para olhar uns para os outros... Oh, terra, és maravilhosa demais para que alguém te possa compreender” (WILDER, 1976, p. 124).

Inês Cardoso Martins Moreira nos informa que o livro organizado por Edward M. Burns, Ulla E. Dydo e William Rice, intitulado *The Letters of Gertrude Stein & Thornton Wilder*, atesta o extremo cuidado do autor com esse terceiro ato. Numa troca de correspondências entre 1934 e 1946, há uma revelação curiosa de Wilder, datada de 13 de setembro de 1937, sobre a obra teatral então em processo e ainda não comentada com Stein:

É uma pequena peça com todos os grandes assuntos; e é uma grande peça com todas as pequenas coisas da vida adoravelmente impressas nela. [...] Essa peça é uma imersão, numa cidadezinha de New Hampshire. Chama-se *Nossa Cidade* e o terceiro ato é baseado nas suas idéias, como grandes pilares, e quer você saiba ou não, até próximas notícias, você está em profunda colaboração. (MOREIRA, 2005, p. 36)

Ainda segundo a pesquisadora, na extensa nota que se segue à carta de Wilder há informações sobre aspectos dessa colaboração. O terceiro ato da peça estaria baseado em ideias contidas no romance *The Making of Americans* (1925), de Stein: os dois trabalhos focam no casamento de duas famílias; os dois praticamente dispensam cenários e descrições espaciais e a história de Stein culmina “em morte” e nivela “vida e morte”, como a peça de Wilder. Diz Stein em seu livro *Autobiografia de todo Mundo*: “os únicos romances possíveis hoje em dia são os romances policiais, onde a única pessoa importante é o morto”. (STEIN, 1983, p. 118)

Talvez sob influência steiniana, Wilder tenha decidido “matar” a mocinha da história, alterando, no entanto, a fórmula de ficção de detetive, na qual o personagem principal morre logo no início ou mesmo antes de a trama começar. Podemos dizer que a figura do Diretor de Cena também se transforma, e se torna uma espécie de detetive.

No prefácio, na época da publicação de *Nossa Cidade*, Wilder afirmou que a meditação sobre as condições da vida depois da morte ele a tomou de *O Purgatório*, de Dante Alighieri (1265-1321).

Na peça de Wilder, repleta de sutilezas, uma pequena informação captada de um diálogo casual pode transformar-se num dado importante para o desfecho de uma situação dramática. Assim é que, no início do primeiro ato, as duas vizinhas, depois de enviar os filhos para a escola, sentam-se para conversar e trabalhar:

SRA. GIBBS – Me dá mais um pouco de vagens, Mirtes, algum daqueles compradores de móveis de segunda mão, de Boston, procurou você na quinta-feira passada?

SRA. WEBB – Não.

SRA. GIBBS – Bom, ele esteve em casa. A princípio pensei que fosse um dos clientes do Frank. Então ele foi entrando na sala de visitas, e, Mirtes, tão certo como eu estar sentada aqui, me ofereceu trezentos e cinqüenta dólares pela cômoda da avó Wentworth.

SRA. WEBB – Não diga! (WILDER, 1976, p. 22)

No cemitério, na cena do último ato descobrimos no diálogo entre sogra e nora – agora mortas – a utilização daquele dinheiro:

EMILY – Mamãe Gibbs, George e eu fizemos daquela fazenda o melhor lugar que já se viu. Sempre nos lembrávamos da senhora. Gostaríamos de poder lhe mostrar o novo paiol e o bebedouro de cimento para o gado. Nós compramos tudo com o dinheiro que a senhora nos deixou.

SRA. GIBBS – Eu deixei?

EMILY – Não se lembra, mamãe Gibbs – a herança que a senhora nos deixou? Mais de trezentos e cinqüenta dólares. (WILDER, 1976, p. 110)

A digressão no tempo, a ausência de objetos concretos necessários ao desenvolvimento das ações, a elevação de acontecimentos banais a dimensões inesperadas fazem dessa peça uma obra inovadora que se volta para o passado para nos localizar no futuro.

Assim, o que *Nossa Cidade* propicia é o contato com um texto de aparência simples, mas extremamente sofisticado e que esconde detalhes de composição que encantam o leitor perspicaz ou o espectador mais atento.

### 3 - BERTOLT BRECHT: APONTAMENTOS SOBRE VIDA E OBRA

Desde que, adulto, comecei a escrever romances, tem-me animado até hoje a ideia de que o menos que um escritor pode fazer, numa época de atrocidades e injustiças como a nossa, é acender a sua lâmpada, fazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ele caia a escuridão, propícia a ladrões, aos assassinos e aos tiranos. Sim, segurar a lâmpada, a despeito da náusea e do horror. Se não tivermos uma lâmpada elétrica, acendamos o nosso toco de vela ou, em último caso, risquemos fósforos repetidamente, como um sinal de que não desertamos do nosso posto. (VERÍSSIMO, 1974, p. 45)

Como Wilder, Eugen Berthold Friedrich Brecht (1898-1956) teve uma vida errante. Nasceu em Augsburg, filho de Berthold Brecht, um abastado diretor-gerente de uma fábrica de papel, cujos antepassados haviam sido camponeses. Brecht recebeu formação protestante por influência da mãe, Sophie Brezing, filha de um funcionário público. Criança sensível e taciturna, sempre se viu como um rebelde e traidor de seu ambiente burguês. Em 1913, publicou seus primeiros poemas. No ano seguinte, estourou a Primeira Guerra Mundial. Transferiu-se para Munique, tornando-se enfermeiro num hospital militar e estudante de Medicina e Ciências Naturais. Esse trabalho deixou traços marcantes em sua obra, a exemplo de seu poema “Balada do Soldado Morto”. (ESSLIN, 1979)

Brecht, na revolução de 1918, por um breve período, tornou-se membro do Comitê Revolucionário. Ao voltar à vida de um estudante que ia gradualmente deslizando para o mundo do teatro e da literatura, surgiu sua primeira peça, *Baal*, cuja temática é a revolta anárquica e romântica do indivíduo solitário: nesta nova era os conceitos de caráter e da integridade e unidade da personalidade humana tiveram de ser abandonados no palco tanto quanto na vida real. Em 1921 Brecht foi jubilado da Escola de Medicina. Em 1922, ano em que estreia *Tambores na Noite*, sua personalidade artística já estava formada. No ano seguinte foi encenada *Na Selva das Cidades*, com sua “ação sem motivo” que prenuncia o Teatro do Absurdo. Acusado de plagiar *Uma*

*Temporada no Inferno*, de Rimbaud, em uma série de linhas de *Na Selva das Cidades*, Brecht eximiu-se de qualquer culpa dizendo que as falas apareciam entre aspas como citações das personagens. Ao adaptar e encenar *Edward II*, de Marlowe, para o *Kammerspiele* de Munique, transformou-a numa obra “original”, altamente estilizada.

Em 1924, engajou-se no *Deutsches Theater*, na função de *dramaturg* (dramaturgista), tomando contato com Max Reinhardt (1873-1943) e Erwin Piscator (1893-1966), diretor que buscava um teatro moderno e marxista (*Agit-Prop*) que muito influenciou as teorias escritas por Brecht sobre o teatro épico.

*Baal*, peça escrita em 1918-1919, foi vaiada e aplaudida alternadamente em sua estreia em Berlim. Brecht se deleitava. Não gostava da atmosfera polida da sociedade educada e sua vontade era que o teatro se assemelhasse a uma arena esportiva.

Elisabeth Hauptmann, secretária, amiga e coautora de muitas de suas peças, afirma que Brecht lhe confidenciou que buscava uma técnica dramática adequada às peças que tratassem da situação econômica da América: “quando se conclui que o mundo moderno é irreconciliável com o drama<sup>6</sup>, conclui-se também que o drama é irreconciliável com o mundo moderno”. (CARLSON, 1997, p. 371)

Após a estreia de *Um Homem é um Homem* (1926) e do lançamento de sua coletânea de poemas *Breviário Doméstico*, Brecht passou a estudar *O Capital* e iniciou colaboração com os compositores Hanns Eisler (1898-1962), Paul Dessau (1894-1979) e especialmente Kurt Weill (1909-1950), associação que produziu o maior sucesso da dupla - *A Ópera dos 3 Vinténs* (1928) –, uma amarga sátira à sociedade burguesa alemã do pós-guerra, e ainda *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (1929). A teoria brechtiana da função da

---

6 Se o grego drama (ação) resultou, em inúmeras línguas europeias, no termo drama para designar a obra teatral ou dramática, ele é usado em francês apenas para qualificar um gênero em particular: o drama burguês (do século XVIII), e posteriormente o drama romântico e o drama lírico (no século XIX). Num sentido geral, o drama é o poema dramático, o texto escrito para diferentes papéis e de acordo com uma ação conflituosa. (PAVIS, 1999, p. 109)  
O caráter absoluto do drama pode ser formulado sob um outro aspecto: o drama é primário. Ele não é a representação (secundária) de algo (primário), mas se representa a si mesmo, é ele mesmo. Sua ação, bem como cada uma de suas falas, é “originária”, ela se dá no presente. O drama não conhece a citação nem a variação. (SZONDI, 2001, p. 31)

ópera e do teatro épico deve muito às ideias de Weill. Sobre a ópera, ele pondera:

A ópera Mahagonny vem fazer, conscientemente, justiça ao absurdo, nesse ramo da arte que é a ópera. O absurdo, em ópera, consiste em haver uma utilização de elementos racionais e uma aspiração de expressividade e de realismo que são, simultaneamente, anulados pela música. Um homem moribundo é real. Mas, se esse homem se puser a cantar, atinge-se a esfera do absurdo. (Coisa que não sucederia se o ouvinte cantasse também, ao olhá-lo). Quanto mais imprecisa, mais irreal se tornar a realidade, através da música – é uma terceira dimensão que surge, algo muito complexo, algo que é, por sua vez, plenamente real e de que se podem extrair efeitos plenamente reais, não obstante se encontrar já muito distante do seu objeto, ou seja, da realidade utilizada -, tanto mais estimulante se tornará o fenômeno global; o grau de prazer depende diretamente do grau de irrealidade. (BRECHT, 1978, p. 14)

Em nova acusação de plágio, o crítico Alfred Kerr afirmou que Brecht utilizou passagens inteiras das baladas de Villon na *Ópera* sem dar crédito a quem de direito. Brecht admitiu sua negligência como sendo um esquecimento. Depois de receber pela cessão de direitos autorais para a versão cinematográfica da *Ópera*, Brecht processou a companhia Nero-Film, alegando “direitos do público”, mas acabou aceitando acordo e utilizando o escândalo para promoção pessoal. Disputa semelhante ocorreu com a versão para as telas de *Mãe Coragem*, vinte e cinco anos depois. Adaptou *A Mãe*, de Gorki para apresentar-se em vários setores operários e, quando o desemprego atingiu o auge em Berlim, escreveu uma paródia do drama clássico alemão *Santa Joana dos Matadouros*, que só chegou ao público naquele momento através de uma versão radiofônica reduzida.

Divorciado do primeiro casamento com Marianne Zoff, une-se agora a Helene Weigel com quem permaneceu casado durante trinta anos. Com a chegada de Hitler ao poder, Brecht, aos 35 anos, partiu para o exílio – de 1933 a 1948. Fixou residência primeiro na Dinamarca, em 1933, e depois na Finlândia, em 1940. Escreveu um balé, *Os Sete Pecados Capitais*, que pareceu estranho para um público não alemão. Nessa época publicou o comovente volume *Poemas de Svendborg*, onde está “À Posteridade”:

Pois sabemos:  
Mesmo o ódio ao mal  
Deforma os traços,

E a raiva da injustiça  
 Também enlouquece. É pena que nós  
 Que queríamos preparar o caminho para a amizade  
 Não tenhamos podido nós mesmos ser amigos... (ESSLIN, 1979, p. 82)

Na Dinamarca, Margarete Steffin tornou-se coautora e a atriz Ruth Berlau, colaboradora e fotógrafa de suas produções. Outros textos escritos nesse período, tais como *Os Cabeças Redondas e os Cabeças Pontudas*, *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, *Os Fuzis da Senhora Carrar*, são dramaturgia aristotélica (de empatia), assim como *Tambores na Noite*, *Um Homem é Um Homem*, escritas anteriormente, são também consideradas “aristotélicas por explícita confissão do autor” (CHIARINI, 1967, p. 107).

Duas grandes reformas podem ser identificadas no teatro do século XX. A primeira detonada pelos mestres dos anos 1920 e 1930, como Stanislavski, Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Erwin Piscator (1893-1966), Edward Gordon Craig (1872-1966) e, de modo visionário e não ordenado, por Antonin Artaud (1896-1948). A segunda grande reforma identificada no século XX aconteceu na década de 60, comandada por Peter Brook (1925), Robert Wilson (1941), Julian Beck (1925-1985) e Judith Malina (1926), Tadeusz Kantor (1915-1990) e Ariane Mnouchkine (1939).

À medida que se ampliava o gosto pelo científico, pelo documental, o teatro rejeitava a estética da cena dos séculos XVII, XVIII e XIX. O teatro do século XX quer demonstrar o anti-ilusionismo.

O simbolismo, refratário à ideia do romantismo, impôs ao teatro europeu a tradução de um pensamento subjetivo para a cena, onde as personagens são muitas vezes a encarnação de ideais abstratos – a exemplo das aplicações das concepções estéticas de Craig<sup>7</sup>; a divisão de um papel entre vários intérpretes inspirada no teatro do Oriente; a expressão sonora e gestual, algo exacerbadas, do expressionismo até o teatro sintético e desmistificado proposto por Alfred Jarry (1873-1907). Num artigo publicado por ele no *Mercure de France* em 1896, intitulado “De l’Inutilité du théâtre au théâtre”, Brecht

---

<sup>7</sup> Craig preferia dramaturgos com grandes curvas de emoção. Fascinava-o converter linhas patéticas e místicas sobre o destino humano em luz e espaço, para espiritualizar o realismo cênico. (BERTHOLD, 2003, p. 470)

denunciava os recursos estilísticos “horrríveis e incompreensíveis” do teatro acadêmico e advogava uma nova lógica estética na encenação e na dramaturgia, ao nível da cenografia, figurinos, adereços, além de subverter os mecanismos da escrita e da fonética, instituindo uma obra absolutamente isolada no contexto do teatro moderno. São estes alguns exemplos da reação do teatro do século XX contra o naturalismo que, como Fênix, parece renascer das cinzas.

A nova cena instaura o sentido da provocação e escárnio do futurismo e do surrealismo, propõe a desintegração da linguagem, a explosão da noção de personagem, a fragmentação da noção de autor e a implosão do espaço.

Impulsionados pela Revolução Russa de 1917, Meyerhold, Evgeny Vakhtângov (1883-1922) e Alexander Taírov (1885-1950), diretores importantes e ex-discípulos de Stanislavski, promoveram ali uma ruptura radical e duradoura com a tradição naturalista. Meyerhold desenvolveu um estilo próprio de vanguarda - em vez da harmonização sensível almejada por Stanislavski, estabeleceu o domínio da razão:

Cada movimento, cada gesto, era considerado por ele como produto de cálculo matemático: eles adquiriam significado simbólico, nos termos de sua “biomecânica” – remanescente do teatro da Ásia Oriental e dos “efeitos de distanciamento” de Brecht. (BERTHOLD, 2003, p. 495)

Taírov também se afastou do naturalismo, mas de modo diferente de Meyerhold que o considerava um esteta. Desenvolveu uma “arte pela arte” racionalizada, mantendo-se distante da sovietação teatral. Buscava a “teatralização do teatro”, com a qual reafirmava a supremacia do ator. (ASLAN, 2003, p. 153) Improvisação e perfeição eram os dois pólos entre os quais se movimentava Vakhtângov, que tinha como princípio lembrar aos espectadores “mais de uma vez no clímax da ação dramática, que isto é uma peça, e não a realidade, que não deve ser levada tão a sério, pois o teatro não é vida”. (BERTHOLD, 2003, p. 496)

Em 1919, Piscator, em seu manifesto endereçado aos trabalhadores de Berlim, conclamava os operários à criação de um “Teatro Proletário”. Aproveitou a oportunidade para produzir teatro político, revolucionário, usando, como fará Brecht posteriormente, “todos os meios possíveis: música, canções, acrobacias, caricaturas rapidamente esboçadas, esporte, imagens projetadas, filmes, estatística, cenas interpretadas, discursos”. (BERTHOLD, 2003, p. 500). Pensando na primeira das duas grandes reformas no teatro do século XX apontadas anteriormente, podemos considerar Brecht um “herdeiro do naturalismo” (SZONDI, 2001, p. 133) no que concerne à temática social, na construção dos dramas. Portanto, é possível falar em realismo brechtiano e não em naturalismo brechtiano. Paradoxalmente, ele estrutura uma forma dramática que, mesmo explicitando o drama social a que assistimos, ao desvendar os recursos técnicos necessários à encenação, retira o seu caráter ilusionista induzindo o espectador a uma análise crítica do que vê sem retirar-lhe o prazer do entretenimento. O melhor é, portanto, vincular Brecht ao Realismo, que não se limita à exibição de “fatias de vida”, pois, como alerta Pavis,

Muitas vezes, no entanto, o naturalismo não ultrapassa o realismo em razão do seu dogma da cientificidade e do determinismo do meio ambiente. A realidade descrita se apresenta como intransformável, como essência eternamente hostil ao homem. (PAVIS, 1999, p. 327)

É preciso ressaltar, ainda, que Brecht se opunha, além de à “intransformabilidade” apontada por Pavis, à empatia resultante da interpretação ilusionista, normalmente presente no naturalismo, por provocar a identificação do espectador com a personagem, impedindo-o de ver criticamente os fatos (socialmente modificáveis). Na opinião de Brecht, a empatia poderia ser útil como recurso técnico do qual se lançaria mão num processo de construção artística. Afirma ele que “a empatia é mais um método de observação, entre muitos. É útil durante o ensaio” (BRECHT, 1978, p. 121).

Em seu exílio na Dinamarca, escreve quatro dos seus melhores textos que exemplificam o teatro dialético: *A Alma Boa de Setsuan*, *A Vida de Galileu*, *Mãe Coragem e seus Filhos* e *O Julgamento de Luculus*. Em 1935, perde a



nacionalidade alemã. Transfere-se com a família para a Suécia, mas, diante do avanço das tropas nazistas, vai para a Finlândia, país cujos contos folclóricos usou como base para sua peça *O Senhor Puntila e seu Criado Matti*, o que mais tarde resultaria em nova acusação de plágio. Pressionado pela expansão da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Brecht deixou a Europa. Desembarcou nos EUA em 1941, fixando residência em Los Angeles. Trabalhou no Comitê Nacional Alemanha Livre e escreveu roteiros para o cinema, sinopses de argumentos, contos e poemas. Concluiu as peças *Schweyk na Segunda Guerra Mundial*, *O Círculo de Giz Caucasiano* e *As Visões de Simone Machard*. Nesta peça, que escreveu com a colaboração de Lion Feuchtwanger, não existem elementos que procurem impedir a empatia do espectador, não possui canções que comentem a ação, nem cenas diretamente dirigidas ao público. Em 1947, foi intimado e compareceu diante da Comissão de Atividades Antiamericanas, que nada conseguiu comprovar contra ele.

De volta à Europa, mudou-se para Zurique, onde montou sua adaptação de *Antígona*, de Sófocles. Com sua atividade novamente estimulada, Brecht publicou seu trabalho mais importante, um resumo de suas teorias dramáticas “não aristotélicas” em setenta e sete parágrafos (formalmente inspirado no *Novum Organum* de Francis Bacon, resposta direta ao *Organum* de Aristóteles). Ao volume deu o título de *Pequeno Organon para o Teatro*, no qual

reunia os vários elementos da teoria épica – a historicização do presente, o distanciamento do ator de seu papel, a divisão da ação em episódios individuais e dialeticamente opostos (cada qual com seu *Gestus* básico), a separação das várias artes do drama para um idêntico estranhamento mútuo – e os desenvolvia segundo sua capacidade de despertar o homem para a possibilidade de mudança em todas as coisas. (CARLSON, 1997, p. 378)

Os primeiros indícios da teoria do teatro épico estão presentes na adaptação feita por Brecht em colaboração com Lion Feuchtwanger para a peça histórica *A Vida de Eduardo II da Inglaterra*, escrita por Marlowe. Mas o texto inaugural sobre o tema se desenvolveu a propósito da ópera. Está nas notas sobre a ópera *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagony* – que utilizarei no capítulo

seguinte – escritas em 1931, complementadas, um ano depois, pelas notas sobre a *Ópera dos Três Vinténs*.

A descentralização da ação, permitindo que cada cena pareça única; o uso frequente de longos monólogos colocados no núcleo mais real da ação, com explícito efeito de retardar essa ação e a ausência de unidade dramática clássica (relação de causa e efeito) parecem privilegiar a obra de Brecht, que, quando dirigiu o ator americano Charles Laughton na primeira montagem de *Vida de Galileu*, assim definiu o épico: “a forma de representação designada ‘épica’, não significa, enfim, outra coisa senão que o acontecimento real, profano, não será levado aos olhos do público: está em cena Laughton e mostra como imagina Galileu” (BRECHT, 1978, p. 119).

Consultando alguns dos autores que servem de fonte a esta pesquisa, três deles - Gerd Bornheim, Martin Esslin e Paolo Chiarini - denominam como épicas pelo menos sete obras de Brecht para o teatro. São elas: *A Vida de Eduardo II da Inglaterra*, *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagony*, *Ópera dos Três Vinténs*, *Os Cabeças Redondas e Os Cabeças Pontudas*, *Os Horácios e os Curiácios*, *Terror e Miséria no Terceiro Reich* e *O Processo de Joana D’Arc em Rouen*.

A partir de 1927, Brecht aprofundou-se nos estudos sobre o marxismo. Sua formação artística foi bastante influenciada pelo movimento expressionista que ele, entretanto, captou de forma especialmente crítica. Com a reconstrução do país, após a Primeira Guerra, as mais diversas forças sociais permeavam as várias camadas da população alemã. O clima é de constante caos político. Brecht, que via a história da humanidade como um processo dialético de transformação, baseado nas forças econômicas, não mais aceitava a perspectiva abstrata de apresentação da realidade humana contida, por exemplo, na cena expressionista, que ele via como forma de alienação. Gradativamente se distancia dos dramas expressionistas, formulando concepções estéticas já inovadoras: novo tom, nova melodia, nova forma de ver. O palco deixa de ser apenas um local onde se conta uma história, para se

tornar também o espaço onde se efetua uma mudança. Trabalha com seus colaboradores em várias “peças didáticas” (1929).

O importante teórico marxista da literatura, o húngaro Georg Lukács (1885-1971), lançou um desafio às teorias de Brecht, nos anos 30 do século passado, dizendo que o autor alemão, ao se insurgir contra a tradição psicológica e subjetiva da literatura burguesa concentrando-se no fato objetivo, deixara escapar a “interação dialética da subjetividade e dos elementos formais”. A resposta só vem em 1937, com dois ensaios: “Extensão e Diversidade do Estilo Realista”, publicado em 1954, e “Popularidade e Realismo”, publicado em 1958. Revela-se então a diferença essencial entre os dois teóricos: “Brecht via uma contradição intrínseca na realidade social e considerava a racionalidade cética e experimental e Lukács achava que a arte pode harmonizar contradições para exprimir a essência da ‘totalidade’”. (CARLSON, 1997, p. 375)

Mas Brecht não quer harmonizar e sim fazer emergir as contradições. O objetivo é combater sempre a manipulação obscura e não exatamente a especificidade estilística como se pode apreender no *Pequeno Organon para o Teatro*:

A arte não deixa de ser realista por alterar as proporções, deixa, sim, quando as altera de tal modo que o público, ao utilizar as reproduções, na prática, em ideias e impulsos, naufraga na realidade. Evidentemente, é necessário que a estilização não suprima a naturalidade do objeto, mas sim, que a intensifique. (BRECHT, 1978, p. 132)

Entendo como “objeto” a organização espacial de elementos num recorte ficcional com proposição artística. A disposição desses elementos induz o espectador e/ou fruidor a apreender na estilização desses componentes (coreográficos, sonoros, sensoriais) a negação ou intensificação das suas percepções anteriores ao momento em que toma conhecimento daquele tema ou daquela obra.

Após o final da Segunda Guerra, Brecht foi convidado a dirigir *Mãe Coragem* no *Deutsches Theater* e a se fixar na Alemanha Oriental. Helene Weigel

interpretou a personagem central e o espetáculo passou a ser um dos maiores triunfos de Brecht como diretor e autor. Foi assim que nasceu o *Berliner Ensemble* em 1948/1949.

Brecht teve dificuldades com as autoridades para encenar a ópera *O Julgamento de Luculus*, que escreveu com Paul Dessau, e *Os Dias da Comuna* foi simplesmente proibida. Há que se admitir, por fim, que Brecht não escreveu qualquer obra de maior importância depois de sua volta a Berlim Oriental. Ao morrer, em 1956, deixou uma adaptação de *Coriolano* e uma peça quase completa *Turandot ou o Congresso das Lavadeiras*. Deixou 48 peças teatrais e 2.334 poemas publicados.

Thornton Wilder e Bertolt Brecht debruçaram-se sobre temas idênticos em mais de uma ocasião. No período histórico em que viveram – entre guerras - nenhum deles se furtou a registrar em sua obra o impacto dos acontecimentos. Ambos testemunharam a dureza que vinha dos campos de batalha das guerras mundiais que presenciaram. Em Brecht, isso se torna claro já que a guerra é um tema presente na maioria absoluta de suas obras. Wilder serviu na Itália, no Serviço Secreto Aéreo; também perdeu um amigo, o poeta Lauro De Bosis (1901-1931), na luta contra a ditadura de Mussolini. Ele dá essas experiências como explicação para ter se dedicado, em seu romance *Os Idos de Março*, ao protótipo dos ditadores europeus: Júlio César. As impressões profundas deixadas pelas Guerras ecoavam em suas obras, como nestes pequenos trechos de *Nossa Cidade*:

DIRETOR DE CENA – Mas, tomemos alguns dos outros. Joe Crowell Júnior, por exemplo: Joe era um sujeito muito inteligente. Diplomou-se com distinção e arranjou uma bolsa para a Técnica de Boston, ou melhor, para o Instituto de Tecnologia de Massachusetts. Mas estourou a guerra e Joe morreu na França. Toda essa educação para nada. (WILDER, 1976, p. 36)

DIRETOR DE CENA – Bandeiras de ferro indicam seus túmulos... rapazes de New Hampshire... tinham a idéia de que a União deveria ser mantida com união embora nenhum deles conhecesse dela mais do que cinquenta milhas. Tudo que eles sabiam, amigos, era um nome: Os Estados Unidos da América. Os Estados Unidos da América. E por isso foram e morreram. (WILDER, 1976, p. 101)

Podemos perceber que estamos diante de dois criadores inquietos, extremamente contaminados pelos acontecimentos excepcionais que presenciaram e dos quais retiraram uma postura pessoal ativa, apontando caminhos diferentes em sentidos diametralmente opostos para a compreensão da realidade.

#### 4 - WILDER E BRECHT: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS

Para poder sempre conferir as leis objetivas da criatividade artística, devemos manter ininterrupto o desenvolvimento da nossa própria experiência subjetiva. (C. S. Stanislavski)

Todo movimento artístico ocorre como necessidade de afirmação de uma nova tendência ou como reação à predominância de estéticas já canonizadas. De um modo geral, tanto o teatro épico de Wilder quanto o de Brecht poderiam ser abordados como reação ao naturalismo e aos seus recursos ilusionistas, fundamentais para a produção dos “efeitos de real”. Mas são bastante diferentes as convicções que motivam as suas buscas estético-ideológicas.

Em seu *Pequeno Organon para o Teatro*, nas anotações sobre a peça *A Mãe*, Brecht escreve:

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto. (BRECHT, 1978, p. 113)

Por outro lado, no prefácio de *O Anjo que Turvou as Águas*, Wilder, entre outras, faz uma reflexão sobre a função daquele que produz arte e declara: “O artista sabe que a vida deveria ser vivida sob seu melhor aspecto e percebe que não está alcançando este melhor – sabe que está fracassando neste ponto e alimenta seu remorso fazendo algo belo.” (GREBANIER, 1965, p. 21)

Podemos deduzir na afirmação mobilizadora do autor alemão a necessidade de um novo olhar sobre o que nos é dado a contemplar e nas palavras de Wilder, a despeito de “seu remorso”, um estímulo aos artistas criadores, como um claro direcionamento ao caráter apolítico da arte. Sem reduzir a questão, poderíamos dizer que a contraposição Brecht/Wilder reeditaria a contraposição Arte engajada X Arte pela Arte. Acredito, entretanto, que, por caminhos diversos, os dois autores reafirmam, politicamente, a necessidade de resistir e transformar. Embora correndo o risco de simplificar demais a questão, Brecht

quer resistir aos discursos essencialistas e místicos, transformar o mundo e as relações sociais a partir de uma visão marxista, e Wilder parece resistir às transformações sociais, pelo menos se atentamos ao “elogio da simplicidade” presente em *Nossa Cidade*, buscando a essência da “alma humana”.

Bertolt Brecht, fazendo do mundo uma tribuna, e Thornton Wilder, observando o mundo com cética melancolia, contribuíram com suas obras para a consolidação de um teatro que propunha na participação do espectador sua inserção na “realidade de teatro”. Neste ponto, parece-me, que se tem uma incontestável aproximação a partir da configuração de um tripé composto por ator, texto e público, onde as novas abordagens da cena se pudessem ancorar.

É comum que, ao se falar em teatro épico, pense-se imediatamente em Bertolt Brecht. Entretanto, é preciso deixar claro, como bem observa Marvin Carlson, que

As experiências que começaram a reconhecer o novo conteúdo introduziram, de várias maneiras, uma relação sujeito-objeto no drama, aceitando a presença tanto do criador quanto do público e rompendo com a forma absoluta do drama tradicional. [...] À parte Brecht, Szondi contempla esse processo em ação no expressionismo, nas “revistas políticas” de Piscator, na montagem de Eisenstein, em Pirandello, nos monólogos interiores de O’Neill, em Wilder e na “Morte do Caixeiro Viajante” de Miller.” (CARLSON, 1997, p. 414)

É preciso também ter em vista que, talvez por ter sido Brecht o maior defensor de certo tipo de teatro, ao qual ele chamou de épico, existe uma tendência a se achar que toda a sua dramaturgia se ligaria a tal tipo de teatro, porém, como bem esclarece Augusto Boal, ressaltando o caráter político-ideológico de sua obra,

A Poética brechtiana não é simplesmente épica: é marxista e, sendo marxista, pode ser lírica, dramática ou épica. Muitas de suas obras pertencem a um gênero, outras a outro e outras ao terceiro. Na Poética de Brecht existem peças líricas, dramáticas e também peças épicas. (BOAL, 1977b, p. 102)

Complementando as palavras de Boal, que aqui se detém no significado substantivo dos gêneros literários, é preciso deixar claro que em qualquer obra

os traços estilísticos da Lírica, da Épica ou da Dramática se manifestam em grau maior ou menor. As obras de Wilder e Brecht certamente não fogem desse pressuposto geral relativo aos traços estilísticos.

Se a abertura para a “mistura” de gêneros ou concomitância de traços estilísticos aproxima os dois autores, o marxismo definitivamente não faz parte do universo de Wilder, que elegeu “a beleza como única persuasão” (GREBANIER, 1965, p. 11). E muito menos o quietismo (cf. nota 2, p. 19) de Wilder tem qualquer ressonância nas propostas brechtianas, que têm como pressuposto, justamente, a luta contra o conformismo preconizado pela doutrina mística. Assim, adiantando um pouco a conclusão, não será no terreno da ideologia, das “visões de mundo”, que encontraremos as aproximações entre os dois autores. Tal fato poderá ser facilmente comprovado se observarmos, mesmo sem maiores aprofundamentos, como se encaixariam as obras de Wilder (**W**) e de Brecht (**B**) no esquema proposto pelo segundo para diferenciar a forma épica da forma dramática do teatro.

*As Observações sobre a ópera Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, publicadas em 1931, enumeram “mudanças de peso na transição do teatro dramático para o épico” (SZONDI, 2001, p. 134). As mudanças de peso, sinalizadas por Szondi, precisam ser consideradas à luz da nota que acompanha o quadro em que Brecht, nas *observações*, propõe as principais “oposições” entre a forma épica e a forma dramática do teatro e na qual se lê:

Este esquema não apresenta contrastes absolutos, e sim, meramente, variações de matiz. É possível, pois, dentro de um mesmo processo de comunicação, optar quer por uma sugestão de caráter emotivo, quer por uma persuasão puramente racional. (BRECHT, 1978, p. 16)

Descartada qualquer absolutização das oposições apresentadas no famoso esquema, creio ser importante reproduzi-lo aqui conforme Peter Szondi.



<b>Forma Dramática de Teatro</b>	<b>Forma Épica de Teatro</b>
1 > O teatro “incorpora” um processo	> Ele narra um processo <b>(B/W)</b>
2 > envolve o espectador em uma ação e consome sua atividade	> faz dele um observador, desperta sua atividade <b>(B)</b>
3 > possibilita-lhe sentimentos <b>(W)</b>	> força-o a tomar decisões <b>(B)</b>
4 > transmite-lhe vivências	> transmite-lhe conhecimentos <b>(BW)</b>
5 > o espectador é deslocado para dentro de uma ação	> ele é contraposto à ação <b>(B/W)</b>
6 > trabalha-se com sugestão <b>(W)</b>	> trabalha-se com argumentos <b>(B)</b>
7 > as sensações são conservadas <b>(W)</b>	> são estimuladas para chegar às descobertas <b>(B)</b>
8 > o homem é pressuposto como conhecido <b>(W)</b>	> o homem é objeto de investigação <b>(B)</b>
9 > o homem imutável <b>(W)</b>	> o homem mutável e modificador <b>(B)</b>
10 > expectativa sobre o desfecho	> expectativa sobre o andamento
11 > uma cena em função de outra	> cada cena em função de si mesma <b>(B/W)</b>
12 > os acontecimentos têm curso linear	> os acontecimentos têm curso em curvas <b>(B/W)</b>
13 > <i>natura non facit saltus</i> (tudo na natureza é gradativo)	> <i>facit saltus</i> <b>(B/W)</b> (nem tudo é gradativo)
14 > o mundo tal como ele é <b>(W)</b>	> o mundo como vem a ser <b>(B)</b>
15 > o que o homem deve ser <b>(W)</b>	> o que o homem tem de ser <b>(B)</b>
16 > seus impulsos <b>(W)</b>	> seus motivos <b>(W)</b>
17 > o pensamento determina o ser <b>(W)</b>	> o ser social determina o pensamento <b>(B)</b>

Embora possa haver discordâncias sobre uma ou outra atribuição à obra de qualquer um dos autores com as características presentes no quadro acima, e mesmo reconhecendo a presença de itens de difícil atribuição, como os de número 2, 3 e 6, torna-se claro que as aproximações entre as obras de Brecht e Wilder se dão efetivamente no terreno da forma, ou seja, na presença de narradores, elemento fundamental para a caracterização do gênero épico; na não linearidade da ação ou na relação causa-efeito que, na forma dramática, determina o encadeamento das cenas, por exemplo. Por outro lado, no terreno das “ideias” ou dos objetivos pelos quais tais elementos formais, ligados à Épica, são escolhidos por Wilder e Brecht, praticamente só poderemos falar em distanciamentos.

Sem tentar maiores aprofundamentos das muitas questões suscitadas pelo quadro brechtiano, pois é importante lembrar que, como o quadro foi

confeccionado pelo dramaturgo, teórico e encenador alemão, afora as questões formais, que estão ligadas ao gênero épico em geral, a “visão de mundo” e objetivos “fornecidos” para a forma épica são aqueles que formam o arcabouço de seu teatro. Creio que se fosse Wilder, a partir de sua “visão de mundo” e objetivos buscados com o seu teatro, a estabelecer a tabela, esta seria, provavelmente, muito diferente.

Agora, pensando nos elementos que dão forma ao teatro épico de Wilder, e que, grosso modo, também são encontrados no teatro épico de Brecht, buscarei aprofundar algumas questões, ainda tendo como mote os possíveis distanciamentos e aproximações.

A cronista Elsie Lessa (WILDER, 1976, p. XVI), os ensaístas Anatol Rosenfeld (2006, p. 129), Bernard Grebanier (1965, p. 47, 56, 69) e Margot Berthold (2003, p. 511) apontam vários dos recursos épicos utilizados por Wilder, por conta de sua recusa ao naturalismo cênico em suas obras, a saber: a presença do narrador, no caso de Wilder, corporificado pelo “diretor de cena”; o uso de títulos e documentos: projeção cinematográfica, jornais etc., e que, tanto quanto o narrador, interrompe a ação deliberadamente; o jogo temporal, que permite fazer com que a ação avance e retroceda no tempo; a simplificação da cenografia. Todos esses recursos geram e amparam a estilização da atuação, a partir da qual o ator “sai” da personagem, discute e ilustra a narração e explicita a divisão da personagem em sujeito e objeto.

Entre as técnicas utilizadas por Brecht e Wilder, a figura do Narrador funciona como um elo – de aproximação ou distanciamento – pois a sua presença expande a narrativa em espaço e tempo, voltando a épocas anteriores ou antecipando-se aos acontecimentos, visto conhecer o futuro e os possíveis desdobramentos da história.

Em Brecht são principalmente as personagens que assumem o papel de narradores e, muitas vezes, se transformam em porta-vozes do autor, interrompendo a ação e se dirigindo diretamente ao público, comentando ou ironizando uma situação ou uma ideia. A linguagem é direta, seca, didática,

inaugurando uma poesia nova, fundamentada no raciocínio e na argumentação. É o que acontece, por exemplo em *Um Homem é um Homem*, escrita em 1924-1925, na fala da viúva Begbick:

O senhor Bertolt Brecht afirma: um homem é um homem.  
 E isso qualquer um pode afirmar.  
 Porém o senhor Bertolt Brecht consegue também provar  
 Que qualquer um pode fazer com um homem o que desejar.  
 Esta noite, aqui, como se fosse automóvel, um homem será  
 desmontado  
 E depois, sem que dele nada se perca, será outra vez remontado.  
 (BRECHT, 1987, p. 181)

Argumentando ou à guisa de discorrer sobre contradições vividas nas situações dramáticas vistas momentos antes, as personagens desnudam o disfarce e mostram ao espectador o que tinha por função mascarar. O que vemos é um teatro extrovertido. A vida interior da personagem é irrelevante a não ser na medida em que se expresse em suas atitudes e ações exteriores. Nas Notas sobre *Mahagonny*, “Brecht insiste que os personagens são os narradores dos costumes, e o texto não deve ser sentimental ou moralizante. Mas mostrar a moral e a sentimentalidade” (PEIXOTO, 1979, p. 100). É o que ocorre em *Vida de Galileu* quando, em vários momentos, ator e personagem se fundem num narrador que informa a seus discípulos e, por extensão, à plateia presente, o comportamento do intelectual diante de uma sociedade repressiva.

São muitas as formas utilizadas por Brecht para narrar e estabelecer a relação direta com o público. Assim é que no epílogo de *A Alma Boa de Setsuan* um ator se dirige ao público, pede desculpas por não existir um final, confessa que a solução não foi encontrada e transfere o problema aos espectadores. Em *A Resistível Ascensão de Arturo Ui* (1941), o epílogo contém uma advertência considerável: enquanto existir capitalismo, o fascismo existirá ou poderá ressurgir a cada momento e, no final de *Schweyk na Segunda Guerra Mundial*, os atores retiram suas máscaras e aproximando-se da ribalta entoam a *Canção de Moldau*, um hino de confiança na luta de um povo contra o fascismo.

No pequeno prólogo da primeira versão de *A Antígona de Sófocles* – cujo propósito é mostrar a função que desenvolve o emprego da força na decadência das altas esferas -, algumas falas alternam frases ditas de um

personagem para outro com outras dirigidas ao público, exemplo nítido do significado narrativo do teatro épico.

Com *O Círculo de Giz Caucasiano*, reflexão sobre o sentido da História, apontada por muitos como a mais bela de todas as obras de teatro de Brecht (PEIXOTO, 1979, p. 240), ele atinge um completo domínio da técnica narrativa, colocando a narração dos fatos, a lenda propriamente dita, como uma representação dentro da representação. E, neste sentido, aproxima-se mais do caráter metateatral de algumas peças de Wilder, principalmente de *Nossa Cidade*, representado, principalmente, pela presença do Diretor de Cena, que na obra de Wilder é, sem dúvida, fundamental e importante para a nossa questão de aproximações e distanciamentos, quando confrontado com os narradores brechtianos.

Na obra do autor americano o narrador não ocupa o lugar de porta-voz das contradições sociais, não alonga o discurso à procura de argumentos para reforçar a retórica, recusa-se a ser enfático. Opta pela condensação: procura mostrar muito em pouco. Suas observações discretas sobre a vida sustentam o tom “coloquial” da narrativa. Os acontecimentos são encaixados à vontade do dramaturgo, travestido em diretor de cena, numa deliberada confusão de épocas, que avançam e retrocedem com o tempo. Ama o passado, e o passado, como sabemos todos, ancora as narrações. Por isso, Wilder recria o passado no presente. Ao contrário de Brecht, não há vilões na obra de Wilder.

Em relação ao uso do espaço cênico e à simplificação da cenografia, após a estreia de *Baal* em 1918, Brecht publica uma série de artigos apontando para uma nova espécie de edifício. Referia-se, a meu ver, ao sepultamento da orquestra, aquele fosso que separava sistematicamente o espectador do palco por onde agora transita o ator/ narrador/ personagem que dialoga ostensivamente com a plateia. Brecht apontava para uma nova forma de conceber a alienação, ao que parece agora uma alienação positiva:

É preciso um novo movimento alienador – através do distanciamento – para que nós mesmos e a nossa situação se tornem objetos do nosso juízo crítico e para que, desta forma, possamos reencontrar e

reentrar na posse de nossas virtualidades criativas e transformadoras. (ROSENFELD, 2006, p. 151-152)

Margot Berthold<sup>8</sup> considera Wilder mais rigoroso que Brecht no intento de “desiludir” o palco. Segundo Wilder, as convenções encorajam a necessária “atividade de colaboração da imaginação da platéia” (CARLSON, 1997, p. 390) e conduzem a ação do específico para o geral. O autor parece admitir que ao ver desnudada a caixa cênica o espectador poderá ater-se ao que é dito. Poderá captar melhor as intenções subjetivas daquilo que é mostrado e muitas vezes ter a sensibilidade tocada exatamente pela economia do que vê. Como nos alerta o Diretor de Cena em *Nossa Cidade*:

DIRETOR DE CENA – A um quarto para as nove da manhã, ao meio dia e às três da tarde, a cidade inteira ouve a algazarra que vem dos pátios dessas escolas. (Aproxima-se da mesa e das cadeiras, na frente, à direita.) Aqui é a casa do nosso médico, o Dr. Gibbs. Esta é a porta dos fundos. (Duas grandes arcadas são empurradas para o palco, uma de cada pilar do proscênio.) Aqui está um cenário para aqueles que acreditam que é preciso haver cenário. (WILDER, 1976, p. 10)

Se a cena se despe de elementos “decorativos” e cai a quarta parede, de Antoine e Stanislavski, aquela que imaginariamente serviu de sustentação aos dramas naturalistas – ao transformar o espectador num *voyeur* –, o palco pode agora, libertado do processo de ilusão, de identificação, mostrar claramente o espaço concreto da ação e os artifícios técnicos utilizados pelos artistas para mostrar as peripécias da ficção. Este é um esforço comum que pode ser creditado aos dois dramaturgos para utilizar o “novo” espaço da cena.

Ambos, à moda do teatro asiático, “simplificam” – o que é muitas vezes tornar mais complexa – a cenografia, reduzindo-a ao indispensável, cercada de poucos adereços. No caso do dramaturgo americano, elimina-se grande número de objetos utilitários substituindo-os pela habilidade dos atores, que são convidados a utilizá-los como se eles lá estivessem. Assim, inevitavelmente, a precisão e a expressividade na execução dos contornos sugestivos de mímica são necessárias para que a ação física ganhe credibilidade cênica.

---

<sup>8</sup> Em citação feita na página 81 desta dissertação.

A influência e o interesse de Brecht pelo teatro chinês, principalmente no que se refere à codificação da atuação, é assumida claramente por ele em *Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa* e apontada praticamente por todos os estudiosos que se debruçam sobre a sua obra. No caso de Wilder, as relações com o teatro chinês, como afirma Margot Berthold (cf. p. 28), se devem às possíveis influências herdadas dos anos que residiu em Hong-Kong e Xangai.

Se a aplicação de alguns recursos utilizados pelos dois autores pode ser atribuída ao conhecimento do teatro chinês, o que os aproximaria, a inspiração no teatro barroco, apontada por Anatol Rosenfeld no teatro de Wilder, os distanciaria. Para o estudioso, a metalinguagem presente no teatro barroco serviu, como já disse, de inspiração para Wilder:

A ilusão se potencializa para no fim desmascarar-se; a cortina sobe cedo demais enquanto no palco ainda se montam cenários e se provam as máquinas; a peça começa antes da peça, desenrola-se no seu próprio ensaio; os atores começam a brigar (ainda Pirandello e Wilder se inspiram no Barroco), enquanto da platéia se ouvem protestos. A figura cômica sai do papel, torce pelo público contra os colegas. É um teatro desenfreado que, no seu excesso, se desmascara como teatro e ficção. O teatro põe-se a si mesmo em questão. A própria forma do teatro torna-se tema, objeto de discussão, a partir de uma visão teológica. (ROSENFELD, 2006. p. 60)

Embora alguns recursos técnicos apontados na citação possam ser encontrados em peças de Brecht e a utilização da própria “forma do teatro” como tema ou objeto de discussão possa ser comum aos dois autores, a “visão teológica” é exclusiva de Wilder.

O que parece importante é a utilização de recursos para “desiludir” o espectador e apontar-lhe semelhanças entre os problemas e a vida dos heróis das peças e dos atores, que poderiam talvez assemelhar-se aos seus próprios problemas e não apenas aos daqueles seres ficcionais.

Em *Por um Triz*, peça escrita por Wilder em 1942, Henry, filho do personagem central, Sr. Antrobus, lança-se contra o pai e o ator “sai” do papel por identificar-se demasiadamente com ele. Faz, então, uma verdadeira confissão

ao público, provocando assim a confissão do intérprete do Sr. Antrobus. O ator estiliza seu desempenho e ilustra o que informa o narrador.

O ator, para Brecht e Wilder, era capaz de discutir com o público, discordar ou aproximar-se da opinião das personagens e efetivamente contribuir com uma dramaturgia que propõe incessantemente o rompimento com a compreensão linear da obra. Como alerta Gerd Bornheim (1992, p. 258), “como o público apresenta essa tendência – que nada tem de natural – de entregar-se à ilusão, cumpre, pelo recurso a certos meios artísticos, neutralizar esse processo.”

O ator deve chegar o mais próximo possível do espectador. A neutralização, proposta por Bornheim, é apenas outro nome para o distanciamento. Ou seja, o ator deve privilegiar a racionalidade e usar a empatia quando puder manejá-la de modo a atender, através da exemplaridade, o objetivo do esclarecimento.

As possíveis aproximações relativas à escolha de temas semelhantes e os distanciamentos na abordagem dos mesmos são muitos e exigiriam um trabalho exaustivo que, certamente, poderia gerar uma outra dissertação. Assim, é apenas como um pequeno exemplo que farei alguns breves comentários sobre três possíveis aproximações temáticas.

A precisão com que cada um dos dois autores se apodera do mesmo fato histórico - refiro-me à excepcional travessia do Atlântico, marcada pelo famoso voo dos Lindbergh, saudada pela imprensa como um triunfo pelas forças do esclarecimento - exemplifica a distinção com que lidam com o anti-ilusionismo: *O Voo sobre o Oceano* (1928-1929) inaugura no teatro de Brecht o período das peças didáticas. Servia-se originalmente de outra técnica que não a teatral - o rádio. *Rádio-novela para Meninos e Meninas*, musicada por Kurt Weill e Paul Hindemith, cuja poesia interpretada por um coro, sugeria também que cada participante passasse por diversos papéis:

Eu, com o meu voo  
Atingi minha maior dimensão.  
Em meu alto voo, ninguém  
Me superou.  
Não fui elogiado o bastante,

Não posso ser elogiado o bastante.  
 Pois voei por nada e por ninguém.  
 Voei por voar.  
 Ninguém me espera,  
 Não voo entre vós,  
 Voo longe de vós,  
 Jamais morrerei. (CHIARINI, 1967, p. 166)

O seu teatro aqui parece um “exercício moral” das virtudes humanas, “pois trata-se do relato de um combate, e um combate árduo: a favor do domínio da natureza, e a favor também de um homem aberto às condições desse exercício da racionalidade” (BORNHEIM, 1992, p. 184). Induz o espectador a uma posição mais analítica frente ao ato incomum.

Ao apontar o acontecimento singular, Wilder opta pela simplicidade. Em *Nossa Cidade*, o Diretor de Cena, ao nos convidar a olhá-la do futuro, enumera assim alguns eventos históricos relevantes:

Vou ver se consigo que coloquem uma cópia desta peça na pedra fundamental e assim o povo que viver daqui a mil anos poderá saber alguns fatos a nosso respeito. Mais, no entanto, do que o Tratado de Versalhes e o voo de Lindbergh. Compreendem o que quero dizer? (WILDER, 1976, p. 38)

O mesmo fato é abordado de forma distinta: o feito épico é cercado por Brecht com programática rigidez e intenção pedagógica e em Wilder reveste-se de cândida perspicácia.

Temas constantes na obra de Brecht, e também na de Wilder, a benevolência e o socorro mútuo geram inesperadas atitudes dos personagens que deslocam a reação do espectador para um misto de irônica complacência e graça. Exemplo da alternância das melhores intenções e das mais ridículas limitações pessoais, George Brush, hilariante personagem central de *O Céu é meu Destino*, romance de Wilder, que comparei anteriormente (cf. p. 29) a *Dom Quixote*, aproxima-se em tema e diverge no tratamento literário à *Alma Boa de Setsuan*. Nesta parábola, escrita por Brecht em 1938-40, sobre deuses que descem à terra em busca de uma “alma boa” e as dificuldades com as quais se deparam para encontrá-la, fica patente a impossibilidade de praticar o bem em uma sociedade capitalista. Se Brush é ridicularizado por querer praticar o bem,



Chen Te precisa metamorfosear-se no intransigente Chui Ta para não ver sua fortuna dilapidada por parasitas. Nessas obras, os dois autores parecem nos lembrar que o mundo considera a bondade mais difícil de ser exercida - em Brecht pela conjuntura social e em Wilder pela "limitação pessoal" - do que a maldade.

Por último, outra aproximação temática poderia ser tentada em relação aos sete pecados capitais, que aparecem no título de obras dos dois autores, apontando diferenças claras das "visões de mundo".

No balé-cantata baseado em poemas de Brecht, de 1933, com música de Kurt Weil e coreografia de Georges Balanchine *Os Sete Pecados Mortais/ Anna Anna* e/ou *Os Sete Pecados Capitais dos Pequenos Burgueses*, vemos a história de duas irmãs, que são dois aspectos da mesma personalidade (razão x instinto).

A moral dessa "fábula" é que, em virtude da organização burguesa da sociedade, o capitalismo precisa do idealismo, não apenas como cobertura ideológica, mas – e aqui reside a agudeza da análise brechtiana – como instrumento para aumentar os próprios lucros, para levar ao máximo a exploração. (CHIARINI, 1967, p. 26)

Wilder, por seu lado, longe de qualquer crítica à exploração, minimizando a gravidade das ações e revestindo-as de um tom sacramental, reuniu num único volume, publicado em 1962, *Os Sete Pecados Capitais*. São peças em um ato que abordam a preguiça, o orgulho, a ira, a gula, a luxúria, a avareza e a inveja, a exemplo de *Alguém de Assis*, que trata de um incidente irônico na vida de São Francisco.

Como já disse, muitas outras aproximações temáticas poderiam ser buscadas, e também relativas à utilização dos recursos épicos ou, ainda, aproximações mais prosaicas, mais ligadas às biografias dos autores estudados como, por exemplo, a atuação como roteiristas de cinema.

Brecht, fugindo da Guerra, chegou aos EUA em 1941 e escreveu roteiros para cinema, como *Il Pagliacci*, direção de Richard Tauber, e *Os Carrascos também*

*Morrem*, dirigido por Fritz Lang. Wilder roteirizou duas das três versões de sua obra *A Ponte de San Luis Rey*; era um dos roteiristas de *Nossa Cidade*, filmada em 1940 e foi elogiado por Alfred Hitchcock quando roteirizou para ele *A Sombra de uma Dúvida*:

Conseguimos um esqueleto de narrativa em nove páginas, que enviamos a Thornton Wilder, e ele veio trabalhar aqui, neste estúdio onde estamos. Eu trabalhava com ele toda manhã e ele prosseguia sozinho de tarde, num pequeno caderno escolar. Não gostava de trabalhar de modo seqüencial, pulava de uma cena para outra ao sabor de sua fantasia. Esqueci de lhe dizer que eu tinha escolhido Wilder porque era o autor de uma peça excelente, conhecidíssima, chamada "Our Town". (TRUFFAUT, 2004, p. 153)

Também no que se refere aos distanciamentos das "visões de mundo", das motivações e objetivos dos dois autores, que aqui foram apenas aventados, poderiam ser ampliados e apresentados, principalmente aqueles ligados ao caráter didático do teatro.

Pelo menos nas obras pertencentes ao que ele denominou como Teatro Didático, Brecht, almejando formar um novo espectador ainda não contaminado com o teatro burguês, buscava na plateia de alunos e operários um teatro didático visando à "seriedade do pedagógico, com o exercício ascético da racionalidade" (BORNHEIM, 1992, p. 182).

De acordo com Grebanier (1964, p. 11), nenhum escritor de seu tempo se preocupou mais regularmente do que Wilder com problemas morais; porém, nenhum é menos didático. Ele estigmatizou a didática como sendo uma tentativa de "coação". Em seus textos, os exemplos são utilizados para reforçar uma ideia, para esclarecer o ponto de vista de um determinado personagem, para ampliar a visão espacial (do particular para o geral), mas nunca com o feito específico de educar ou politizar o espectador.

Se as aproximações e distanciamentos trazidos à tona neste capítulo que se encerra são poucos e poderiam ser aprofundados, creio que são suficientes para que se tenha uma visão geral sobre o assunto e, assim, passar para as questões envolvidas com a parte prática deste trabalho: a encenação de *Nossa*

*Cidade*, de Thornton Wilder, confrontando-a com alguns princípios do teatro épico proposto por Bertolt Brecht.

## 5 - A ENCENAÇÃO: CONCEPÇÕES E PROCEDIMENTOS

O teatro épico tenta encontrar e acentuar a intervenção de um narrador, isto é, de um ponto de vista sobre a fábula e sobre sua encenação. Para isto, ele recorre aos talentos do compositor (do dramaturgo), do fabulador, do construtor de ficção cênica (o encenador), do ator que constrói seu papel, discurso após discurso, gesto após gesto. (PAVIS, 2001, p. 130)

Na prática da encenação, que resultou no espetáculo *Nossa Cidade*, a questão que se coloca diz respeito à descrição e análise de um *movimento* em torno – e no interior – de um determinado sistema de trabalho. Chamo sistema de trabalho aqueles procedimentos utilizados pelo encenador para se acercar do universo temático da peça e que, por se configurarem como um processo de tentativa e erro a cada sessão de trabalho, não poderiam receber a classificação de método. No caso desta pesquisa, os procedimentos de abordagem da obra selecionada para encenação foram, principalmente, aqueles ligados ao arcabouço teórico proposto por Brecht para o seu teatro épico.



FIGURA 1 - Elenco do Grupo Teatral Encena *Nossa Cidade*. (Foto: Christopher Reher)

Para levar a termo a montagem proposta no projeto, reuni um grupo de dez profissionais somados a um grupo de artistas habilitados em cursos de

capacitação composto por quatorze atores, um iluminador, um figurinista. Formados em cursos de nível técnico pelo Centro de Artes Laranjeiras (CAL) ou pelo Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado (CEFAR), e em cursos de nível superior em teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), estes artistas tornaram-se fundamentais na construção da montagem - exibida em 5 de maio de 2010, no Teatro Marília, em Belo Horizonte (MG). O espetáculo ficou em cartaz de 5 de maio de 2010 a 13 de maio de 2012, apresentando-se no Estado de Minas Gerais, nas cidades de Belo Horizonte, Ipatinga, Nova Lima, Ouro Preto e Vespasiano, num total de 61 apresentações. A peça foi destacada pelo Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas com o Prêmio Usiminas/Sinparc/2010 na categoria Melhor Espetáculo Adulto.

É extremamente difícil o registro, principalmente quando o pesquisador é também o encenador, pois, como afirma Pavis,

É preciso levar em conta nesse balanço os métodos de investigação do espetáculo. Há, vemos, uma dupla exigência na descrição do espetáculo: voltar ao próprio corpo da representação, mas também se abstrair dele e desenhar seus contornos e o seu percurso do ponto de vista desejoso do observador. (PAVIS, 2005, p. 15)

“Voltar ao corpo da representação”, auxiliado pela memória e pelos meios de registro (fotos, vídeos etc), embora difícil, é muito mais simples do que, no caso do pesquisador-encenador, abstrair-se dele. Por isso, reconheço de antemão que, por mais que eu tente trazer elementos que julgo importantes para a compreensão do processo de montagem, estes sempre serão insuficientes frente à complexidade do processo.

A investigação artístico-prática se estendeu por um período de dez meses (quatro meses de pré-produção, quatro meses e meio de ensaios diários e um mês e meio de pós-produção) e é, em si mesma e não somente em suas descrições ou avaliações escritas, parte vital do processo de trabalho e desta dissertação. Ela apontou caminhos para abordagens inesperadas na condução das cenas. Todavia, muito do que se vive no corpo a corpo com a criação propriamente dita, com a convivência de atores de diferentes gerações e com a

articulação do confronto de lideranças que emergem naturalmente e precisam ser estimuladas em direção ao melhor resultado artístico é extremamente frutífero, muitas vezes indescritível, mas sempre enriquecedor. Antes de tudo, é preciso retomar a consideração de que, como esclarece Patrice Pavis (1999, p. 130):

Do mesmo modo que não existe teatro puramente dramático e “emocional”, não há teatro épico puro. Brecht, aliás, acabará falando em teatro dialético para administrar a contradição entre interpretar (mostrar) e viver (identificar-se). O teatro épico perdeu assim seu caráter francamente antiteatral e revolucionário para tornar-se um caso particular e sistemático da representação teatral.

No caso da encenação de *Nossa Cidade*, a contradição apontada por Pavis não foi paralisante, mas a própria motivação dos experimentos levados a cabo durante o processo de montagem. Como afirma o estudioso francês, o teatro épico – o de Brecht – perdeu seu caráter antiteatral e revolucionário – o que o de Wilder nunca teve, a não ser que a atribuição de revolucionário fique estritamente ligada a questões estéticas. É desse caso particular e sistemático de representação teatral que o esquema brechtiano, que contrapõe a forma dramática à forma épica do teatro, pode ser considerado uma síntese das muitas e complexas questões propostas por Brecht. Por esta razão, destaquei, do referido esquema, alguns itens das forças dramáticas e épicas que utilizei na concepção cênica de *Nossa Cidade*.

Considero que no texto de Wilder há, sempre lembrando a advertência da nota que acompanha o esquema, uma “opção” pela “forma dramática” quando: “proporciona-lhe sentimentos”, “é trabalhado com sugestões”, “os sentimentos permanecem os mesmos”, “parte-se do princípio que o homem é conhecido”, “o homem imutável”, “o mundo, como é”, “o homem é obrigado”, “suas inclinações” e “o pensamento determina o ser”.

A “opção” pela “forma épica” se dá quando: “narra um acontecimento”, “proporciona-lhe visão de mundo”, “é colocado diante da ação”, “cada cena em função de si mesma”, “os acontecimentos decorrem em curva”, “*facit saltus*” (nem tudo é gradativo) e “seus motivos”.

É claro que, dependendo do ponto de vista daquele que se utiliza da tabela, muitas vezes há uma espécie de alternância ou mesmo concomitância de “opções”. Como observa Antonio Barreto Hildebrando (1961) em sua tese,

Não se pode transformar o *Schema* em palavra final. É melhor fazer dele uma espécie de jogo de amarelinha, em que os textos teatrais, por alguns momentos, “pisam” na *epische Form*, em outros na *dramatische* e em outros, ainda, ficam um pé em cada lado. Bem fincados, tiram do jogo quem, querendo restringir seus movimentos, queira obrigá-los a jogar sua “pedrinha” sempre do mesmo lado. [...] De qualquer maneira, os estudos realizados nessa área tendem a tornar cada vez mais relativas algumas das oposições apresentadas no *Schema* brechtiano, que alguns, pouco ou nada atentos às notas, entenderam como absolutas. (HILDEBRANDO, 2000, p. 35)

É neste sentido que considerarei aqui apenas as opções mais importantes para a minha encenação da peça de Wilder.

A peça *Nossa Cidade*, de carpintaria cênica estimulante, é, porém, longa. No intuito de destacar aquilo que me pareceu essencial ao espectador de hoje, promovi vários cortes esporádicos nas repetições de informações nos textos do Diretor de Cena e de alguns personagens. Suprimi parcialmente a cena do casal Gibbs no segundo ato (p. 82-87) e promovi a junção de informações dessa cena a outra do mesmo casal no primeiro ato (p. 46-48) na edição da Editora Abril Cultural, de 1976, utilizada na concepção da encenação.

Para tornar coerente a abordagem de uma sequência de cenas que não estão atreladas à cena seguinte pela relação de causa e efeito, o que é uma das principais características do teatro épico, optei por dividir didaticamente os três atos em quarenta e cinco cenas curtas que receberam títulos específicos cada uma. As dezenove cenas do primeiro ato receberam denominações como “O Dia”, “Manhã”, “Café em Família”, “Palestra”, “Volta da Escola”, “O Futuro”, “Conversa de Mulheres”, “O Telescópio” etc. O tema do segundo ato, segmentado em quatorze cenas que receberam títulos semelhantes às cenas do primeiro ato como “Outro Dia” ou “Volta da Escola II”, sublinha principalmente a ritualização que as caracterizam, por isso intituladas como “O Noivo”, “Superstição”, “Sermão”, “Medo de Casar I”, “Medo de Casar II” e

“Cerimônia” e, no terceiro ato, as denominações de “Procissão”, “Funeral”, “Retorno”, “Aniversário”, “Retroceder” e “Repouso”, divididas em doze cenas, pareceram mais adequadas.

Como mencionei anteriormente (cf. p. 16), nos métodos de descrição e execução do espetáculo sempre se colocou a busca de um percurso capaz de integrar espaço, tempo, ação e corporalidade.

No primeiro momento, denominado pelo autor como “A Vida Diária”, a concepção é realista, mas o real não é produzido fotograficamente, e sim codificado em um conjunto de signos julgados pertinentes: a mimese é seletiva. Atende a demanda de cenas que se esgotam em si mesmas ou são interrompidas abruptamente quando aquilo que se quer mostrar já foi visto.

“Amor e Casamento”, tema do segundo momento, recebe uma concepção aproximada do simbolismo por se ancorar em ritos que ilustram uma essência idealizada do mundo real e, finalmente, no terceiro momento, “Morte”, certos traços expressionistas são nitidamente sublinhados com o intuito de acentuar uma região intermediária entre a fantasia e a realidade.

Alguns pressupostos teóricos privilegiados nesta pesquisa foram exaustivamente trabalhados de modo a servirem à encenação sem parecer demonstração de processo de trabalho ou de habilidade técnica. São eles: narração, atuação, *gestus* e “distanciamento”.

No caso da narração, como bem observa Peter Szondi (2001, p. 157),

Wilder liberou a ação da função dramática de constituir a forma a partir do conflito interno, confiando-a a uma nova figura que, fora do domínio dramático, encontra-se no ponto arquimediano do narrador épico e é introduzida na peça como diretor de cena.

O Diretor de Cena funciona, em *Nossa Cidade*, como um autor / narrador onisciente. Estamos diante de um mestre de cerimônias que nos vai apresentar não só às especificidades do lugar, mas à vida de seus habitantes, sem mencionar em momento algum qualquer referência à sua própria vida. Não



estamos aqui diante de um narrador neutro, distante, mas de um habitante que priva da intimidade dos seus pares e, se necessário, se distancia deles para nos fazer ampliar a visão dos acontecimentos.

Presente no teatro ocidental desde os gregos, seja na figura do coro – voz dos anônimos -, seja na onisciência dos adivinhos – que podem manipular o tempo -, o Narrador, aqui denominado Diretor de Cena, além de, no caso de minha encenação, multiplicar-se em pequenos personagens, além daqueles já previstos nas indicações de Wilder<sup>9</sup>, tem a função de historicizar a ação, de modo a localizar geograficamente aquela pequena cidade no Cosmos, bem como de controlar as idas e vindas no tempo, permitindo ao espectador testemunhar momentos, que lhe são mostrados em cenas curtas, sem obedecer à cronologia. Cada cena existe em função de si mesma e as cenas aparecem “aos saltos”, como a confirmar que nem tudo é gradativo. Sua atenção é requerida insistentemente e os apelos emocionais necessários à evolução dramática da ação são amenizados pelos “saltos”, cortes, avanços e recuos temporais, o que, se não impede totalmente a sua identificação com a situação ficcional presenciada, arrefece-a.

Na montagem de *Nossa Cidade*, desdubro o Diretor de Cena em várias vozes, transformando-o em personagem-narrador nas composições do Sr. Webb ou Sr. Morgan, ou conservando apenas o ator-narrador, função exercida pela maioria do elenco masculino. Busco enfatizar, assim, o recurso épico tão caro a Wilder e, também, a Brecht.

No caso das atuações, como afirma Matteo Bonfitto em relação àquele tipo de atuação conhecido como “distanciada”, “é preciso que o ator chegue a um equilíbrio, que mantenha uma tensão entre vivência e demonstração, uma não anulando a outra” (BONFITTO, 2003, p. 66). A partir desse princípio, a composição de personagens foi conduzida no sentido de o ator não se preocupar em identificar-se com seu papel, mas em aproximar-se dele, utilizá-

---

9 O elenco masculino interpretava o Diretor de Cena em momentos distintos, além de compor outras personagens: Alan Machado como Guarda Warren e Homem no Proscênio, Gustavo Werneck como Sr. Webb, Henrique Cruz como Sr. Stimson e Sra Forrest, José Pintor como Howie Newsome e Sr. Morgan, Leonardo Fernandes como George Gibbs, Nivaldo Pedrosa como Dr. Gibbs.

lo de modo a tornar crível sua intervenção e abandoná-lo, em seguida, quando solicitado pelo Diretor de Cena, pois ele, o ator,

Em cada momento deve estar preparado para desdobrar-se em sujeito (narrador) e objeto (narrado), mas também para “entrar” plenamente no papel, obtendo a identificação dramática em que não existe a relativização do objeto (personagem) a partir de um foco subjetivo (ator). (ROSENFELD, 2006, p. 161)

Assim, dividido ao meio, o ator manipula razão e emoção quando necessário, intervém como narrador, e o que se pede dele, no caso de Wilder e da encenação em questão, é a cumplicidade e simpatia de um contador de casos que – acostumado a distrair os outros – vai polindo os acontecimentos banais até inseri-los na memória de todos.

Quatro possibilidades de abordagem do processo de construção do espetáculo se me afiguraram então: 1) preparação corporal e vocal simultâneas, buscando o distensionamento físico do corpo, da fala e do canto; 2) improvisações livres e improvisações direcionadas, visando libertar o ator de comportamentos já mecanizados; 3) aplicação do método de interpretação proposto por Stanislavski, a chamada “forma dramática”, segundo Brecht; 4) a utilização da forma “épica”, sobreposta à “forma dramática”, fazendo uso, por exemplo, do “distanciamento” que, ao apresentar através de técnicas de interpretação o texto e seu comentário, possibilita ao espectador uma análise mais imparcial dos acontecimentos mostrados e uma nova postura frente a eles. Essa sobreposição se propôs a fazer emergir a dualidade do ator (ator e personagem são distintos) e a dualidade da cena: carregada de veracidade, mas sempre artificial.

Como procedimento de trabalho, a encenação criou com os atores – nos ensaios – uma partitura diária de ações, com o tema principal da cena do dia, ancorado naquilo que era sempre preocupação constante: a) manter o corpo vivo, em “estado de alerta”<sup>10</sup>; b) gerar fluxos ininterruptos de ação externa e de

---

10 Utilizamos exercícios com um ou mais bastões para estimular a agilidade física e condicionamento corporal.

ação interna; precisão na manipulação de objetos imaginários<sup>11</sup>; c) fazer uso do espaço com economia de movimentos e atenção difusa, de modo a perceber a definição dos ambientes propostos pela cenografia e o tempo gasto para percorrê-los<sup>12</sup>; d) tempo limitado para a composição de tipos<sup>13</sup>; e) criação de personagens<sup>14</sup>; f) junção e separação das características do ator em consonância com os tipos e características dos personagens<sup>15</sup>; g) manutenção do ator/narrador: indicar e treinar com o ator, durante os ensaios, as diferenças de cada função específica; h) manutenção do ator/personagem: insistir na composição da personagem a partir dos dados específicos e indicados na obra dramática; i) interrupção da atividade em qualquer ponto para referências a acontecimentos triviais ou impactantes, com ou sem referência com a atividade interrompida, para treinar o senso de apropriação dos conteúdos trabalhados e sua manutenção pelos executantes.

O conceito brechtiano de *Gestus* também foi considerado para o trabalho de construção das personagens. Nas palavras de Brecht (1978, p. 124): “Chamamos esfera do gesto aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social.”

O gesto, na sua acepção mais primária, é movimento do corpo para exprimir ideias ou sentimentos, para realçar a expressão. Mas gesto também é ação, é ato. Para utilizá-lo em cena como recorte estético, precisamos estar atentos à sua expressão individual, coletiva, emocional ou neutra. Se é expressão, tem codificação. Procurei, então, fazer emergir a força do gesto quando motivado pelo impulso da ação expressiva, ou seja, o uso do *gestus*, na encenação, foi

---

11 Para isso foram fundamentais os jogos de Viola Spolin (1987, p. 76), como aquele em que a primeira pessoa cria um objeto imaginário e passa para a próxima. O próximo jogador deve manipular o objeto até que mude a forma e então passa para um terceiro jogador. A transformação de objetos ocorria, então, com naturalidade e descontração.

12 Neste caso (SPOLIN, 1987, p. 66), os jogadores caminham ao acaso pelo palco, saindo e entrando dele. O clima e o ritmo são dados pelo som de percussão. A intervalos, durante a caminhada, são enunciadas atividades de diversos tipos que os atores passam a realizar. Esse exercício é muito estimulante, pois gera liberdade, alegria e espontaneidade durante as atividades.

13 Dois ou mais jogadores mantêm um problema oculto, estabelecem Onde (lugar), Quem (personagem) e O Quê (ação), determinam uma categoria (ensino, por exemplo) ou emoção, mas nunca devem evidenciá-la. (SPOLIN, 1987, p. 199)

14 Usando apenas os dados fornecidos pelo texto dramático, montar uma biografia para a personagem, mantendo a coerência das informações em exercícios. Vai um ator para o centro do palco e todo o elenco o interroga sobre sua personagem, sobre o que pensa das outras personagens e sobre as circunstâncias da obra. (BOAL, 1977a, p. 111)

15 Um jogador vai para o palco e mostra para a plateia onde ele se encontra por meio do uso de três objetos. (SPOLIN, 1987, p. 107). Toda vez que o jogador tocava um objeto diferente, eu solicitava a alternância de junção ou individualização das características desejadas.

amenizado do uso enfático do seu aspecto político na tentativa de ressaltar mais sua força no que tange ao seu uso nos ritos comunitários. Assim, limitamo-nos a ler nas ações artificiais das composições de cada microcena o gesto surgido da motivação da ação instintiva e dele extrair um desenho que possivelmente grife um apelo estético.

É claro que o “distanciamento”, procedimento-chave da teorização e do teatro épico, como proposto por Brecht, não poderia deixar de ser investigado. São muitas as explicações sobre o efeito de distanciamento e, no caso da encenação em questão neste trabalho, a aceção que me guiou, de um modo geral, foi a seguinte:

Como o ato de distanciar significa também conferir celebridade a um acontecimento, é possível, desta forma, apresentar certos acontecimentos simples como se fossem célebres, como se fossem universais e conhecidos há muito, é como se nos esforçássemos por não infringir, em ponto algum, a tradição. (BRECHT, 1978, p. 129)

Historicizar é distanciar. Recorrer à tradição é o que faz Thornton Wilder em sua vasta obra, e *Nossa Cidade* não é exceção.

Além da historicização, há uma série de recursos utilizados para gerar o efeito de distanciamento, entre eles a ironia, o cunho caricato, a paródia. No caso do espetáculo, procurei estabelecer uma possível contradição entre o universo cultural de uma pequena cidade do início do século passado e a efervescência comercial na qual se transformaram as manifestações culturais no século XXI. Esta procura motivou a inserção de referências às leis de incentivo à cultura – tão em voga em âmbito municipal, estadual ou federal – quando, no primeiro ato, a Mulher na Plateia quer saber se em Grover’s Corners “existem editais e comissões que as regulem”.

Nessa mesma cena existem indicações políticas de insatisfação da população:

HOMEM ALTO – Há na cidade alguém que se preocupe com injustiça social e desigualdade industrial?  
SR. WEBB – Ah, sim, todo mundo – é incrível. Parece que passam a maior parte do tempo falando sobre quem é rico e quem é pobre.

HOMEM ALTO – Então, por que não fazem alguma coisa? (WILDER, 1976, p. 29)

O cunho caricato adotado na composição do “Homem Alto” pelo ator dá graça a uma situação apresentada como banal sem, por um lado, diminuir a legitimidade da reclamação do personagem e, por outro lado, mostrando o quão distante são, em termos ideológicos, o teatro épico de Wilder e o de Brecht. Este passa grande tempo de sua obra “falando de quem é rico e quem é pobre”, pretendendo especialmente investigar, sob o ponto de vista marxista, as razões de uns serem ricos e outros pobres. Wilder, em poucas referências, se desvencilha da questão. O que disse aqui não é uma crítica ao caráter politicamente não engajado de Wilder, apenas uma constatação. Constatação que, é bom que se diga, foi fundamental para tentar aproximações com a teoria do teatro épico brechtiano sim, mas que não descaracterizasse a obra de Wilder.



FIGURA 2 – Os atores Henrique Cruz, como Diretor de Cena, e Gustavo Werneck, como intérprete do Sr. Webb, mostrando dados estatísticos. (Foto: Christopher Reher)

Também foram utilizados títulos, cartazes e projeções de textos. Assim, a encenação buscou teatralizar a literatura e literalizar a cena, como o cenógrafo Caspar Neher (1897-1962) empregou em vários de seus trabalhos com Brecht, como explica Walter Benjamin (1996, p. 83).

As projeções de Neher são muito mais cartazes para ilustrar números que decorações cênicas. O cartaz pertence ao patrimônio do “teatro

literalizado”. A literalização significa fusão do estruturado com o formulado e permite ao teatro vincular-se a outras instituições de atividade intelectual.

Talvez se possam ver ressonâncias brechtianas, no caso da montagem, na escolha da encenação que fez as personagens que têm funções sociais determinadas serem facilmente identificadas pelas suas ações: o jornaleiro, o leiteiro, o jogador de beisebol. Certamente não o são, os pequenos cacoetes que são inseridos na composição de personagens mais definidos como, por exemplo, os excessos na linguagem e vestuário da Sra. Soames, a simplicidade do Sr. Webb e a insatisfação e o alcoolismo de Simon Stimson.



FIGURA 3 - Os atores Samuel Brandão e Leo Campos ilustram a referência à obra *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. (Foto: Christopher Reher)

Permiti-me uma “licença poética” ao fazer uma citação ao Teatro do Absurdo, trazendo para a cena de abertura do terceiro ato Vladimir e Estragon, duas personagens beckettianas<sup>16</sup>, com uma das falas emblemáticas de *Esperando Godot*: “VLADIMIR – Eis o homem! Põe a culpa no sapato quando o culpado é o pé.” (BECKETT, 1976, p. 13), e que funciona como uma espécie de “distanciamento seletivo”, pois somente aqueles que conhecem a peça e as

<sup>16</sup> Samuel Beckett (1906–1989), autor de *Esperando Godot*, faz com que estes dois personagens ajam como figuras “clownescas”, intercambiáveis e neutralizadas, o que me fez incluí-las entre os “mortos” no cemitério da referida cena.

personagens que esperam por Godot notam a estranheza de tais personagens na *Cidade* de Wilder.

A encenação também lançou mão de outros “recursos distanciadores”, como a locução, mas uma única vez e como recurso auxiliar à informação e que esclarece, amplia ou demonstra aquilo que a cena deliberadamente interrompida pelo narrador deixou de mostrar. No caso, a locução do texto feita pelo ator / narrador que interpreta na cena o Sr. Webb, que quer ao mesmo tempo informar ao espectador o que o Narrador contempla e o que a personagem está vivendo naquele momento específico:

DIRETOR DE CENA – Nove e meia. A maioria das luzes já está apagada. Não, aí vem o guarda Warren, verificando se algumas portas da Main Street estão bem fechadas, e também o diretor Webb, depois de ter fechado o jornal. (WILDER, 1976, p. 49)

As indicações do teatro épico - preconizado por Brecht, no sentido de conduzir a uma separação radical dos elementos palavra, música e representação - visavam lembrar sempre ao espectador que ele se encontra num teatro, diferenciando as formas dramáticas e épicas. No que concerne à música especificamente, ela deveria ser apreciada como música de teatro, fazendo-se ouvir para marcar quebras e designar o espetáculo como uma manifestação teatral. Sua função é de ironizar e comentar as cenas. Aquilo que parecia dramático e comovente em determinado momento pode ser visto depois quase como seu oposto, com direito à ironia e ao escárnio sobre a técnica utilizada, para deleite do espectador.

A música, fundamental para a teoria do distanciamento proposta por Brecht, no caso da minha encenação de *Nossa Cidade*, adquire outra função e é utilizada para ressaltar a simplicidade e religiosidade, como quer também sublinhar a força das ações contraditórias que são domadas pelas forças das circunstâncias impingidas pelos costumes. *Graças*, um dos dois hinos religiosos usados no primeiro ato nesta encenação de *Nossa Cidade*, expressa a esperança futura dos jovens que dialogam em suas janelas. No segundo ato, na cena do casamento, outra estrofe que enaltece o “cuidado infindo” antecede a desistência momentânea do jovem noivo frente à responsabilidade que o

espera. Logo em seguida ouvimos *Grandioso És Tu*, pouco antes de também a noiva se declarar insatisfeita. Ela diz: “antes estivesse morta”, instantes antes de se casar. O coro que nas propostas brechtianas pode funcionar como elemento distanciador, nesta encenação de *Nossa Cidade* quer sublinhar apenas a mediação entre o homem comum (esfera social) e o Cosmos (metafísica).

O som mecânico foi utilizado apenas nas composições musicais indicadas pelo autor como *Largo*, de Haendel, *Marcha* de Lohengrin, *Marcha Nupcial* de Mendelssohn. Demais efeitos sonoros, usados com parcimônia, foram executados pelo elenco, tais como: o galo que canta, apito de trem, jornais que são atirados, relinchos, apito de fábrica, sinos, bola de beisebol. Tais ruídos buscam causar a impressão de um jogo entre as emoções e as convenções que a peça determina.

A ausência de objetos de cena talvez seja a característica mais marcante das muitas encenações de *Nossa Cidade*. As observações do autor perpassam todas as rubricas do texto, sugerindo o uso mínimo de objetos reais, apenas suportes de sustentação para ambientes, e o uso generalizado de objetos imaginários. Entretanto, às vezes aparece a recomendação para o uso de objetos concretos e imaginários ao mesmo tempo. Assim, aceitando as indicações do autor, trabalha-se o tempo todo, no espetáculo que é objeto destes comentários, com sugestão, com estímulo à imaginação de quem assiste e manutenção de estado de alerta em quem executa as ações.

O estímulo à imaginação e ao uso reduzido da composição cenográfica aproxima o teatro épico do drama indiano, graças a Rabindranath Tagore (1861-1941), como nos informa Margot Berthold:

A obra de Tagore convida à comparação com o teatro épico de Bertolt Brecht e Thornton Wilder. As personagens de Tagore são sempre vagas e irreais, criaturas de uma região intermediária entre a fantasia e a realidade, tornadas ainda mais intangíveis por suas melancólicas canções. Suas peças, ele uma vez disse, podem ser compreendidas somente se as ouvirmos como se ouviria a música de uma flauta. Não necessitam de nenhum aparato externo, raramente de um acessório, e de um cenário mínimo. [...] No início de sua peça



“O Ciclo da Primavera”, Tagore diz, com poética auto-suficiência: “Não necessitamos de cenário. O único pano de fundo do qual precisamos é o da imaginação, sobre o qual pintaremos um quadro com o pincel da música. (BERTHOLD, 2003, p. 42)

Se para os dois autores ocidentais a economia de elementos plásticos; o controle das ações físicas; a utilização textual oriunda da fábula e a recuperação no sentido do rito vindas do Oriente abriam-lhes infindáveis possibilidades de intervenção quase “literária” na composição da cena, por que não associá-las ao aparato tecnológico que a indústria oferecia, se daí poderia nascer uma comunicação direta e eficaz com o espectador?

Ao assistir ao filme *Dogville*, do diretor dinamarquês Lars von Trier (1956), vi ali uma cenografia que poderia ser a inspiração inicial para a abordagem cênica do texto de Wilder. Talvez valesse a pena, embora não o faça neste trabalho, investigar até que ponto *Dogville* não teria relação com *Nossa Cidade*. O espaço reduzido da cidade funcionaria como um laboratório onde se poderiam observar reações e experimentos precisos. A encenação, algo abstrata, buscaria aproximar o espaço fictício do cinema do espaço real do teatro. A composição em pequenas cenas, que são espécies de contos morais - uma reverência à fábula e ao papel distanciador da voz e da presença do Narrador - , seria acomodada numa grande maquete que cobriria a cena com nomes das ruas e das pessoas. Não haveria paredes, mas apenas um ou outro contorno sugestivo e vários acessórios. No espetáculo, a ideia inicial da maquete se transformou na projeção da planta baixa de Grover’s Corners.

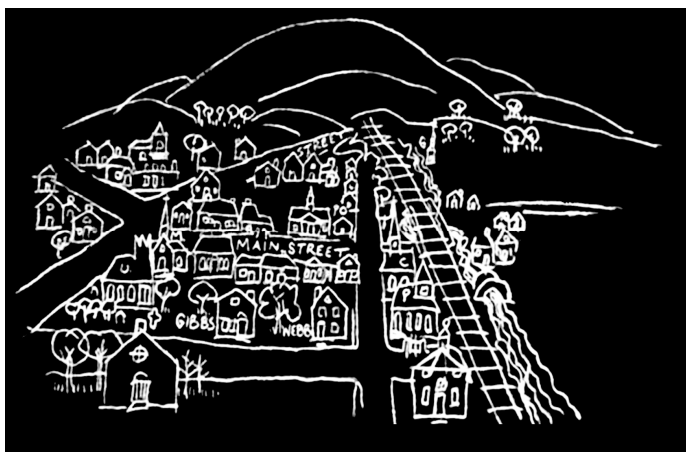


Figura 4 – Planta baixa de Grover’s Corners.

A cenografia foi reduzida ao indispensável, aproximando-nos mais de Wilder, de acordo com Margot Berthold, do que de Brecht:

Mas no que diz respeito ao intento de “des-iludir” o palco, ele é, pode-se dizer, mais rigoroso que Brecht. Prefere um palco inteiramente despido de cenário, arranjando-se com uma mesa e algumas cadeiras que, como nos jogos infantis, servem de carros ou trens. (BERTHOLD, 2003, p. 511)

Assim, um mesmo cenário daria conta de acomodar as estéticas pretendidas pela encenação em três subdivisões, afetando-as apenas pela utilização diferenciada e, às vezes, focalizada da iluminação e do deslocamento de objetos para composição de novos ambientes. Temos, então, uma cenografia repleta de alusões, contendo um testemunho visual mais incisivo, pela economia de elementos do ambiente real.

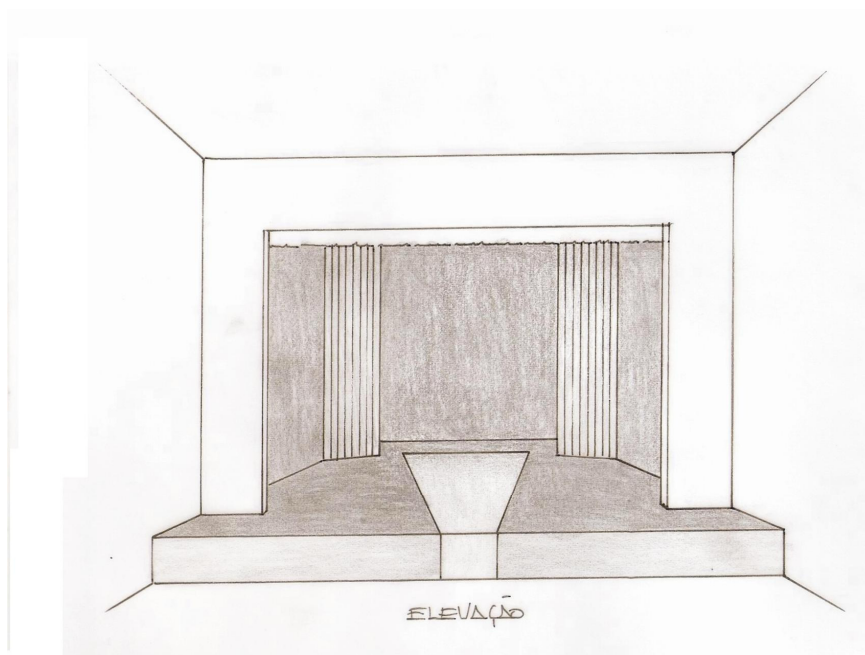


FIGURA 5 – Desenho de Raul Belém Machado para o cenário de *Nossa Cidade*.

Como gostava de assinalar Raul Belém Machado (1942-2012), que assinou a arquitetura cênica dessa montagem, “o ambiente cenográfico só existe enquanto espaço dramático no diálogo com o corpo vivo e em movimento do artista e na interação com o público” (MACHADO, 2008, p. 23). Esse é um

conceito que norteia sua atuação enquanto cenógrafo, e a reflexão sobre o próprio trabalho é uma das explicações da originalidade de seu estilo.

Nas palavras de Anatol Rosenfeld, “O peso das coisas anônimas, não podendo ser reduzido ao diálogo, exige um palco que comece a narrar” (ROSENFELD, 2006, p. 148). Corroborando tal afirmação, a cenografia propõe, então, um palco nu, por meio de um tronco de pirâmide invertido. Mobiliário básico composto por duas mesas e dez banquetas de madeira. O espaço de fuga e escape é composto por duas tapadeiras laterais (de 6m x 2m), ou seja, dois painéis em lâminas de madeira com talho de 2cm, em tons castanhos como o piso da pirâmide. Piso original do palco e paredes pintados de preto. A cenografia aqui é anti-ilusionista, não apoia a ação, apenas a comenta. É estilizada e reduzida ao indispensável, podendo mesmo entrar em conflito com a ação e parodiá-la.

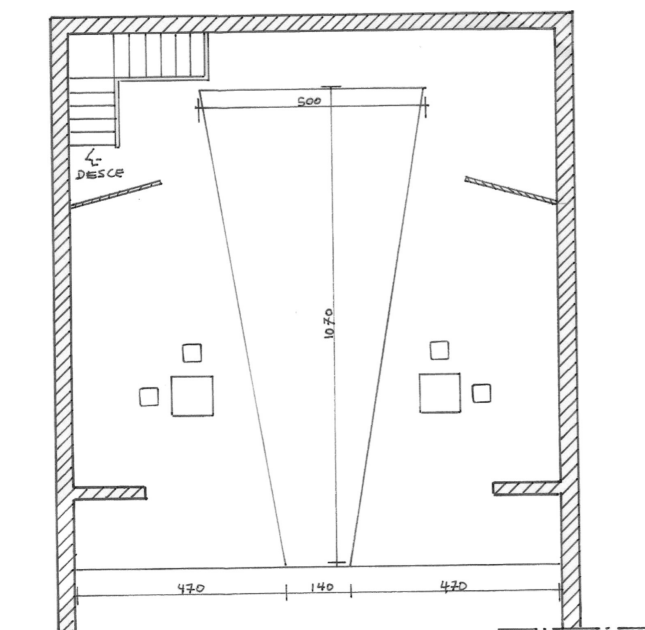


Figura 6 – Desenho de Raul Belém Machado: planta baixa do cenário de *Nossa Cidade*.

Quando a iluminação elétrica foi adotada pela maioria das salas europeias, em 1880, pode-se dizer que ali estava um dos pilares responsáveis pela encenação firmar-se como arte autônoma. O desenhista de luz abraçou as novas tecnologias, e as possibilidades de intercâmbio entre as estéticas ampliaram-se. Como observa Pavis (1999, p. 201),

O termo iluminação vem sendo substituído, na prática atual, pelo termo luz, provavelmente para indicar que o trabalho da iluminação não é iluminar um espaço escuro, mas, sim, criar a partir da luz. O alemão *Lichtregie* (encenação da luz) ou o inglês *lighting design* (desenho das luzes) também insistem no papel focalizador da luz na encenação.

Nada melhor que explorar as possibilidades de intervenção de luzes e sombras num espetáculo de ato único, dividido em três segmentos especificamente intitulados. A iluminação – assinada por Mauro Júnior (1982) – no primeiro desses segmentos se assume como puro instrumento de representação, lembrando sempre ao espectador onde ele se encontra. No momento seguinte, temos a utilização simbólica da iluminação. Quer captar a visão que temos de acontecimentos-ritos, de certas situações da nossa existência. Na última parte coube a uma iluminação atmosférica acentuar princípios da abstração por meio da luz e da cor características do expressionismo. Assim, nos dois primeiros momentos, “A Vida Diária” e “Amor e Casamento”, o palco mais claramente iluminado almeja realçar com clareza tudo que se vê; apenas no último momento, “Morte”, a iluminação reduzida favorece o caráter mais solene do tema fúnebre.

Em “Amor e Casamento”, utilizamos ainda uma concepção não figurativa da luz. As situações ritualísticas a que todo agrupamento social está condicionado foram simbolizadas quase como uma fantasia fugaz, como a imagem que permanece na memória – quase nunca semelhante ao acontecimento que a originou. Em “Morte”, utilizamos uma iluminação atmosférica muito difusa.



Figura 7 - Desenho Marney Heitmann – Sra Soames

“Como todo signo, o figurino é ao mesmo tempo significante (pura materialidade) e significado (elemento integrado a um sistema de sentido) (PAVIS, 2005, p. 164). Um figurino deve estar, de modo geral, em sintonia com os dados materiais do espetáculo e, de um modo mais estreito, acentuando a caracterização do meio social, da época, do estilo, da identificação da personagem.

Os figurinos, idealizados por Marney Heitmann (1967), condizentes com o período histórico determinado em *Nossa Cidade* – de 1904 a 1913 –, são discretos o suficiente para não se transformarem em estruturas decorativas. O figurino – sem o comedimento necessário à abordagem proposta pelo universo da obra - pode, muitas vezes, transformar-se numa cenografia ambulante: desloca-se com o ator, sendo necessária uma atenção redobrada para aparar os excessos.

Nesta encenação buscamos a “localização do *gestus* global do espetáculo, ou seja, da relação da representação, e dos figurinos em particular, com o universo social” (PAVIS, 2005, p. 164), usando roupas bastante sóbrias em contraste com Emily que, na cena final, usa tons claros.

Certamente haveria ainda muito a falar sobre a encenação de *Nossa Cidade*, mas aqui me detive nos pontos que, de alguma forma, seja pela aproximação ou pelo distanciamento, dialogam com a teoria do teatro épico brechtiano.

## 6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

E ao tornar da travessia o viajante, pasmo, não vê mais o deserto. (CUNHA, 1979, p. 42)

A busca por aproximações e distanciamentos entre o teatro épico de Brecht, aqui representado por seus pressupostos teóricos, e o de Wilder, representado por um de seus textos, *Nossa Cidade*, aliando teoria e prática, foi o que motivou este trabalho.

No primeiro capítulo fiz uma descrição sobre a vida e obra de Thornton Wilder, apontando os caminhos de sua formação intelectual (Bacharel em Artes, Mestre em Literatura Francesa), além da produção artística - que se estendeu de 1926 a 1964. Detive-me especialmente na compilação das doze obras publicadas de sua dramaturgia - que visita com desenvoltura o drama e a comédia –, aplicando em todas elas os recursos épicos.

No segundo capítulo, dediquei-me a *Nossa Cidade* no sentido de apontar no microcosmo social, escolhido pelo autor, as intenções mais amplas do uso de técnicas não ilusionistas para despertar a atenção do espectador, além das proposições teológicas e filosóficas que permeiam a obra.

Os apontamentos sobre Bertolt Brecht, no terceiro capítulo, também indicaram caminhos de sua formação intelectual, além da vasta produção artística. Apontam reformas identificadas no teatro do século XX, a sua reação a essas reformas e a sua notável contribuição ao teatro, ao publicar um resumo de suas teorias dramáticas “não aristotélicas” em seu *Pequeno Organon para o Teatro*.

Ao procurar variações de matiz na utilização de recursos não ilusionistas para abordar a *Nossa Cidade* de Wilder, recorri ao esquema presente nas *Observações sobre a ópera Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* para traçar o caminho necessário para apontar diferenças e semelhanças entre os dois autores, sem eliminar a possibilidade de interlocução entre eles. No quarto capítulo referi-me, portanto, a recursos que geram e amparam a estilização da

atuação explicitando a divisão do personagem em sujeito e objeto, por exemplo.

No quinto capítulo aponte os procedimentos que conduziram a investigação artístico-prática, destacados do esquema brechtiano, ao qual me referi no parágrafo anterior. Alguns itens das forças dramáticas (“é trabalhado com sugestões”, “os sentimentos permanecem os mesmos”, “parte-se do princípio que o homem é conhecido” etc.) e épicas (“narra um acontecimento”, “proporciona-lhe visão do mundo”, “é colocado diante da ação”, “os acontecimentos decorrem em curvas”, “nem tudo é gradativo” etc.) foram fundamentais para a concepção cênica de *Nossa Cidade*, assim como a supressão ou manutenção parcial de cenas, junção de informações de cenas distintas numa única cena, inserção de referências a comportamentos contemporâneos e citações a obras de outros autores. Outros conceitos brechtianos como *gestus* e “distanciamento” foram trabalhados e o uso de títulos, cartazes e projeções de textos foi feito com parcimônia.

*Nossa Cidade*, o texto dramaturgic de Wilder, não opera com os mesmos pressupostos ideológicos de Brecht, e mesmo deles se distancia ao nos apresentar uma estrutura social: a cidade de Grover’s Corners, arquétipo de uma cidade pequena, provinciana, cujos habitantes se orgulham de seus hábitos sedimentados e conservadores. Ele parece querer nos lembrar que o mistério da experiência humana deve situar-se fora dos limites definíveis da ciência. Nada mais distante de Brecht. Foi preciso então fazer aflorar as disparidades dos acontecimentos incontroláveis - nascimento/ vida/ morte – e deles extrair contradições que permitam distinguir com clareza a subjetividade do espectador da materialidade e/ou objetividade da cena, possibilitando um olhar distanciado.

Em Wilder, a utilização de elementos épicos em cena propicia, de forma geral, uma ruptura, uma quebra de linearidade, um deslocamento de sentido que pode trazer novos significados ao já conhecido. O mesmo ocorre na cena brechtiana, mas, e esse é o seu diferencial, acrescido de uma visão crítica em

relação àquilo que se vê, buscando originar no espectador um novo posicionamento diante dos fatos.

A questão ideológica é a responsável maior pela diferença no uso de elementos anti-ilusionistas e apropriação de elementos épicos. Se Brecht, ancorado no marxismo, priorizava valores sociais na busca de uma resposta materialista para os embates que desejava ressaltar, Wilder, ancorado no cristianismo, buscava no humanismo – priorizando valores estéticos e filosóficos - uma compreensão para os mistérios da existência. Distintos, portanto, eram os objetivos no uso de recursos épicos.

É preciso não esquecer que, ao optar pela ilustração em momentos típicos da existência (adolescência, matrimônio e morte), certamente Wilder previa despertar sentimentos de identificação. Mas para que a empatia não desemboque em “melodrama”, as cenas são sistematicamente interrompidas pelo Diretor de Cena. É preciso lembrar, como faz Anatol Rosenfeld (2006, p. 148), citando Brecht, que “o teatro épico não combate as emoções’ (isso é um dos erros mais crassos acerca dele). ‘Examina-as e não se satisfaz com a sua mera produção.’ [...] O que pretende é elevar a emoção ao raciocínio.”

Assim, há que se conciliar a sinceridade dos sentimentos expressos pelos personagens em *Nossa Cidade* com a utilização técnica da interrupção das ações sem, no entanto, exigir do espectador uma imparcialidade emocional que o impeça de sentir-se ali como um observador privilegiado.

Com a utilização de processos técnicos anti-ilusionistas procurei, tanto quanto Brecht ou Wilder, evidenciar a teatralidade, estimular a reflexão, mas sempre, e isto precisa ser ressaltado, sem eliminar a empatia que subjaz ao texto humanista escrito por Wilder. Pretendi sempre divertir e entreter o espectador.

Assim, citando Brecht, a contradição – atributo do movimento e de tudo que é movido (BRECHT, 1978, p. 120) – provoca uma impureza na aplicação de técnicas que, pensadas inicialmente para deixar o público em constante estado



de atenção, consegue também deixá-lo sensibilizado sem retirar-lhe o poder do discernimento.

O jornalista Marcello Castilho Avellar (1961-2011) e o professor de filosofia Douglas Garcia (1967) fizeram apontamentos críticos sobre a montagem, conforme Anexos 4 e 5, mostrando que as ideias de Brecht e Wilder propiciam ao espectador um tipo específico de olhar, que busca o que se esconde por trás da cena.

Concluo que é perfeitamente possível estabelecer um diálogo entre um sistema de trabalho idealizado por um pensador da cena, Bertolt Brecht, que clamava por uma atitude de confronto e resistência, com a obra de Thornton Wilder, que buscava a contemplação e satisfação com a vida tal como ela se apresenta.

## 7 – REFERÊNCIAS

ASLAN, Odette. *O Ator no Século XX*. Trad. Raquel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

AVELLAR, Marcello Castilho. Da teoria à prática. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, Caderno Cultura, 23 de setembro de 2010, p. 6.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura*. Obras Escolhidas Volume 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977a.

BOAL, Augusto. *200 Exercícios e Jogos Para o Ator e o Não-Ator Com Vontade de Dizer Algo Através do Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977b.

BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht, a Estética do Teatro*. São Paulo: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o teatro*. Trad. Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Trad. Fátima de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DYDO, Ulla E. and Edward Burns. *The letters of Gertrude Stein & Thornton Wilder*. New Haven & London: Yale University Press, 1996.

ESSLIN, Martin. *Brecht: dos Males, o Menor*. Um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões. Trad. Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

GARCIA, Douglas. Trabalhos de amor preservados. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, Pensar, 29 de janeiro de 2011, p. 5.

GREBANIER, Bernard. *Thornton Wilder*. Trad. Lígia Junqueira. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HILDEBRANDO, Antonio Barreto. *O Épico no Teatro: entre os escombros da quarta parede*. 2000. 269f. Tese (Doutorado em xxxxxxxxx) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2000.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra: Armênio Amado Editora, 1985.

MACHADO, Raul Belém. *Palácio das Artes – Memória. O Arquiteto da Cena*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura / Fundação Clóvis Salgado, 2008. V. 1.

MOREIRA, Inês Cardoso Martins. Gertrude Stein e Thornton Wilder: correspondências. *Folhetim Teatro do Pequeno Gesto*, n. 21, p. inicial-final.

PAOLIELLO, Guilherme. *A Circulação da Linguagem Musical: o caso da Fundação de Educação Artística (FEA – MG)*. 2007. 297f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. Trad. Sérgio Salvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

POSADA, Francisco. *Lukács, Brecht e a Situação Atual do Realismo Socialista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o Teatro*. Trad. Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 1987.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

STEIN, Gertrude. *Autobiografia de todo mundo*. Trad. Júlio Castañon Guimarães e José Cerqueira Cotrim Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock Truffaut Entrevistas*. Edição Definitiva. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta: memórias*. v. 1. Porto Alegre: Globo, 1974.

WILDER, Thornton. *Nossa Cidade*. Trad. Elsie Lessa. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

## 8 – Anexos

### 1) DVD

Gravação do espetáculo NOSSA CIDADE, inspirado na obra de Thornton Wilder.

Direção de Wilson Oliveira.

Teatro Marília –

Produção do Grupo Teatral Encena  
Belo Horizonte – 5 de Maio de 2010.

## 2) FIGURINOS



Figura 8 Desenho Marney Heitmann

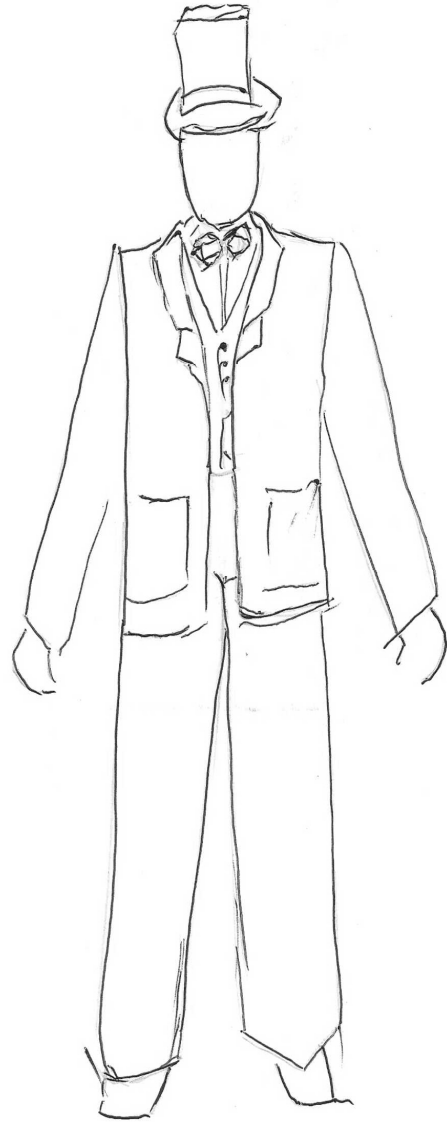


Figura 9 Desenho Marney Heitmann



Figura 10 Desenho Marney Heitmann



Figurra11 Desenho Marney Heitmann



Figura 12 Desenho Marney Heitmann



Figura 13 Desenho Marney Heitmann



### 3) OBRAS DE THORNTON WILDER (1897–1975)

#### ROMANCES:

**A Cabala (The Cabala, 1926). Três histórias.**

**A Ponte de San Luis Rey (The Bridge of San Luis Rey, 1928). Prêmio Pulitzer.**

**A Mulher de Andros (The Woman of Andros, 1930).**

**O Céu é Meu Destino (Heaven's My Destination, 1935).**

**Os Idos de Março (The Ides of March, 1948).**

#### PEÇAS TEATRAIS:

**A Trombeta Soará (The Trumpet Shall Sound, 1927).**

**O Anjo que Turvou as Águas (The Angel that Troubled the Waters, 1928). Série de 16 peças curtas.**

**A Longa Ceia de Natal e outras Peças (The Long Christmas Dinner and Other Plays, 1931). Seis peças: Queen of France, Love and How to Cure It, Such Things Happen Only in Books, The Long Christmas Dinner, Pullman Car Hiawatha, The Happy Journey to Trenton and Camden.**

**O Mercador de Yonkers (The Merchant of Yonkers, 1938).\***

**Nossa Cidade (Our Town, 1938). Prêmio Pulitzer.**

**Por um Triz (The Skin of Our Teeth, 1942). Prêmio Pulitzer.**

**Nosso Século (Our Century, 1947). Série de 3 cenas.**

**A Casamenteira (The Matchmaker, 1954).**

**A Alceíade (The Alcestiad, 1955). Tetralogia.**

**Os Sete Pecados Capitais (The Seven Deadly Sins, 1962). Peças em um ato.**

**As Sete Idades do Homem (The Seven Ages of Man 1962). Peças em um ato.**

**Alô, Dolly! (Hello, Dolly!, 1964).**

\* *O Mercador de Yonkers* ressurge, ligeiramente modificada, com um novo título, *A Casamenteira*. Chega ao cinema com o título *A Mercadora de Felicidade*. Transformada em *Hello, Dolly!*, teria longa carreira como musical de sucesso na Broadway e mais tarde no cinema.

**ROTEIROS:**

**Nossa Cidade (Our Town, 1940). Direção: Sam Wood.**

**A Ponte de San Luis Rey (The Bridge of San Luis Rey, 1929). Direção: Charles Brabin.**

**A Sombra de Uma Dúvida (The Shadow of a Doubt, 1943). Direção: Alfred Hitchcock.**

**A Ponte de San Luis Rey (The Bridge of San Luis Rey, 1944). Direção: Rowland V. Lee.**

**CINEMA – OBRA FILMADA:**

**A Ponte de San Luis Rey (The Bridge of San Luis Rey, 1929). Direção: Charles Brabin.**

**Nossa Cidade (Our Town, 1940). Direção: Sam Wood.**

**A Ponte de San Luis Rey (The Bridge of San Luis Rey, 1944). Direção: Rowland V. Lee.**

**A Mercadora de Felicidade (The Matchmaker, 1958).\* Direção: Joseph Anthony.**

**Alô, Dolly! (Hello, Dolly!, 1969).\* Direção: Gene Kelly.**

**A Ponte de San Luis Rey (The Bridge of San Luis Rey, 2004). Direção: Mary McGuckian.**

**TELEVISÃO – OBRA ADAPTADA.**

**Nossa Cidade (Our Town, 1977). Direção: George Schaefer.**

**Nossa Cidade de Thornton Wilder (Thornton Wilder's Our Town, 1989). Direção: Kirk Browning.**

**Nossa Cidade (Our Town, 2002). Direção: Scott Hamilton Kennedy.**

**Nossa Cidade (Our Town, 2003). Direção: James Naughton.**

## CULTURA



A percepção da beleza e da grandiosidade dos seres humanos está presente no texto de Thornton Wilder

## ARTES CÊNICAS

*Nossa cidade*, do Grupo Encena, nasceu de pesquisas do diretor

## Da teoria à prática

MARCELLO CASTILHO AVELLAR

O Grupo Encena apresenta a partir de hoje, no Teatro Marília, a montagem de *Nossa cidade*, do americano Thornton Wilder. É resultado de um daqueles processos que deveriam ser mais frequentes. O espetáculo nasceu a partir da pesquisa teórico-prática que o diretor Wilson Oliveira conduziu durante sua pós-graduação. É espantoso como certos setores da universidade brasileira ainda olham com desconfiança para as pesquisas teórico-práticas no campo das artes — como se qualquer reflexão teórica no setor tivesse algum sentido sem ser apta a aproveitamento num espetáculo, exposição, filme ou similares. O fato é que Wilson cismou que queria conduzir tal processo. E dele resultaram, simultaneamente, uma tese que merece publicação, e o espetáculo que, depois de algumas apresentações para convidados ou em festivais, inicia agora temporada para o grande público.

A cima de Wilson era demonstrar que duas vertentes do teatro que a maioria dos especialistas insiste em apresentar como antagônicas, o realismo de Constantin Stanislavski e o teatro épico de Bertolt Brecht, podem ser pensadas simultaneamente no mesmo espetáculo e a serviço de

le. A demonstração da compatibilidade não é apenas um processo lógico na tese, mas uma realidade no espetáculo em cartaz. Apesar da maneira como propõe sínteses aos encenadores e do final com uma alegoria sobrenatural, *Nossa cidade* é, na essência, um texto de lógica realista, de conexões cartesianas ligando as ações, diálogos quase naturalistas e intenção de figurar objetivamente a realidade. Para apresentar sua história, Wilder oferece ao público um narrador, o "diretor de cena", uma espécie de mestre de cerimônias.

É a partir desse corte com um realismo "clássico" que a montagem de *Nossa cidade* aposta em Brecht, seus estranhamentos, seus *gestus*. Mesmo sem a intenção revolucionária que motivou o mestre do teatro de esquerda, descobrimos que suas ideias valem para outras estéticas, permitem ao espectador um tipo específico de olhar, que busca o que se esconde por trás da cena. Tudo isso está no palco sem qualquer prejuízo para o que Wilder produziu de melhor em *Nossa cidade*: a percepção da beleza e da grandiosidade dos seres humanos, mesmo os mais comuns em seus momentos mais triviais, fonte inacabável de poesia se um bom dramaturgo e uma boa encenação nos ensinam a ver o que interessa.





DOUGLAS GARCIA

O amor é a mais fina obra da imaginação. E é de imaginação e amor, afinal, de que trata a peça de um grande autor do teatro americano do século 20, Thornton Wilder, que o Grupo Encena, dirigido por Wilson Oliveira, apresenta em Belo Horizonte, com a montagem de *Nossa cidade*. A peça de Wilder é exemplar da síntese de um longo processo cultural, que começa no final do século 18, de criação de um teatro verdadeiramente moderno.

sse teatro moderno, em termos de temas, depende, em primeiro lugar, da incorporação de tudo aquilo que é modesto, não heroico, cotidiano à cena. Essa incorporação, contudo, obedece ao princípio da valorização de tudo aquilo que é considerado "menor". O poeta Novalis, um dos nomes centrais do Romantismo, anuncia belamente esse princípio: "Ao dar um sentido elevado ao comum, ao dar ao usual uma aparência misteriosa, ao conhecido a nobreza do desconhecido, ao fugaz uma aparência de eterno, assim é que eu os romantizo".

Uma imagem poderia aludir a essa concepção geral: a luz que vem do chão. Em outras palavras: o sentido das ações e da vida humanas não é mais projetado de cima, por uma divindade todo-poderosa – nem por seus representantes reais, os chefes de Estado, príncipes etc. – nem por seus representantes ideais: o bem, a verdade, a beleza. A luz vem do chão: dos pequenos gestos, palavras e sentimentos de indivíduos humanos.

Não se pode exagerar o alcance dessa revolução nas artes e na consciência cultural do Ocidente. Inúmeros artistas foram perseguidos, presos e excomungados em virtude dessa nova perspectiva estética e antropológica.

Em termos de procedimentos formais, esse teatro propõe uma demonstração do caráter de representação, de ficção, de artifício, da cena teatral. E o faz de modo complexo, tanto para preser-

## O TEATRO OCIDENTAL SURGE CONTEMPORÂNEO DE DUAS INVENÇÕES GREGAS: A POLÍTICA DEMOCRÁTICA E A FILOSOFIA

var a distância entre teatro (representação – "nós que estamos vendo-nos viver", ou seja, algo que pode ser repetido e preservado na palavra e na ação teatrais) e vida (aquilo que é único e irrepetível no tempo) quanto para mostrar sua conexão íntima. É um teatro anti-ilusionista, que se mostra ao público: "Vejam, é tudo invenção", mas também um teatro que interpela o público na condição de um sujeito espectador que é também ator: "Vejam, vocês criam suas próprias ilusões". Brecht, no século 20, com seu "teatro épico", consuma esse duplo processo de modo magistral, na cena modernista.

Essa dupla visada moderna: prosaísmo nos temas e interpelação pública do artifício teatral, na forma, se faz presente em *Nossa cidade* (1938), de Thornton Wilder. Aqui começa a ficar claro por que as opções da encenação belo-horizontina atual são esteticamente interessantes.

Em primeiro lugar, a dinâmica do narrador – um personagem que se dirige diretamente ao público, interrompe as cenas e faz comentários sobre a ação – foi muito bem resolvida na encenação. Interpretado por vários dos atores da peça, o narrador desta montagem efetivamente mostra esse duplo movimento de distância e aproximação da cena teatral ao público.

**CORPO E PALAVRA** O despojamento da cenografia e da iluminação obedece rigorosamente à proposta estética – e

política, como se verá a seguir – do teatro moderno de Wilder. A "luz que vem do chão" se espalha a partir da palavra e do corpo dos atores. A esse respeito, cumpre destacar a excelência técnica do elenco, muito afinado e consciente das necessidades da expressão desse tipo de texto, para o qual é muito difícil encontrar o tom.

É digno de nota o respeito à inteligência do público que esta montagem exhibe. As referências à história americana estão presentes, sem "adaptações" desnecessárias. Aquilo que poderia parecer "difícil" – como os deslocamentos temporais e dramáticos – não é evitado, mas trazido a uma dinâmica que serve ao exercício do pensamento do público.

Não é à toa que o teatro ocidental surge contemporâneo de duas invenções gregas: a política democrática e a filosofia.

Fica mais plausível, assim, a defesa de uma potência política, em um sentido amplo, filosófico, do teatro moderno, trazido de modo tão honesto na montagem da peça de Wilder pelo Grupo Encena. Essa defesa poderia ser feita da seguinte forma: a imaginação é a mais política das faculdades humanas.

Hannah Arendt, evocando Kant, já havia chamado a atenção para a ausência de imaginação do indivíduo que adere a um programa político de extermínio da diferença. A "mentalidade alargada", o "pôr-se, em imaginação, no lugar de qualquer outro", de que falava Kant, para Arendt é condição do pensamento capaz de fazer juízo à complexidade do mundo, bem como da ação justa.

Quando, em *Nossa cidade*, o ator-narrador traça um quadrado no ar e diz "essa é a porta dos fundos", é um belo gesto estético e político que ele realiza. Um gesto que interpela nossa imaginação. Somos nós que criamos essa "porta dos fundos". Nós que poderemos criar outras portas e janelas, que nos aproximem, no reconhecimento de nossa humanidade comum.

Por isso é que o amor é a mais fina obra da imaginação.

A atual montagem de *Nossa cidade* merece ser vista por todos aqueles para quem essas palavras fazem sentido.

Douglas Garcia é professor do Departamento de Filosofia da Ufop

66

O sentido das ações e da vida humanas não é mais projetado de cima, por uma divindade todo-poderosa