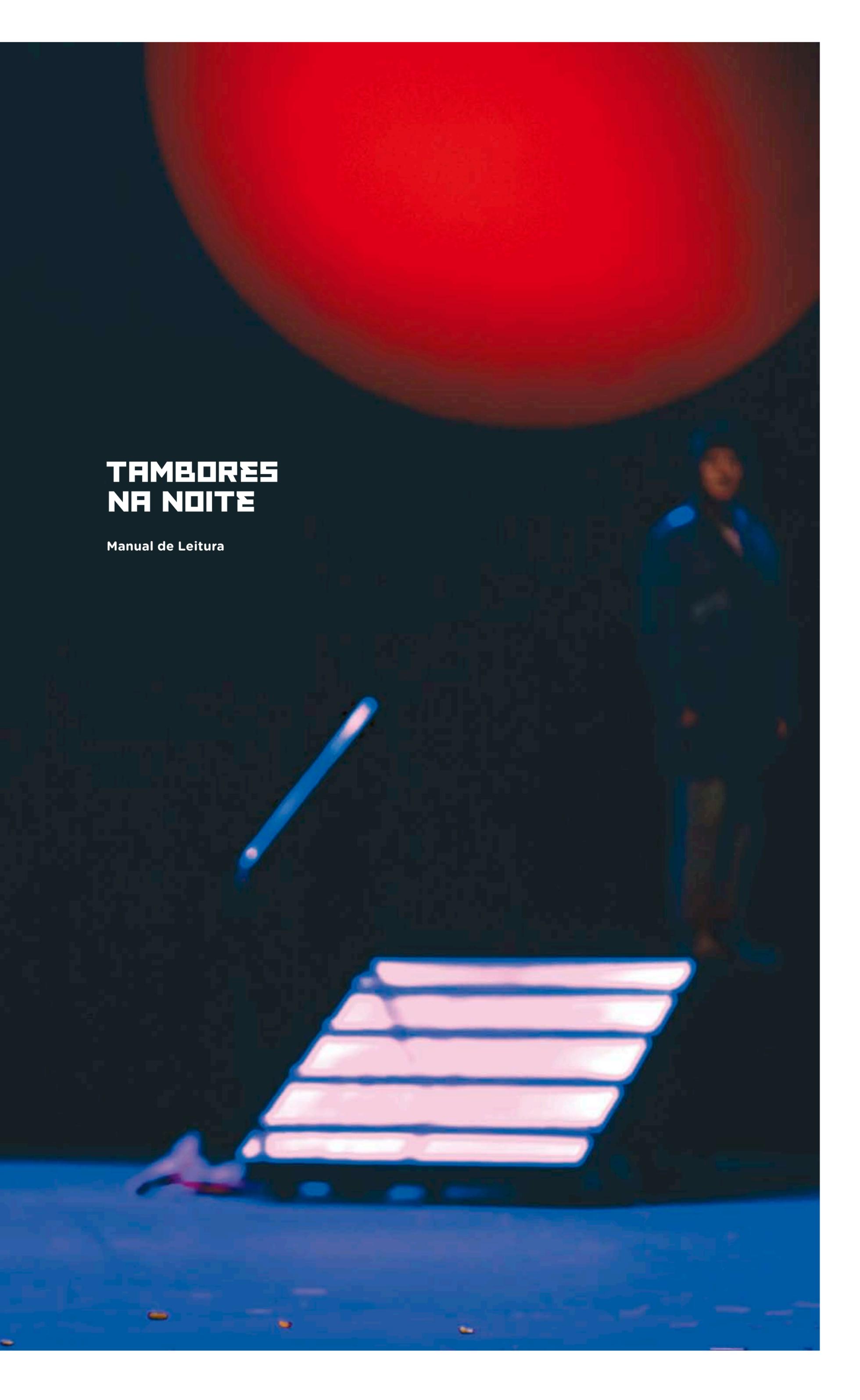


TAMBORES NA NOITE

Manual de Leitura



TAMBORES NA NOITE

Trommeln in der Nacht (1922 – versão de 1953)

de Bertolt Brecht

tradução Claudia J. Fischer

encenação e cenografia Nuno Carinhas

figurinos Bernardo Monteiro

desenho de luz Rui Simão

desenho de som Joel Azevedo

preparação vocal e elocução João Henriques

colaboração musical António Sérgio

interpretação

Emília Silvestre *Amalie Balicke, mãe de Anna;*
Uma jornaleira

Fernando Moreira *Babusch, jornalista*

Joana Manuel *Auguste, prostituta; Uma criada*

João Castro *O bêbedo; Um homem burguês*

Jorge Mota *Karl Balicke, pai de Anna; Laar, um camponês*

José Eduardo Silva *Bulltrotter, um distribuidor*
de jornais; Um homem burguês

Luís Araújo *Manke do bar Picadilly, criado de mesa;*
Manke Passa-de-uva, seu irmão, criado de mesa

Marta Freitas *Marie, prostituta*

Paulo Freixinho *Andreas Kragler*

Pedro Almendra *Friedrich Murk, noivo de Anna;*
Um homem

Pedro Frias *Glubb, taberneiro*

Sara Carinhas *Anna Balicke*

e Pedro Jorge Ribeiro *Um operário; Um homem*

assistência de encenação Pedro Jorge Ribeiro

A banda sonora do espectáculo inclui a canção "Innocent when you dream",
do disco *Frank Wild Years* (1987), de Tom Waits.

coordenação de produção Maria João Teixeira

assistência de produção Maria do Céu Soares, Mónica Rocha

direcção técnica Carlos Miguel Chaves

direcção de palco Rui Simão

direcção de cena Pedro Guimarães

assistência de direcção de cena Ricardo Silva

cenografia (coordenação) Teresa Grácio

guarda-roupa e adereços Elisabete Leão (coordenação); Teresa Batista (assistência);

Celeste Marinho (mestra-costureira), Nazaré Fernandes, Virgínia Pereira, Adelaide
Marinho, Esperança Sousa, Maria Rosa Sousa (costureiras); Joana Machado (costureira-
-estagiária); Isabel Pereira (aderecista de guarda-roupa); Guilherme Monteiro, Dora
Pereira, Nuno Ferreira (aderecistas)

luz Filipe Pinheiro (coordenação), Abílio Vinhas, José Carlos Cunha, Nuno Gonçalves

maquinaria Filipe Silva (coordenação), Joaquim Marques, Paulo Sérgio

som Joel Azevedo

vídeo Fernando Costa

maquilhagem e cabelos Marla Santos

fotografia de cena João Tuna

produção TNSJ

estreia [20Mar09] TNSJ (Porto)

duração aproximada [2:15] com intervalo

classificação etária M/12 anos

Teatro Nacional São João
20 Março–26 Abril 2009

terça-feira a sábado 21:30 domingo 16:00

Centro Cultural Vila Flor
(Guimarães)
16 Maio 2009

sábado 22:00

Teatro Aveirense (Aveiro)
23 Maio 2009

sábado 21:30

TEMPO – Teatro Municipal
de Portimão
30 Maio 2009

sábado 21:30

apoios



apoios à divulgação



agradecimentos

Polícia de Segurança Pública
Yvette K. Centeno
Goethe-Institut
Centro Hospitalar Conde Ferreira
Hospital Geral de Santo António

edição Centro de Edições do TNSJ
coordenação Pedro Sobrado
documentação Paula Braga
design gráfico João Faria, João Guedes
fotografia João Tuna
impressão Aprova, AG

Teatro Nacional São João
Praça da Batalha
4000-102 Porto
T 22 340 19 00 F 22 208 83 03

Teatro Carlos Alberto
Rua das Oliveiras, 43
4050-449 Porto
T 22 340 19 00 F 22 339 50 69

Mosteiro de São Bento da Vitória
Rua de São Bento da Vitória
4050-543 Porto
T 22 340 19 00 F 22 339 30 39

www.tnsj.pt
geral@tnsj.pt

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar
durante o espectáculo. O uso de telemóveis, *pages*
ou relógios com sinal sonoro é incómodo, tanto
para os actores como para os espectadores.

Tambores na Praça da Batalha

Tambores na Noite é um texto irregular e provocatório, uma colagem de estilos de um poeta e músico a caminho do dramaturgo.

E se todos os grandes dramaturgos são poetas, o Teatro é a materialização dos seus universos em expansão que entroncam nas nossas fantasias. Os actores são o corpo das palavras, os espaços cénicos são as paisagens das didascálias, os sons são a espessura do ar que a tudo e todos envolve – e sobre toda esta matéria inteligente e desejante escreveu profusamente o “pobre B.B.”.

O que aqui celebramos é a chegada irrequieta e muito matreira de um jovem dramaturgo, protagonista da contradição, militante desordeiro de uma nova ordem. “Não se ponham com esse olhar tão romântico.”

Este espectáculo é festa feita à luz da História (a do Teatro e a da Outra), é simultaneamente documentário desta Casa e deste grupo de fazedores e intérpretes.

Bertolt Brecht esteve afastado, mas sempre pronto para entrar na programação destes catorze anos do TNSJ. É agora que B.B. aparece na farda do soldado Kragler (“o lobo veio com a lua”), retornado da guerra e do exílio, para nos dar a ver de que são feitos e desfeitos os tempos dos que ficam e dos que partem, respectivas esperas, expectativas, desejos, ambições e desacertos. Aqui, está instalada a desordem pessoal e social, neste lugar do salve-se quem puder que é a trincheira (também estilística) do lar burguês, cercado pelo ar carregado de tiros e esperanças abortadas de uma revolução fora do sítio e fora do tempo, como são todas as revoluções.

*Os meus irmãos mortos estão
e eu por um triz que estou inteiro.
Em Novembro fui vermelho
mas agora é já Janeiro.*

A maioria destes intérpretes (já) não cantou ou ouviu cantar a Internacional na rua, quando *a bem da nação* se fez o **nosso** 25 de Abril. No vaivém que é a história do Teatro, cada espectáculo acrescenta vida a quem o faz e estabelece correspondências. E tal como na história e na vida, dizemos do teatro que vamos fazendo: nada é como se imagina, e isso é bom!

Dedico os *Tambores* ao meu amigo e mestre Ricardo Pais, que ao longo destes (já muitos) anos me ofereceu a possibilidade de dar forma às minhas fantasias e convicções.

As minhas saudações a todos os trabalhadores que, nesta “casa de excelência”, me ajudaram a construir os espectáculos que fomos partilhando. •

NUNO CARINHAS



Do pobre B. B.

BERTOLT BRECHT

1

Eu, Bertolt Brecht, sou das negras florestas.
Minha mãe resolveu pelas cidades andar
Comigo no ventre. E o frio das florestas
Até à morte me há-de acompanhar.

2

A minha casa é a cidade do asfalto. Desde o início
Apetrechado com os sacramentos da morte:
Com jornais. E tabaco. E aguardente.
Desconfiado, sorna, e no fim com sorte.

3

Sou amável com as pessoas. Até ponho
Chapéu de coco, como elas gostam de usar.
Digo: Têm um cheiro especial estes bichos
E digo: Não faz mal, o meu não é melhor.

4

Nas minhas cadeiras de baloiço, de manhã,
Às vezes um bando de mulheres faço sentar
E olho para elas descuidado e digo:
Com este aqui não podem vocês contar.

5

À noitinha reúno homens à minha volta
Por “gentlemen” nos vamos tratando.
Eles põem os pés nas minhas mesas
E dizem: Vamos melhorar. E eu nem pergunto: Quando?

6

Cedinho ainda, no pardo amanhecer, os abetos mijam
E a passarada, os seus parasitas, começa a gritar.
A essa hora bebo um último copo na cidade e deito
Fora a beata e, inquieto, vou-me deitar.

7

Fomos vivendo, nós, leviana geração,
Em casas tidas por indestrutíveis
(Assim construímos os altos caixotes da Ilha de Manhattan
E, para divertir o Atlântico, as antenas flexíveis).

8

Destas cidades ficará o que as atravessou: o vento!
A casa alegre quem come... e a esvazia.
Sabemos que somos meros transeuntes
O que depois virá é de pouca valia.

9

Nos terremotos que aí vêm, espero,
Não vou deixar apagar o meu virgínia, amargurado
Eu, Bertolt Brecht, vindo das negras florestas pr'as cidades de asfalto
E em tempos no ventre de minha mãe pr'aí lançado.

Tradução **João Barrento**

Prefácio a *Tambores*

BERTOLT BRECHT*

1. Conversa com George Grosz

O que a burguesia tem a apontar ao proletariado é a sua má tez. Penso que aquilo que o tornou, George Grosz, inimigo do burguês é a sua fisionomia. É do conhecimento geral que actualmente reina uma guerra entre o proletariado e a burguesia. Se observarmos os argumentos em oposição, vemos que esta guerra não assenta em divergências de gosto. Mas os argumentos são falaciosos e sem verdadeira força comprovativa e, acima de tudo, nunca são tomados em consideração. Da parte da burguesia acontece a injustiça, mas essa acontece em todo o lado. Você, George Grosz, e eu somos contra a injustiça (como toda a gente), mas teríamos menos a objectar contra uma injustiça que pudesse partir do proletariado. Com isto pretendo dizer o seguinte: não é a injustiça por si só que lhe “mete o pincel na mão”. Se fosse contudo a injustiça aquilo que não consegue ver, então seria contra-revolucionário e eu abatê-lo-ia para depois lhe erguer uma estátua. Não acredito, Grosz, que uma inexpugnável compaixão por um homem explorado ou a raiva contra um explorador o fizessem um dia pegar na pena para desenhar algo que a isso dissesse respeito. Tenho cá para mim que desenhar sempre foi para si uma diversão, sendo que a fisionomia das pessoas lhe oferecia ensejo para tal. Imagino que um dia terá sentido um amor avassalador e irresistível por um determinado rosto típico e que este lhe terá fornecido uma excelente ocasião para se entregar a essa diversão. Era *O Rosto da Classe Dominante*.¹ Não estou a subestimar o desejo de protesto que o terá levado a representar como verdadeiros porcos precisamente aqueles que se sentiam a elite da humanidade, coisa que não podiam deixar de ser, já que apenas à elite são permitidas tais porcarias. Não era possível, no sentido do protesto, obter qualquer verdade se, por exemplo, apresentássemos o tipo do proletário na sua forma elementar. O proletário não tinha motivos para querer ser diferente daquilo que é. Dentro do imenso esforço que representava a sua mera sobrevivência, ele sim-

plemente adquiriu por si próprio a sua mais verdadeira forma primitiva. Aqui não se punha a hipótese de luxos. Qualquer tipo de burguês fazia negócios apresentando-se como uma pessoa melhor do que era, mas o proletário em caso algum faz negócios. Nos nossos dias, a posição da arte é aquela que você tem: o tipo de pessoa que ama enquanto objecto não lhe pode agradar enquanto público. A sua hostilidade política relativamente à burguesia não resulta do facto de ser proletário mas sim de ser artista. A sua posição política (que, diferentemente de si e como pode constatar, considero secundária) é a sua posição perante o público (e não perante o objecto). Passei por esse processo, de forma muito menos lucrativa do que você, mas nem por isso com menor seriedade. A esse propósito, remeto para uma das minhas peças, a pequena comédia que nada agradou precisamente aos seus companheiros políticos: *Tambores na Noite*.

2. O sucesso de *Tambores na Noite* junto da burguesia

Esta peça foi representada em cerca de 50 palcos burgueses. O sucesso foi grande e apenas provou que eu tinha batido à porta errada. Não fiquei absolutamente nada satisfeito com o sucesso, mas não fui capaz de apontar imediatamente uma razão para a minha reacção. Tinha apenas uma má sensação. Tinha a vaga ideia de que aquelas pessoas que entusiasticamente me queriam vir apertar a mão eram precisamente o pacote de gente ao qual eu tinha desejado dar um murro na cara, talvez não naquela peça mas em geral. Sentia-me como alguém que depois de ter usado um canhão para atirar sobre pessoas de que não gostava, as via agora aproximar-se para lhe dar vivas, pois, por lapso, tinha disparado com miolo de pão. Quando depois tentei desvencilhar-me dos jornais, descobri que a parte mais significativa do sucesso consistia nos ataques ferozes da imprensa de arte reaccionária. Também havia portanto gente que criticava o pão!

Tudo isto foi uma questão estética da qual eu nada entendi. Noutros tempos talvez até tivesse percebido qualquer coisa, mas nos tempos em que Nova Iorque estava a crescer e Moscovo era destruída e em que isto parecia estar a tornar-se um assunto mundial, a estética não interessava a ninguém. O teatro burguês, incapaz de pôr em cena tanto as peças antigas como as modernas, baseava a sua continuidade numa questão de estilos. O teatro em decadência, tal como um navio prestes a ir ao fundo, preocupava-se com a questão, possivelmente muito difícil mas afinal de contas irrelevante, se seria melhor afundar-se para a direita ou para a esquerda. E a tripulação criticava os músicos que, na sua desorientação, não paravam de tocar o seu “Mais Perto, meu Deus, de Ti”,² reportando-se ao deus que está do lado dos batalhões mais fortes. Para não ser terrivelmente mal compreendido, devo aqui frisar que esta imagem do naufrágio do teatro é possivelmente inadequada, pelo facto de o teatro ser muito mais caro e muito menos valioso do que um velho navio, e também pelo facto de aqueles que nele se afundavam nada perderem, antes pelo contrário. Além disso, após breve auto-observação, tanto o público como os artistas perceberam que o teatro tinha mesmo de naufragar e os teatros pagaram estes gritos de desespero com as receitas obtidas com os anúncios de teatro na imprensa.

Sempre me declarei como um homem que com a ajuda de uns copos e charutos consegue realizar um trabalho literário correspondente àquilo que, após uma clara reflexão, consideraria desejável. O problema é que eu não sei o que sai quando faço as coisas como sei fazê-las. Claro que neste momento não estou a falar de resultados estéticos. *Tambores* é um perfeito exemplo de fraqueza da vontade humana. Fi-lo para ganhar dinheiro. Mas se é verdade que acabei, realmente e com espanto meu, por fazer dinheiro com ele, mentiria se afirmasse que obtive o sucesso graças ao meu esforço. Houve um conjunto de pessoas que tinha conseguido dar-me dinheiro pela peça, mas eu tinha conseguido escrever uma peça política.





3. A história de amor

Tendo, para a escolha do assunto da peça, sido motivado por especulações financeiras, pode considerar-se de certo interesse público que uma história de amor me parecia absolutamente necessária. A composição desta peça consistiu numa empresa comercial de verdadeira seriedade e, exactamente por essa razão, empenhei-me em contemplar as necessidades do público pagante. (As experiências vividas na peça foram, portanto, a ganância e a escrita.) Estava, por conseguinte, disposto a fornecer a história de amor, mas o que nesta mais me interessava era obviamente a questão da posse. O tipo Kragler, que me parecia ser o tipo heróico da época, nada mais permitia para além disso. Desejava possuir uma determinada mulher e, enquanto não o conseguia, encontrava-se, espiritualmente falando, na condição de um homem que não recebe uma casa que já lhe pertenceu ou que deseja ter. Não me pareceu necessário desenvolver os motivos do seu desejo. Efectivamente não desehei a mulher com traços particularmente desejáveis. Ela dispõe de uma certa sensualidade banal que, precisamente por se satisfazer sem ser por recurso a outras condições, sem precisar, no fundo, do objecto, do parceiro, não pode ser considerada forte. Toda a pulsão se mantém pobre e rotineira. Não me prejudica a mim nem a ti.³ Não se trata daquela preceptiva e quase revolucionária exigência de satisfação corporal, que parte da ideia de que a mulher precisa do coito e que deve agarrar o homem onde o encontrar. Para esta Anna Balicke, o homem não é um objecto do uso comum mas sim um artigo de luxo barato. Na sociedade burguesa, o campo do erotismo está esgotado. A literatura constatou na medida em que o sexo já não evoca associações. A vitalidade erótica reina ainda talvez naquela literatura primitiva (que se caracteriza pelo uso de palavras com efeitos conhecidos) usada pelo povo com um sentido artístico ingénuo. Pois, que outra razão teria o povo para repudiar o uso de palavras ordinárias perante mulheres, se não fosse por ter grande confiança no

efeito delas? Hoje em dia, a eventualidade trágica de uma relação amorosa consiste no facto de o casal não encontrar um quarto disponível. Infelizmente, é difícil descobrir se estas condições actuais também reinavam noutros tempos, visto que não podemos interrogar o nosso pai sobre os seus coitos. Mas, de qualquer modo, hoje em dia constata-se claramente a força de sedução que têm as palavras ordinárias que digam respeito ao coito e aos respectivos órgãos. O prazer no uso de palavras obscenas depende muito da sua sordidez garantida. Sim, às vezes até mesmo o prazer no coito depende da sua sordidez garantida. É este o elemento romântico que funciona quando Anna Balicke se excita com a sórdida falta de dignidade de Kragler. A burguesia há-de entendê-lo como o triunfo do princípio ideal. Eu penso que nem estas sorumbáticas considerações roubarão charme a esta história de amor. Possivelmente, para além disto, só se passará a retirar o autêntico prazer sexual das doenças venéreas. Trata-se de um mercado sentimental onde ainda encontramos alguma vitalidade. Uma destas doenças venéreas é a gravidez. Murk, que não tem onde se agarrar devido à indiferença da mulher – verdadeira epidemia bíblica muito espalhada –, simplesmente a contagia com um filho. Age de modo moral: com a ocupação do estado de espírito atrofiado em que ela se encontra, ele melhora a sua própria situação económica. Mas a moral foi feita para evitar erros de cálculo. E a mulher age de maneira imoral. Prefere apostar na atmosfera sórdida e sexual que consiste em deitar-se com Kragler estando grávida.

4. 1918: A revolução dos Kraglers

O êxito da peça foi o êxito da história de amor e do uso dos tambores atrás da cena. (Gosto, no entanto, de admitir que também jogaram a meu favor uma certa frescura pessoal e um certo gosto desinibido de tratar as coisas poeticamente.) A revolução destinada a servir de contexto histórico não me interessava mais do que

o Vesúvio interessaria a um homem que sobre ele pretende colocar o seu tacho de sopa. De resto, achei que o meu tacho de sopa era, em comparação com o Vesúvio, de grande envergadura. Não tive mesmo culpa nenhuma se a peça afinal deu qualquer coisa como um retrato da primeira revolução alemã e, sobretudo, um retrato deste revolucionário.

Esta revolução seguiu-se a uma guerra que rebentara por causa do esgotamento nervoso dos diplomatas e que terminara por causa do esgotamento nervoso dos militares. A burguesia tinha conduzido esta guerra com extraordinária energia. De resto, já se fizeram guerras com motivos mais estúpidos do que o de roubar as zonas de carvão e de minério de Briey. A célebre facada que o proletariado terá dado nas costas do exército, lenda que durante muito tempo continuou a assombrar as mentes dos fascistas e dos comunistas, se tivesse acontecido, teria atingido o exército onde ele há muito já não se encontrava: derrotado, o exército estava já em retirada. Só agora é que os Kraglers apareciam. Fizeram uma revolução porque o país que alguns deles já não viam há quatro anos se alterara. Os Kraglers eram estritos conservadores. Visto que a parte da burguesia que sabia que o era desertara repentinamente de todos os sectores do governo, a parte que não o sabia (os social-democratas) viu-se constringida a ocupar esses cargos. Eram tão revolucionários quanto os mineiros metidos num poço instável se podem considerar engenheiros de minas. Tornar-se burgueses, era nisso que residia a dificuldade dos Kraglers. Em geral, eram tomados por revolucionários e também na cena pude constatar que Kragler parecia muito revolucionário. Ele parecia, essencialmente, um proletário. O exército tinha-se obviamente proletarizado. A sua tez piorara. As fábricas sempre se pareceram com casernas e a sua função, como se vê, também era semelhante. Durante um tempo, os verdadeiros revolucionários puderam lamentar a peça, na medida em que, tendo razões para agradecer aos proletários a sua heroicidade, tomavam Kragler por um proletário. Tam-

bém poderiam opor-se à peça por terem tomado Kragler por um burguês e, nesse caso, agradecer a um herói assim. Pois não havia dúvida de que ele era um herói. Mas hoje já não poderiam negar que se trata de uma peça eminentemente política. Material de observação como poucos. Aqui tinham eles o género fatal do social-democrata e tinham-no na sua forma heróica. Era difícil de ser reconhecido como burguês, em cena e na vida. A revolução, isto é inegável, estava perdida. Este tipo é que a tinha feito. O mais importante agora era aprender a reconhecê-lo. Era ele que tinha feito a revolução e aqui estava ele. Aqui estava este social-democrata, numa banal história de amor romântica sem particular profundidade, este falso proletário, revolucionário fatal que sabotou a revolução, aquele que Lenine combateu mais do que combateu os burgueses assumidos, e tão difícil de reconhecer que a própria revolução russa teve dificuldade em torná-lo reconhecível às massas para as alertar. Era isto então o Kragler, um revolucionário que graças à compaixão voltou a possuir bens, que choramingou, fez barulho e regressou a casa depois de obter o que lhe faltava. Pois é, aos proletários é que a peça não foi mostrada. •

* Escrito por volta de 1926. É provável que Brecht planeasse publicá-lo em 1927, num livro editado pela Propyläen-Verlag. "Vorwort zu *Trommeln*". In *Schriften 4: Texte zu Stücken*. Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. p. 15-21. Tradução **Claudia J. Fischer**

1 Título de álbum com 57 ilustrações políticas de George Grosz, editado em Berlim em 1921. (N.T.)
2 Célebre hino inglês ("Nearer, My God, to Thee"), citado por Brecht em alemão, geralmente associado ao naufrágio do Titanic. Segundo o testemunho dos sobreviventes, este hino terá sido tocado pela orquestra até ao último momento. O texto refere-se a um episódio do Livro do Génesis (28:11-19). (N.T.)
3 Citação do preceito sexual de Lutero: "Duas vezes por semana, o que faz 104 por ano, não me prejudica a mim nem a ti". (N.T.)

Pensamentos à margem de uma tradução

CLAUDIA J. FISCHER

“Gedanken sind Unreinlichkeiten”
[Pensamentos são impurezas]
Do diário de Brecht, 25 de Agosto de 1920

Pôr em cena uma peça de teatro traduzida pressupõe que o primeiro gesto de interpretação (que se repercutirá no gesto do actor) seja o do tradutor. Ao verter um texto dramático para outra língua, o tradutor participa de um processo complexo que, semelhante ao da interpretação de uma partitura musical, conferirá ao texto escrito uma voz susceptível de ressoar numa paisagem que se distingue claramente daquela em que foi concebido. No caso de *Tambores na Noite* de Bertolt Brecht, a paisagem não só difere pela paleta sonora e lexical de que a língua portuguesa dispõe para oferecer ao espectador português este texto vigoroso e agreste, mas também pelo facto de se encontrar a uma distância temporal do momento da concepção da peça que permite absorvê-la numa luz muito diferente.

Precisamente estes dois aspectos – a questão da produção sonora e a questão da distância temporal – revelaram-se absolutamente fulcrais (e nada lineares) na configuração desta peça, tendo, por parte não só do tradutor mas também do encenador, alimentado uma reflexão fecunda para a fixação da versão portuguesa a que aqui e hoje podemos assistir.

Tambores, orquestrões e gramofones

No título da peça encontramos logo uma referência a um instrumento musical cuja presença ao longo da obra assume uma quantidade de funções simbólicas, desde a associação ao *cliché* da paisagem sonora africana (de onde Kragler repentinamente emerge), passando pelo seu papel central na libertação de uma agressividade

latente que percorre toda a acção e desemboca no repouso do leito conjugal, à antítese (e mútua exclusividade) que representa relativamente à lua, *leitmotiv* dos passos do herói que num gesto de definitiva desromantização a irá dismantelar, atirando-lhe precisamente com o tambor. A sonoridade do tambor percutido e que, sem melodia nem harmonia, remonta a um estado primordial, embrionário mesmo, do ser humano, ecoa também na linguagem usada pelas personagens: áspera, incisiva, desprovida de artifícios e melismas, muitas vezes monossilábica e aparentemente desconexa. Contrastam com este tom geral momentos particulares em que deliberadamente uma suavidade poética se interpõe, evocando registos literários já obsoletos (como, por exemplo, no imaginário romântico e nostálgico do criado Manke). Quanto ao tambor, arrancado ao seu *habitat* (o antigo orquestrão) e trazido para um plano de protagonismo pela personagem que menos tem a dizer na peça (o proletário Laar, com direito apenas a seis palavras), representa uma força que também ela está deslocada, não permitindo uma maior revolução do que a da rotação de Kragler no seu caminho para os jornais. Contudo, consegue abafar (e mutilar) o som do orquestrão, outro dos instrumentos que assumem um papel de destaque nesta peça. Destinado a entreter as classes baixas, este simulacro mecânico de uma orquestra, que a reduz a uma dimensão doméstica e simultaneamente desumanizada, representa pois o gosto de uma classe que de modo mecânico se rege por valores burgueses e se deixa embalar por melodias românticas, mas que está inexoravelmente condenado ao desaparecimento. Este mesmo orquestrão revela a sua carga simbólica numa passagem do diário de Brecht, na qual é descrito um momento de revelação epifânica do quarto acto de *Tambores*:

À noite com Cas [Caspar Neher] à beira do Lech, entre as estrelas, ocorre-me o quarto acto: cena estreita, pessoas de grande estatura. Noite, quase alvoreada: o frio já a chegar. No fim, o homem vai para casa com a mulher, forte, calmo, sério. Antes disso tudo fora luta, críspação, febre, orquestrão, romantismo. Agora vem a seriedade, a sobriedade, o dia-a-dia. Uma faixa amarela no horizonte. O céu esfumado. O frio a chegar. A mulher ajuda-o a pôr o casaco. Nos jornais tudo se acalma. Gritos isolados. O vento cresce.” (13 de Setembro de 1920)¹

Em 1931, no seu célebre ensaio “O Que é o Teatro Épico? Um Estudo sobre Brecht”, Walter Benjamin recorrerá à metáfora da orquestra ou, mais propriamente, do lugar que esta ocupa no espaço cénico, para ilustrar a transformação resultante do teatro contemporâneo:

Trata-se do soterramento da *orchestra*.² O abismo que, entre o actor e o público, cria a mesma separação que existe entre os mortos e os vivos, esse abismo cujo silêncio torna mais sublime a actuação teatral e cuja sonoridade faz crescer o êxtase da ópera, esse abismo que, entre todos os elementos da cena comporta os mais evidentes vestígios da sua origem sagrada, perdeu a sua função.³

A curiosa analogia que Benjamin estabelece entre o par actores/público e o par mortos/vivos, bem como a sua referência ao desaparecimento da barreira separadora entre os lados que se opõem, encontra a sua realização dramática em *Tambores*, onde a ilusão teatral se deixa invadir pela sobriedade distanciada, onde um soldado considerado cadáver invade o mundo dos vivos, continuando sempre a ser tratado (e a sentir-se) como um cadáver. Ora, é exactamente no con-



texto desta interpenetração que na peça surge o gramofone. Sintomaticamente, das três vezes em que o gramofone é posto a tocar, a fala seguinte fará referência à ameaça assustadora do aparecimento de Kragler julgado morto, e o primeiro gesto, quando este finalmente aparece na casa dos Balicke, é o de desligar o gramofone. Hans-Ulrich Gumbrecht, no seu conjunto de ensaios sobre dispositivos do ano de 1926,⁴ aponta para a repetida associação, na literatura da época, do gramofone à morte (e à supressão da barreira entre vida e morte), visto tratar-se do primeiro instrumento a trazer para o plano da sensação auditiva a presença de pessoas que já morreram.

Com todas estas referências, o músico Brecht revela portanto uma sensibilidade de ordem sonora na composição do seu texto dramático que não pôde ser descurada na tradução. Toda a peça, aliás, pode bem ser encarada como uma obra musical cujos actos se sucedem como andamentos, uma vez que são determinados por diferentes ritmos. O curto terceiro acto que Brecht, evocando a tetralogia wagneriana, baptiza de “Cavalgada das Valquírias”, vê mesmo a sua realização cénica depender de uma condicionante de ordem rítmica e musical, expressa na didascália de abertura: “Pode ser suprimido caso não aligeire o andamento da peça nem decorra de modo volátil e musical”.

Nomes e associações

Tendo em atenção o cuidado especial de Brecht relativamente ao potencial sonoro e rítmico do texto, a escolha dos nomes das personagens também não pode ter sido arbitrária. Optámos assim por mantê-los intocados, referindo no entanto aqui os significados que um falante de língua alemã possa associar a alguns deles.

O apelido do soldado retornado, Kragler, evoca imediatamente a associação a *Kragen* (gola), que em alto alemão antigo significava pescoço, podendo remeter para a ideia de sufoco ilustrado no respectivo gesto de Kragler na sua fala final. Quanto ao seu prenome Andreas, tanto corresponde ao genitivo do substantivo grego *andros* (homem), significando portanto “ másculo”, “viril”, como remete para o Santo Andreas (como Murk se lhe refere uma vez), significativamente representado na iconografia cristã com uma *crux decussata*, símbolo da encruzilhada.

Enquanto o nome da família Balicke permite a associação à ideia de balística (*Ballistik*), criando uma evidente alusão à máquina de guerra com a qual a família prosperou, o nome Murk traz associações sonoras com o verbo *murksen* (trabalhar mal) e também com o substantivo seu homónimo que, em alemão antigo e nalguns dialectos, significa “migalha”, “fanico”, “pedaço insignificante”.

O nome de Babusch remete claramente para o verbo *babbeln* (palrar). Tratando-se de um jornalista e, por conseguinte, da única personagem com uma actividade profissional ligada à palavra, o seu nome insinua o facto de não dizer nada de consistente ou pertinente. Descendendo da raiz indo-europeia **baba*, o verbo latino *babellare* (palrar) dará origem a palavras como “bebé” e “bárbaro”.

Na taberna vamos encontrar várias personagens-tipo com nomes que na sua invulgaridade criam associações: o criado Manke, cujo nome quase se identifica com o substantivo alemão *Manko* (carência, défice, falta), derivado do adjectivo latino *mancus* (mutilado, in-

completo, obnubilado); Bulltrotter, homem descrito na didascália como sendo “baixote e quadrado” e cujo nome automaticamente se associa a *Bulle* (touro) ou mesmo ao inglês *bulldog*; Glubb, nome onomatopeico daquele que fornece a possibilidade de evasão no álcool; finalmente, Laar, personagem enigmática aqui já mencionada e cujo nome sugere o adjectivo *leer* (vazio), alusivo à espoliação em todos os sentidos sofrida por este camponês representante da classe proletária.

Angústias e hesitações

O segundo aspecto que influenciou fortemente sobre o processo da tradução diz respeito, como dizíamos, à distância temporal entre o momento actual da representação e a data da concepção do texto original. Quanto a esse ponto, colocou-se logo à partida a questão da escolha da edição a ser traduzida, visto que entre 1920 e 1953 Brecht produziu diferentes versões, duas das quais publicadas em vida. Sob o risco de complexificar a referida distância temporal entre a actual tradução/encenação e a criação que, por sua vez, também se viu condicionada por olhares retrospectivos do seu autor, devemos por conseguinte reconhecer que o difuso momento de concepção da peça se estende por nada menos do que 33 anos.

Os diários de Brecht permitem-nos isolar dois momentos-chave na criação da peça tal como a conhecemos hoje: o Verão de 1920, precisamente dois anos antes da data da 1.ª edição, e 1953, ano em que Brecht publicou a sua segunda versão.

Não fazendo de modo algum prever o sucesso que a peça viria a ter por ocasião da sua estreia, o processo de escrita, documentado em passagens do diário, foi extremamente penoso, por vezes frustrante, e assolado por infindáveis hesitações. Estas começaram logo pela escolha do título. Optando inicialmente por *Spartakus*, Brecht também contemplou hipóteses como *O Fantasma Moribundo ou Spartakus*, *O Fantasma Moribundo ou o Amante nas Barricadas*, *Assassino em Série por Amor*, *Das Barricadas para o Leito Conjugal* e *Per Aspera ad Astra* (*Por Ásperos Caminhos até aos Astros*). Finalmente, é por sugestão de Marta Feuchtwanger, mulher do seu amigo e impulsorador Lion Feuchtwanger, que acaba por escolher o título definitivo *Tambores na Noite*.⁵

Outra das grandes hesitações passa pela escolha do número de actos. A relutância de Brecht em recorrer à estrutura clássica de cinco actos mantém durante muito tempo a peça limitada a quatro actos, mas já em cima da estreia, em 1922, acaba por ser inserido (à laia de *intermezzo* opcional) um quinto acto (concretamente, o terceiro), deixando-se assim ao critério do encenador a cedência à repudiada ortodoxia dramática.

As entradas do diário de Brecht de Junho a Setembro de 1920 [ver p. 24-26 deste Programa] assinalam como principais dificuldades a classificação da peça como comédia ou tragédia (3 de Agosto) e, em particular, a escrita do acto conclusivo (19-24 de Julho; 23 de Agosto; 2, 3, 8 e 10 de Setembro). Angústias que a 14 de Setembro, um dia após a revelação epifânica junto ao rio, parecem conformar-se no reconhecimento de um perpétuo devir desta peça:

Os *Tambores na Noite*, sempre à beira de estarem feitos, mas longe de estarem perfeitos. (14 de Setembro de 1920)

Ecos e edições

Com a passagem para o domínio público, a peça não pára de se transmutar. As versões cénicas das estreias em Munique (no Kammerspiele), a 29 de Setembro de 1922,⁶ e em Berlim, a 20 de Dezembro do mesmo ano (no Deutsches Theater, em ambos os casos encenadas por Otto Falckenberg), divergem nalguns pontos. Nesse mesmo mês, a peça é publicada na editora Drei Masken com a indicação genérica de *drama*, embora nos dactiloscritos correspondentes às representações de Munique e Berlim figurasse a designação de comédia. Para além dessa diferença e da mudança dos nomes de Anna e de Murk (no manuscrito ainda Inge e Merk), verifica-se uma redução considerável na extensão de alguns diálogos e uma exacerbação da linguagem rude e irreverente. Esta versão de 1922, posteriormente reeditada diversas vezes, serve de base à edição mais recente das obras completas de Brecht (*Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*), publicada pela editora Suhrkamp.

Em 1922, a publicação e as representações de *Tambores* tiveram grande sucesso junto do público, tendo inclusive valido ao autor a concessão do Prémio Kleist em Novembro do mesmo ano. Contudo, como se pode ler num prefácio à peça escrito em 1924 [ver p. 6-7 deste Programa], Brecht não se sentiu à vontade com este êxito, debatendo-se com a má sensação de que a peça tinha agradado precisamente aqueles que pretendia criticar. Reagindo às críticas de Piscator,⁷ Brecht descreve neste prefácio o teor das suas intenções políticas no drama, deixando contudo no ar uma certa ambiguidade (e auto-crítica velada) quando, numa frase como

Os *Tambores* são um perfeito exemplo de fraqueza da vontade humana. Fi-los para ganhar dinheiro.

parece insinuar uma identificação com as suas personagens, quer Kragler quer mesmo Murk.

Em 1953, perante a proposta de Peter Suhrkamp de publicar uma colectânea das suas peças de juventude, Brecht hesita em incluir *Tambores*, tendo em conta a relação conflituosa que com ela desenvolvera. Finalmente, como podemos ler no seu ensaio “Ao Reler as Minhas Primeiras Peças”⁸ [ver p. 15 deste Programa], acaba por reeditá-la numa versão drasticamente diferente, fruto da sua resolução de que “não basta suprimir; o que está errado deve ser corrigido”. Alterações já observadas entre as versões de palco e a primeira versão publicada viram-se aqui mais radicalizadas: cortes, reduções de diálogos (nomeadamente do diálogo com Laar, magistralmente condensado em duas lacónicas falas), agudização da sobriedade linguística e expressiva. A peça recuperou a sua classificação genérica original de comédia e o paradigmático quarto acto, para além de ser completamente reescrito, passou a ter o título “Surge a Alvorada” (e já não “Dança da Aguardente”), invocando um dos versos finais da balada do soldado morto e antecipando assim a dissipação do ímpeto revolucionário com que termina a peça.

Outras alterações vão no sentido de uma referencialidade histórica mais declarada, sobretudo através da menção de determinados locais em Berlim (ruas, praças, nomes de editoras) e da especificação de datas em que tiveram lugar as revoltas espartaquistas de 1918/19 (nomeadamente através da introdução da canção do bêbedo: “Os meus irmãos mortos estão / e eu por um triz que estou inteiro. / Em Novembro fui vermelho / mas agora é já Janeiro”). É também su-

primido um dado da didascália inicial de 1922, segundo o qual a acção se desenrola numa noite de Novembro, visto que retratada está a segunda revolta espartaquista, a de Janeiro de 1919, por sinal a mais falhada e desencantada. Uma das modificações mais importantes para o próprio Brecht – e claramente motivada pela crítica de Piscator – foi a introdução da referência à personagem Paule, destinada a personificar o verdadeiro revolucionário que coloca os seus ideais acima do conforto pessoal. Contudo, o gesto principal nesta refundição consiste num desbaste que claramente densifica a peça e melhor lhe acentua os traços de rugosidade que já a caracterizavam. Veja-se, a mero título de exemplo, a actuação do bêbedo que, na versão de 1922, ainda participa activamente na conversa mostrando-se muito interessado em ouvir a história de Kragler, enquanto, na versão de 1953, para além da única pergunta que faz a Kragler (“Estás com caganeira?”), se limita a rir às gargalhadas, até acabar cantando os versos desalentados sobre a revolução. Dentro do mesmo espírito de desencantamento enquadra-se também a inclusão, na versão de 1953, da segunda estrofe da canção do cão que, na sua ciclicidade agora evidenciada, aponta para a inutilidade de uma tentativa de mudança ou, mais precisamente, de uma revolução cujo ímpeto se revele de índole romântica, logo burguesa aos olhos de Brecht.

Para além de óbvias questões inerentes ao respeito pela última vontade do autor, o motivo que nos levou a optar por esta última versão deixada por Brecht encontra-se assim fundamentalmente justificado no plano e nas dobras do próprio texto de 1953. Neste respira toda uma trama de sucessivas camadas que marcaram a composição gradual desta peça, processo de depuração que só injustamente veríamos concluído em 1922. •

- 1 A tradução dos excertos citados e todas as notas são da responsabilidade da autora deste ensaio.
- 2 Benjamin usa aqui a palavra grega, referindo-se ao seu significado original, ou seja, à parte do teatro onde se encontram os músicos.
- 3 Walter Benjamin, “Was ist das epische Theater? Eine Studie über Brecht” (1.ª versão), in *Gesammelte Schriften* II, 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980, p. 519.
- 4 Hans-Ulrich Gumbrecht, 1926. *Ein Jahr am Rand der Zeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
- 5 A estreia em Berlim (em Dezembro de 1922) apresenta porém o título *Tambores na Noite ou Anna, a Noiva do Soldado*, transferindo assim o protagonismo de Kragler para Anna.
- 6 Embora tenha sido escrita depois de *Baal*, *Tambores na Noite* foi a primeira peça de Brecht a ser posta em cena.
- 7 Erwin Piscator criticara o facto de a acção estar demasiado centrada no indivíduo, descurando a problemática do proletariado.
- 8 Este ensaio foi precisamente escrito para figurar como prefácio à versão de 1953, mas o editor recusou a sua inclusão por não querer chamar a atenção para o facto de uma peça tão bem recebida pelo público ter sido muito alterada.

O efeito quinto

Conversa com NUNO CARINHAS, ANTÓNIO DURÃES, FRANCISCO FRAZÃO e VERA SAN PAYO DE LEMOS, moderada por PAULO EDUARDO CARVALHO*

PAULO EDUARDO CARVALHO Começaria por perguntar ao Nuno Carinhas como é que acontece este texto, como é que se chega à escolha desta peça.

NUNO CARINHAS Tratou-se de um convite do Ricardo Pais. Ele queria que eu encenasse um espectáculo no TNSJ este ano. A restante produção própria foi anulada por motivos orçamentais e *Tambores na Noite* foi o único projecto que se manteve na programação. Por uma espécie de intuição histórica, eu achava há muito tempo que se deviam reeditar em cena os textos de Brecht. O Ricardo e eu falámos sobre a possibilidade de se fazer *Baal* ou *Tambores*. Pareceu-nos que seria melhor começar por aí, porque estes textos esboçam uma atitude, uma prática que não está fechada ou completamente teorizada. Há uma liberdade grande de imaginar estas peças de juventude. Tanto quanto sei, *Tambores* não foi sequer encenado por Brecht e foi praticamente enfeitado por ele mais tarde. Ele conserva a peça porque considera que o deve fazer do ponto de vista ético, mas recusá-la-ia do ponto de vista biobibliográfico. Pensámos também em *Tambores* porque proporcionaria um saudável exercício para estes actores, um grupo que eu já conhecia bem, serviria a exploração da elasticidade das suas capacidades de representação. Interessava-me particularmente o tema do regressado: como é que aquele que volta, aquele por quem toda a gente espera, chega no momento errado. É um tema que, por causa da Guerra do Iraque, e outras, tem estado presente nas nossas notícias e afectado a vida de muita gente. Na peça, há aquele começo de drama familiar e burguês que é contaminado pelo que se passa no exterior, pelo curso da História. Interessava-me saber como é que se poderia tratar essa dualidade do *pequeno* e do *grande*, do *dentro* e do *fora*, a dualidade entre o pequeno drama individual e a mundividência da movimentação de massas, ambos caóticos. Interessava-me também o tratamento desse caos.

PEC O Nuno acaba de apontar para uma ideia mais ou menos difundida e que um dos textos seleccionados para este Manual de Leitura, um testemunho de Peter Stein [ver texto da p. 27], sublinha de forma inequívoca: a ideia – partilhada por uns, contestada por outros – de que existe um primeiro Brecht e um segundo Brecht. Peter Stein é bastante categórico, mostrando uma espécie de repúdio pelas peças mais tardias, porque apresentariam uma desagradável clareza ou sistematicidade à qual ele prefere as “zonas de sombra” das peças da juventude. Gostaria de ouvir a Vera a propósito disto, porque me parece que, embora *Tambores* seja uma daquelas peças em que se cruzam o expressionismo e o *pastiche* da comédia burguesa, já surge nela o esboço, não direi de um sistema, mas de uma visão.

VERA SAN PAYO DE LEMOS Essa afirmação de Peter Stein também se prende com a recepção de Brecht na Alemanha Federal. Muita gente pensa que, pelo facto de, depois do final da II Guerra, ter encontrado um lugar para ficar na antiga e extinta RDA, Brecht se tornou rapidamente o escritor do regime. Mas, se lermos o que aconteceu nesse tempo, veremos que ele não era propriamente uma *persona grata*. Apesar de ter um teatro à sua disposição, enfrentou dificuldades para pôr em prática as suas concepções de teatro. Aquele debate que se travava durante o exílio, e que ficou conhecido como o “debate sobre o expressionismo” ou o “debate Brecht/Lukács”, colocou Brecht no campo

oposto ao da teoria oficial da arte ditada pelo realismo socialista, vigente na RDA. Foi acusado de ser um formalista, de fazer demasiadas experiências e exercitar o princípio da montagem, escrevendo peças feitas de diversos tipos de género. No fundo, o que é o teatro épico? É uma mistura de elementos narrativos, que contam uma história e geralmente aparecem antes de cada cena como resumo do que vai acontecer; elementos dramáticos, ou seja, os próprios diálogos; e os elementos líricos, as canções, que vão interrompendo o fio da acção. Esse princípio que hoje, a nós, parece quase clássico, e que Brecht realiza nas obras que escreveu a partir dos anos 20 e ao longo das décadas de 30 e 40, como *Mãe Coragem* ou *A Boa Alma de Sé-Chuão* e muitas outras peças, era muito avançado para a época. Se na RDA enfrentou resistências, na Alemanha Federal houve, depois da guerra, por assim dizer, um boicote. Durante muito tempo, Brecht não era representado. Quando surgiram grupos como a Schaubühne de Peter Stein, quis-se trazer para os palcos da Alemanha Federal essas peças menos conhecidas, e menos comentadas com o Brecht canonizado, o Brecht do “outro lado”. A clivagem entre as duas Alemanhas era, na altura, muito acentuada... Curiosamente, a primeira coisa que a Schaubühne fez foi *A Mãe*.

PEC Feito este esclarecimento, gostava de saber se a Vera lê *Tambores* como uma peça oposta ao Brecht sistematizado e organizado ou como uma obra que encerra já elementos que serão desenvolvidos mais tarde.

VSPL Eu não partilho dessa ideia de um Brecht sistematizado e organizado...

PEC Ótimo. [Risos]

VSPL Brecht ficou com a etiqueta do autor marxista, ortodoxo. Mas de cada vez que leio as peças, e agora com o trabalho de edição da obra dramática para a Cotovia, o que me surpreende são as coisas diferentes que vão sempre aparecendo. O que é a teoria de Brecht? Ela é composta de pequenas notas, reflexões espontâneas, que são feitas antes da peça, ou depois da peça, ou durante a escrita da peça, ou porque alguma coisa acontece na montagem do espectáculo. Muitas dessas coisas são, em si, contraditórias e extremamente provocadoras. Coisas que são lidas como máximas de Brecht, eu leio como provocações, reptos para a discussão. Essa atitude vem desde sempre: quando lemos os diários, vemos que ele procura definir o seu território pela negação, recusando o que está instituído ou o que está no ar, seja o drama burguês, os clássicos alemães ou o expressionismo. Está sempre a criticar: o prazer dele é desfazer aquilo que está feito – e aquilo que ele próprio faz. Apelida as várias versões das suas peças de “ensaios”, “tentativas”, “experiências”. Nunca encontramos a ideia de que a obra está fechada. Como escreveu muito sobre as suas próprias peças e a obra de outros autores, Brecht passa por alguém que tem todo um sistema de pensamento. Em *Tambores na Noite*, vemos essa abertura: temos o drama burguês, temos coisas de raiz popular, o que é claro na linguagem das personagens, temos esse mundo exterior caótico de que falava o Nuno. *Tambores* não é uma “peça bem feita”, apesar de seguir o esquema dos cinco actos. É engraçado, Brecht utiliza muitas formas da tradição, mas enche-as de vinho novo para fazer rebentar os odres. É o jogo de Brecht: dialogar com a tradição, com as coisas existentes, com a estrutura em cinco actos ou com o dra-

ma em estações dos expressionistas, e colocar dentro dessas formas conteúdos que produzam ruptura. É o jogo entre aquilo que é conhecido e aquilo que cria inquietação, e que faz as pessoas indagarem-se.

NC Aliás, há um acto de *Tambores*, o terceiro, que ele classifica como opcional. Diz que deve ser feito se houver condições para que decore “de modo fluido e musical”; se não é melhor suprimi-lo. Curiosamente, é para mim um dos actos mais extraordinários da peça. [Risos]

FRANCISCO FRAZÃO Talvez ele diga isso porque foi o que correu menos bem na estreia, em Munique...

VSPL Mas essa é a prática daqueles que trabalham em teatro! Quando estamos a montar um espectáculo, pomos isto e depois tiramos, para adiante voltarmos a colocar. Mesmo depois da estreia, com o espectáculo em curso, estamos sempre a dizer: “Há uma coisa que eu queria ainda fazer”, ou “se pudesse, mudava isto ou aquilo”. Realmente, Brecht agia assim. É como se a “Obra” fosse um diário de bordo, que ele vai escrevendo, anotando. Quando decidimos estudar uma peça, há toda uma manta de retalhos para ler: o que ele escreveu antes, depois, durante, e frequentemente são coisas muito díspares. Acho interessante ler o que ele diz no momento em que escreve *Tambores* [ver textos das p. 24-26], ainda com aquela ideia de fazer qualquer coisa diferente dos expressionistas, de romper com o *pathos* e o idealismo que caracterizavam as suas obras, e em seguida analisar como é que ele, muitos anos mais tarde, vê a peça [ver texto da p. 15], e concluímos que o seu olhar é sempre diferente. Não quer dizer que a rechace...

ANTÓNIO DURÃES Ele fala da peça como uma euforia juvenil.

VSPL Nós lemos esse texto dos anos 50 e somos levados a pensar: “Bem, ele toma a peça como um pecado de juventude!”. Mas eu acho que também isso tem um valor de provocação. No fundo, é tão provocatório o que ele diz sobre a peça no momento em que a escreve como depois, mais tarde, o que afirma quando olha para ela.

FF Há uma coisa engraçada que também põe em causa esta divisão entre os dois Brechts e até o sentido dessa visão retrospectiva crítica. O que ele diz nos diários, quando está a escrever, ou melhor, a reescrever a peça entre 1920 e 1922, é que não está satisfeito com o quarto acto. Em 1953, diz que já não gosta da peça, que já não se revê nela – e o que é que ele vai mudar? O quarto acto. [Risos] É a mesma coisa que 30 anos antes.

PEC O que estás a sugerir é que o que acaba por estar em jogo é mais a exigência do dramaturgo perante a sua obra do que uma distância ideológica.

FF Nesse texto de 1953, ele diz que espera ter conservado o seu “espírito de contradição”. É esse espírito, a tal ideia da crítica permanente, que se calhar se mantém. De resto, há quem ponha em dúvida se esse texto de 1953 corresponde de facto à última palavra de Brecht. Foi publicado na RDA, mas está ausente da edição feita na Alemanha Federal. Não se sabe até que ponto não será um jogo político, para proteger a sua posição no Berliner Ensemble e junto do *establishment*.

Brecht é um ginásio

PEC Uma das razões circunstanciais evocadas pelo Nuno para a escolha desta peça foi o facto de lhe parecer que ela proporcionaria um saudável exercício de representação para este conjunto de actores. Por seu turno, a Vera referiu a mistura de géneros que caracteriza o teatro de Brecht e de que *Tambores na Noite* é um exemplo eloquente. Retomo estas duas pistas para desafiá-lo António Durães, enquanto actor e criador teatral, a reflectir sobre aquilo que vimos no ensaio de ontem.

AD No percurso de uma estrutura e de um grupo de actores que, de uma forma regular, se tem vindo a reunir para fazer vários autores com vários encenadores, seria uma pecha não se fazer Brecht e não ter em consideração a série de enunciados que são os dele. É curiosa aquela fala do pai Balicke: “Onde termina a vida do porco começa a vida do chouriço”. Porque, independentemente daquilo que pensem os seus detractores, a verdade é que há um antes de Brecht e um depois de Brecht. Ele lança um olhar que vem informar ou deformar o teatro que se vinha fazendo até às primeiras décadas do século XX. E para um grupo de actores que tem vindo a fazer tantas coisas seria uma pecha não trabalhar este autor. Acho, por isso, que este espectáculo vem no momento oportuno. Do ponto de vista do trabalho de actor, coloca uma série de desafios fantásticos, a começar nos diferentes compassos que esta partitura tem: aquilo que se pede agora é o que se recusa a seguir. “Recusar” não é o termo, o que quero dizer é que num momento se reclama “isto” ao intérprete e no momento seguinte “aquilo”. Brecht é um ginásio que é necessário frequentar. Exige aos actores velocidade e um jogo de cintura muito grande. Em relação aos dois Brechts de que se falava, há uma metáfora interessante no espectáculo. Aproveito para dar uma de inteligente, antes que se lembrem desta [Risos]: chega o soldado e nós não sabemos, mas ele vem com as botas carregadas de areia. Ele fez a travessia do deserto, traz quase um continente nos pés. Também no fato: quando sacode a capa há um pó que se levanta. O que acontece em Brecht é que, sempre que nos descalçamos, as botas estão cheias de terra. Quando as calçamos de novo, volvidos dez minutos, as botas voltam a estar carregadas de areia, porque Brecht está permanentemente a renovar-se. O tipo de terra pode ser outro, mas a crítica, a reflexão, o ensaio está sempre a ressurgir.

VSPL Esse momento em que o Kragler esvaizia as botas é muito bonito. É como se fosse uma ampuheta – o tempo todo que ele passou longe, um outro tempo, que se acumulou, e que ali escorre de uma vez...

PEC É também como se criasse uma transição daquele primeiro acto de comédia burguesa para uma outra coisa: trata-se de despejar e abandonar um património, uma tradição. Em relação ao que o António acaba de dizer, parece-me que há uma tal multiplicidade de escritas e, consequentemente, no espectáculo, de registos de interpretação, que somos conduzidos por territórios muito diferentes. Tenho sempre esta preocupação de saber como é que um público alargado reage a algumas coisas, mas parece-me que toda e qualquer complexidade é como que dirimida pelo prazer do jogo.

FF Deixem-me recuar à ideia dos dois Brechts. Parece-me que declarações como a de Peter





Stein decorrem de uma questão de recepção e também de uma questão geracional. Na época da famosa *tournée* de espectáculos do Berliner Ensemble em França, em meados da década de 1950, Barthes fala no *éblouissement* que foi a revelação de Brecht, não só enquanto autor, também como encenador. É uma altura marcada por uma série de procedimentos técnicos, como o ciclorama branco e os projectores de luz à vista. Brecht pede ao electricista luz para o palco...

AD “Mostra a cena, ó tu que iluminas a cena...” Este é, dito de cor (não me lembro se será exactamente assim), o primeiro de uns quantos versos que Brecht dirige ao electricista, assim designado por ele, quando ainda não se falava em “designer de luz”. Nesse pequeno poema, Brecht pede-lhe que faça com que a cena pareça uma charneca, instando-o, todavia, a mostrar os projectores para que o espectador saiba sempre que está perante a charneca construída pelo electricista...

FF É uma época de claridade, e de clareza, na recepção de Brecht. Há um texto de 1998 (“Teatro para os novos reis, religião dos novos papas”) onde o Jorge Silva Melo fala da transição deste período para os anos 70, onde os “tempos sombrios” de Brecht regressam com uma nova geração de encenadores, de que fazem parte Peter Stein e Patrice Chéreau. É quando se retomam essas primeiras peças, como um reflexo pós-Maio de 68, um reflexo da desilusão da revolução entrevista. Portanto, esta questão não tem apenas a ver com uma essência de Brecht, mas também com a história da sua recepção. Dito isto, *Tambores* é uma peça problemática porque é a única das primeiras de Brecht que é explicitamente política, até pela localização da

acção. Sendo do Brecht desregado, influenciado por Rimbaud e pelo expressionismo, a peça tem ao mesmo tempo um assunto político que interpela o Brecht posterior. É um problema que ele não tem com *Baal* ou com *Na Selva das Cidades*...

VSPL *Tambores* é um reflexo directo da actualidade. Ele começa a escrever a peça na sequência da revolução espartaquista e a estreia acontece em 1922. É como se víssemos o 25 de Abril em palco dois ou três anos apenas após a revolução.

NC É inevitável ter em conta o que o Francisco estava a dizer para percebermos o quão desfasados em Portugal estivemos em relação à recuperação de Brecht. Não tivesse acontecido o 25 de Abril de 1974 e certamente não se encenariam as suas peças. Isto nunca é de mais recordar. Também é verdade que, se não tivéssemos conhecido uma ditadura, a guerra, problemas de censura, provavelmente não se teria desencadeado um tão forte impulso para fazer Brecht naquela altura. No fundo, isto serve-nos à reflexão sobre as razões pelas quais estamos hoje a voltar a ele e porque é que pessoas tão diferentes estão a interessar-se pelas suas peças. Não se trata agora de uma questão geracional, porque a minha geração não é a mesma de outros criadores que estão, neste momento, a encenar Brecht. Eu acho que é uma questão histórica – e é essa que me interpela. Não se trata apenas de uma questão estética, estilística ou de prazer de representação, mas de recuperar o teatro político de Brecht, que, seja nas peças da juventude ou nas peças didácticas, transporta toda a carga de inquietação e contradição de que a Vera há pouco falava. Atravessamos uma crise assu-

meida, talvez não de ruptura, mas, ainda assim, uma crise. Essa reflexão poderia ser um desafio aqui à mesa, e se calhar não o resolvemos: porque é que neste momento estamos a ir buscar Brecht, de novo?

AD Isso é tanto mais verdade quanto durante anos não se fez Brecht regularmente. Houve aquele *boom* nos anos que se seguiram ao 25 de Abril, mas depois houve uma acalmia e não tenho a noção de que, nos últimos anos, se tenham produzido muitas peças de Brecht...

VSPL Realmente, a partir de 1974, houve um *boom*: foram feitos todos aqueles textos que pareciam ter tudo a ver com a situação portuguesa. Encontravam-se nas peças de Brecht as parábolas sobre as questões que nos ocupavam na altura. Mas depois Brecht esteve sempre presente. Se fizesse um resumo dos momentos em que Brecht aparece no nosso teatro, diria que, na segunda metade da década de 70, foi sobretudo através dos grupos independentes – o Teatro Aberto foi inaugurado em 1976 com *O Círculo de Giz Caucasiano* – e dos grupos de teatro amador. Lembro-me de ver, por exemplo, em 1977, *A Excepção e a Regra* pelo Sindicato dos Bancários, com música do Zeca Afonso, na Rua de São José, em Lisboa. Nos anos 80, Brecht entra pela primeira vez no Teatro Nacional, e é um passo histórico: primeiro no São Carlos, com *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, encenada pelo João Lourenço [1985], e depois no D. Maria II, com *Mãe Coragem* [1986]. Mais tarde, no final dos anos 80 e princípio dos anos 90, começa a aparecer o Brecht mais ligado à música, ao cabaré, peças como *Happy End* e *A Ópera de Três Vinténs*, que foram feitas no Teatro Aberto. No final da década de 90 e princípio de 2000,

descobriram-se as peças-fragmento: os Artistas Unidos fizeram *A Queda do Egoísta Johann Fatzler* e voltaram às peças da juventude, a *Baal*, a *Na Selva das Cidades*... Recentemente, o Teatro Aberto apresentou *Galileu*. Portanto, Brecht esteve sempre presente.

FF De facto, não sei se se pode falar de um *boom* recente de Brecht. É verdade que, na Culturgest, tivemos *A Ascensão de Arturo Ui* em Outubro passado, vamos ter *A Mãe* agora e, no dia seguinte, estreia aqui *Tambores*. Sei que também o Joaquim Benite vai encenar *A Mãe* ainda este ano. Mas dizer que é a crise económica que determina este regresso também me parece de um marxismo um bocadinho tosco. Voltando ao momento em que *Tambores na Noite* estreia em Portugal, em 1976, feito pelo Teatro da Cornucópia: há um texto do Osório Mateus que não foi publicado na altura, mas que está na recolha dos seus escritos, onde ele diz: “*Tambores na Noite* é a primeira escolha brechtiana portuguesa em que o texto seleccionado não aparece como indiferente”. Embora ele não o diga directamente, o que parece estar subjacente é a noção de uma aderência perturbante desta peça à situação política da altura. Há uma ligação efectiva entre *Tambores* e o 25 de Novembro, o fim da revolução, enquanto que os outros espectáculos que estavam a ser produzidos, mesmo pela Cornucópia, que antes fizera *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, relacionavam-se de forma menos directa com os acontecimentos em Portugal. *Tambores* é a peça de Brecht onde a ligação com a actualidade se revela mais inquietante, até de uma maneira perigosa, como escreve o Osório Mateus antes mesmo de ver o espectáculo. As referências a África remetem para a guerra no ultramar, o soldado que não parti-



FF Mas chega... [Risos]

NC No elenco, apenas três ou quatro pessoas conheciam a Internacional. Refiro-me à melodia, não falo sequer da letra. Fomos para o estúdio gravar as vozes dos actores a trautear a Internacional, e é tão contagiante enquanto hino que facilmente se aprende e segue com entusiasmo. Seja como for, essa circunstância é interessante porque, de repente, dei-me conta de que – tendo andado na rua e cantado a Internacional, empolgado pela força das movimentações populares – estava perante intérpretes que, na sua maioria, não tinham essa vivência. Isto abre um fosso que aponta também para uma outra espécie de metateatralidade: nós somos feitos de gerações... Também para fazer *O Mercador de Veneza* não temos de voltar ao século XVI ou sequer de ir a Veneza, mas podemos – e isso foi feito aqui na Casa, em Novembro passado – interrogarmo-nos sobre o judaísmo e a condição dos judeus hoje. Tem-se frequentemente a ideia, cáustica e fechada, que Brecht seria um autor de ocasião. À medida que o tempo vai passando, torna-se evidente que não é um autor de ocasião. No caso de *Tambores na Noite*, é um poeta desafiante. É isso que vai deixar em aberto a sua obra, porque, para lá de todas as questões históricas e ideológicas, existe o desafio estilístico, e uma visão aberta, e a procura de uma mundividência, e todas as suas inquietações. É espantosa a quantidade de vezes que nesta peça se fala do céu, das estrelas. A força telúrica que existe nesta escrita é uma coisa extraordinária. Sentimos a pulsação de um exterior e, simultaneamente, entrevemos os desejos libidinais e os medos mais secretos de cada uma das personagens, se bem que, em grande medida, sejam colagens ou fragmentos de personagens. É tudo isto que torna a questão sem tempo, que torna o objecto intemporal.

PEC Será pacífico dizer-se que se atinge um plano em que, tanto do ponto de vista político como do ponto de vista estético, a escolha de encenar uma peça de Brecht não surge necessariamente acompanhada duma efervescência ideológica, um plano em que Brecht nos surge como fazendo parte de uma galeria vasta de poetas da cena...

VSPL Vai-se buscar um Brecht da mesma forma como se vai buscar um Shakespeare, ou como se vai buscar um Beckett...

PEC Na minha opinião, o que de mais fascinante continua a resultar da encenação desta peça é a ambivalência, é a ausência de uma leitura inequívoca e condenatória, é o espaço que – pela poesia, pelo arranjo dramático e pelo hibridismo – é deixado ao espectador para se ir posicionando perante o que as personagens e as suas decisões representam. Tudo isso resulta numa experiência intrinsecamente teatral fascinante e numa experiência política última, porque talvez seja essa a dimensão mais funda do político: a capacidade de chamar o público a pronunciar-se sobre determinadas evoluções e decisões. É disso que gosto particularmente neste material dramático. Embora se tenha optado, de facto, pela versão mais tardia, a ambivalência contida na peça não está minimamente corrigida. A versão de 1953 não é, de modo algum, uma leitura revisionista de *Tambores*.

VSPL Não, não é. As alterações introduzidas não transformam a peça por completo. Reconhece-se sempre a matriz, e o momento em que ela foi escrita...

“Atenção, meninos, é preciso manter alguma magia”

VSPL Uma das coisas que gostei muito de ver no ensaio de ontem foi o espaço – um espaço muito grande – e as várias zonas onde as coisas acontecem, seja à boca de cena, seja à esquerda, seja à direita, ao centro ou ao fundo. Todos os cantos do palco são explorados, e aquela amplitude gera a ideia de que o mundo é muito grande e de que há um céu sobre todos nós. Ao mesmo tempo, cá em baixo, são várias as coisas que se vão passando. Os dois homens de chapéu de coco, por exemplo: surgem de repente, e é como se não tivessem nada a ver com o resto. E compreendemos que também estas pessoas andam por aqui, para além dos revolucionários, para além da jornaleira que anuncia que a Rosa Lu-

xemburgo vai discursar, para além do operário que fala da guarda imperial estacionada no Anhalter. Tendo em linha de conta toda a multiplicidade de coisas que acontecem, acho que o espaço que o Nuno criou é o ideal.

PEC Acho que a essa abertura ou amplitude se associa um certo desnudamento. Refiro-me a uma convocação de materiais cénicos muito transparentes. Elementos como aquele espelho à frente do qual o pai de família se barbeia – espelho que não é mais do que uma moldura, obviamente – introduzem uma espécie de transparência na própria construção teatral. Confesso que, a meu ver, um dos principais fascínios com Brecht passa por aí, e tem a ver com a política da dimensão estética, com o poeta da cena. Na *tournee* de espectáculos de Brecht em França há evidentemente um aspecto político muito importante, mas há também um aspecto que é especificamente estético e teatral: é a descoberta e a demonstração de um modo de fazer teatro.

AD Nesse sentido, achei curioso o facto de aquele jornalista, o Babusch, dar-nos uma série de didascálias. Há aquela tirada final do regressado, que faz um discurso completamente destruidor da convenção teatral – “Isto não passa de vulgar teatro. Tábuas, uma lua de papel e, por detrás disso, a banca do talhante, a única coisa verdadeira aqui...”

NC Que por acaso existe aqui atrás. É um talho *kosher*... [Risos]

AD O que acontece é que mantém a didascália, atribuindo-a ao jornalista: “O riso fica-lhe atravessado na garganta. Completamente esgotado, cambaleia de um lado para o outro, atira o tambor à lua que é um lampião e ambos caem no rio que não tem água”. Nesta didascália, encontramos já o enunciado de algumas das premissas do teatro épico teorizado por Brecht. Num texto que li, a Vera usa uma palavra curiosa para designar o famoso conceito a que chamamos frequentemente “distanciamento”: era a palavra “estranhamento”. Esta nuance faz todo o sentido e toda a diferença, creio eu. Refiro-me a isto porque me parece que, depois de 1974, fomos aqui, em Portugal – e isso também terá acontecido antes por toda a Europa –, um bocadinho mais papistas que o Papa. Quero eu dizer que treslemos algumas coisas que Brecht terá escrito. Leram-se as suas reflexões e ensaios, e fez-se porventura aquilo que ele terá exactamente escrito, mas sem o carácter provocatório que ele quis imprimir, pelo menos nalguns dos seus escritos. Recordo-me de uma entrevista da Amélia Rey Colaço, que, antes de 1974, era a Directora Artística do Teatro D. Maria II. Ela queria fazer *Mãe Coragem* e não a deixaram. Vendo depois uma série de experiências realizadas, disse qual quer como isto: “Atenção, meninos” – dizia ela do alto da sua prolecta idade – “é preciso manter alguma magia, atenção, que o teatro ainda é um espaço de magia, um espaço de poesia”. Dizia isto porque, de repente, aquela ideia dos projectores à vista, dos títulos que apareciam e que condensavam e antecipavam o que iria acontecer em cena... Enfim, tudo isso terá sido levado demasiado à letra, o que terá contribuído para algum fastio e algum afastamento. É curioso que, pelo que aqui foi já exposto, na passagem da década de 80 para a de 90, se opte mais pelos musicais. Falámos da *Ópera de Três Vinténs*, falámos das obras realizadas com Kurt Weill, com Hanns Eisler...

VSPL Apesar de quase todas as peças terem música. *A Mãe* feita pela Comuna em 1977 tinha música do José Mário Branco. Foi até feita uma adaptação para a realidade portuguesa: *A Mãe* não era já a mãe de Gorki, a Pelagea Vlasova, mas a camarada Maria Rodrigues. [Risos]

FF Como para *O Círculo de Giz Caucasiano* [Grupo 4, 1976] foi usada a moldura da reforma agrária.

VSPL Muitas das escolhas das peças nessa altura eram, de facto, motivadas pela actualidade portuguesa: avaliava-se até que ponto esta ou aquela história dizia alguma coisa ao momento histórico que se estava a viver, mas acho que depois, nos anos 80, por exemplo quando se faz *Mãe Coragem* ou a ópera *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, é já aquela motivação de ordem estética a que o Paulo Eduardo aludia.

PEC Nós temos que perceber que o modo como Brecht é recebido, encenado e interpretado nos anos que se seguem ao 25 de Abril é o resultado de décadas de censura que inibia a representação de Brecht. Mas também temos que perceber os mais vastos constrangimentos que determinavam o estádio da nossa própria prática teatral na altura. Não é que tivéssemos um teatro que houvesse dado todos os passos evolutivos, digamos assim, colocando-se ao nível da Europa, para depois receber Brecht. Não, tudo isto é terrivelmente paralelo! Quando aqui referimos a recepção de Brecht em França, em 1953/54, e o modo como Barthes se indigna contra o teatro parisiense e burguês da época, estamos a falar de uma distância temporal de 20 anos em relação ao que sucederá em Portugal. A recepção de Brecht faz parte de um processo mais vasto e complexo, que são os anos de atraso e limitação a que todo o teatro português é submetido durante o salazarismo, não obstante, sobretudo a partir do final dos anos 60, os esforços desenvolvidos por um conjunto de criadores. É, portanto, naturalíssimo que, alteradas as circunstâncias políticas, o primeiro ímpeto fosse, como o António estava a sugerir, receber um Brecht já mediatizado por uma série de leituras...

FF Mas isso não é exclusivo do caso português. Jean Jourdeuil fala do brechtismo em França, que consistia num dogma, numa cartilha, numa vulgarata do que significaria ser brechtiano, e que corresponde ao lado sistemático que é atribuído a Brecht...

PEC De algum modo, o que estás a esclarecer é que, na época, Portugal acaba por sofrer as consequências desse brechtismo. Portugal acaba por ser prejudicado por receber Brecht via França, o que se explica pela cultura eminentemente francófona da maior parte dos nossos criadores teatrais da altura...

NC Já que se está a fazer balanços, é importante assinalar a introdução de uma disciplina da prática teatral por via do João Lourenço, que provavelmente foi quem esteve mais próximo do teatro-mãe, o Berliner Ensemble, e dos estudos sobre a prática legada por Brecht. Refiro-me à introdução de um rigor em experiências que aconteceram em paralelo com outras experiências brechtianas que dele careciam. Essa disciplina não era de todo aborrecida, porque a ela estavam associados o apelo às artes, a excelência vocal na execução das canções, a beleza cénica. É inesquecível, por exemplo, o trabalho do João Vieira na construção de *O Círculo de Giz Caucasiano*, em 1976. Penso também na introdução desse rigor no Teatro Nacional D. Maria II quando se faz *Mãe Coragem*, experiência que traz um respeito extraordinário pelo intérprete. A enorme capacidade de liderança do João Lourenço contagiou a própria mecânica da casa e inclusive obrigou à construção do fosso de orquestra.

VSPL Era a primeira vez que se fazia *Mãe Coragem* e o João queria que a música de Paul Dessau fosse interpretada ao vivo. Este era o pensamento na altura: há aquela música e nós nunca a ouvimos, nós queremos ouvi-la e queremos dá-la a ouvir. Se não fosse a primeira encenação, talvez se pudesse fazer de outra forma, mas naquele momento impunha-se dar a conhecer aquele texto e aquela música. O João viu que havia na planta o fosso de orquestra, mas era uma espécie de arrecadação. Ele conseguiu junto do Ministério das Obras Públicas que, num muito curto espaço de tempo, aquela arrecadação passasse a ser fosso de orquestra. Outra coisa que se fez na altura, no D. Maria II, foi furar dois furos de forma a colocar uma vara com projectores que servisse para iluminar a cena de outra maneira. Tratava-se de pôr certos meios do Teatro a funcionar para fazer justiça àquela obra de Brecht.

AD Isso vem corrigir uma prática que desvirtuava um bocadinho as peças de Brecht. Lia-se que ele gostava muito de ver as suas peças representadas pelos grupos operários dinamarqueses. Ao ouvir isto, imagino logo uma determinada maneira de débito de texto, uma oralidade particular, porque, afinal de contas, são operários de uma têxtil, por exemplo, não são propriamente “trabalhadores da palavra”. Isso acarreta um determinado comportamento cénico. Eu assisti a algumas experiências nos anos 80 que não eram exactamente estas – eram, antes, uma

cipa na revolução lembra o regresso aos quartéis: a peça traz de volta aquilo que estava ainda fresco na cabeça de toda a gente. É estranho que aquilo que o Osório Mateus sublinhe no texto seja aquilo de que já falámos: a mistura de géneros, o carácter metateatral. Ele chama ao texto uma “visita guiada à volta do teatro”. A matéria política estaria tão em carne viva que não é sequer explicitamente abordada. É também engraçada a coincidência de *Tambores* e de *A Mãe* naquela época (no ano seguinte, a Comuna produziu a peça), coincidência que regressa agora, em 2009. *Tambores* e *A Mãe* são peças que são o oposto uma da outra: uma é o fim da revolução, outra é o princípio. Talvez isso diga alguma coisa sobre o momento em que estamos, e sobre o momento que se vivia em 1975/76: um tempo de incerteza, já de desilusão, ainda de alguma esperança, uma esperança que era talvez só nostalgia. Não sei se agora há uma ligação ao político tão evidente na vida das pessoas e dos criadores – era uma coisa que tinha curiosidade de perguntar ao Nuno. Para além das suas motivações para fazer este texto, como é que este lado político passa pelo elenco, como é que isso é vivido durante os ensaios?

NC Acho que a globalização – passe o termo tão corriqueiro – nos abriu a cabeça para estarmos mais envolvidos em questões que não são necessariamente só nossas. É uma espécie de revivência de uma consciência internacionalista, ou universalista, que não decorre de uma ideologia, mas de um dado de informação constante e invasor, que faz com que os temas não fiquem confinados a uma realidade, mas façam parte da vida das pessoas de facto. Não é preciso chegar cá a areia...

espécie de imitação desse comportamento cénico por pessoas que tinham uma formação completamente diferente. Quando há pouco falava de fastio, referia-me a essa prática, que impunha obviamente a introdução de um bocadinho mais – ou muito mais – bom senso no exercício do tal *estranhamento*, palavra que a Vera propõe para traduzir o palavrão alemão.

FF Começa por V... [Risos]

VSPL O efeito V...

AD Contava-se uma anedota a propósito disso, e eu só posso relatá-la: liam-se tão mal os escritos de Brecht, mas falava-se tanto do “efeito V” que, a dada altura, nalguns casos, aquilo passou a ser o “efeito quinto”. Dizia-se já não como a inicial da palavra alemã [*Verfremdung*], mas como o numeral romano. “O que é que estás a fazer?”, perguntava-se. “Estou a fazer o efeito quinto.”

VSPL A quintessência! [Risos]

Pirandellização de Brecht

FF Não há felizmente no espectáculo nenhum desses tiques do que é ser brechtiano, e a peça até se poderia prestar a isso. Em todo o caso, não concordo que haja ali distanciação ou estranhamento, pelo menos no sentido que a palavra terá mais tarde. Ou seja, nem tudo o que chama a atenção para a convenção é “distanciação”. O que há é um carácter metateatral claro. Ontem, tive a sensação de que o cenário do primeiro acto remetia para *As Meninas* do Velásquez, com a porta ao fundo, com o retrato mais ou menos no lugar do espelho, com o avesso do cavalete do lado esquerdo... O que é engraçado, porque é a pintura sobre a pintura numa peça de teatro sobre o teatro. É interessante também a forma como o espectáculo inteligentemente cita alguns lugares importantes do cenário brechtiano, como a cortina a meia altura, os dois planos, com a cidade por detrás e a lua ainda a ver-se. Mas em relação ao lado metateatral concordo que a grande intervenção da encenação tem a ver com o lugar do Babusch – e o que é extraordinário é isso acontecer sem mudar o texto. A forma como ele abre o segundo acto, como vem até à cortina e surge como um apresentador, parece que está a falar connosco: “Bem-vindos, amigos”. Mas está apenas a dizer o texto atribuído à personagem, e está a dirigir-se ao Murk e à Anna. Esse modo de jogar com a apresentação cénica mantendo o texto tal e qual é, a meu ver, a *tresleitura* mais estimulante do espectáculo. O modo como o Babusch está sempre a escrever e se transforma praticamente no autor da peça...

VSPL Eu acho que isso é um dos muitos exemplos do efeito de estranhamento. No fundo, há várias maneiras de suscitar esse efeito de estranhamento, mas o foco é sempre o foco sobre o espectador. Trata-se de fazer com que o espectador olhe para aquilo que está a ser mostrado com interesse. Até nem é com sentido de identificação ou com crítica – é com interesse.

PEC A flutuação de escritas na peça e a fulgurância de algumas breves réplicas são de tal ordem que nunca deixam o espectador instalar-se numa posição confortável de aderência. Ele está constantemente a ser incomodado e desinstalado.

FF Mas são várias as personagens que têm essa função. Há muitas réplicas com esse sentido. O próprio pai diz: “Não faças cenas de ópera”... Mas eu queria chegar a uma conclusão sobre esta questão da metateatralidade, que acho que não coincide com a do Brecht tardio, referindo-me ao momento do último acto em que o Babusch diz aquela que é a didascália mais emblemática de *Tambores* e que toda a gente cita quando fala da peça: “Atira o tambor à lua que é um lampião e ambos caem no rio que não tem água”. Acho perfeitamente ajustado que o Babusch a enuncie em cena porque é, de facto, uma personagem que não só comenta a acção, mas que a comenta de forma didascálica. As coisas que diz – “Sente-se!”, “Também pode fazer isso enquanto está sentado!”, por exemplo – parecem didascálicas. Parece ser a voz de um autor que se quer impor ou interpor ali: “Devia ir para casa”. O Babusch é uma personagem-didascália. Acho, portanto, que a peça autoriza essa opção, opção

que se revela interessante no espectáculo. Essa é, para mim, a maior ousadia: dizer-se no final aquela indicação cénica. É um momento que, de repente, e até pelo posicionamento da personagem no palco, tem qualquer coisa, não de brechtiano ou de distanciação, mas de pirandelliano. Há ali uma *pirandellização* de Brecht que me pareceu muito curiosa. Há uma personagem semelhante ao Babusch desta encenação no *Così è (se vi pare)* [Para Cada Um Sua Verdade]: é um autor que vai comentando o curso dos acontecimentos e que, pelo menos na encenação que vi, intervinha mais à boca de cena e lateralmente. Pode dizer-se que *Tambores* conduz o Babusch para esse lugar neste espectáculo. É um gesto de encenação interessante, que vem introduzir ainda mais ambiguidade no espectáculo, para além daquela que a peça já contém. A meu ver, essa ambiguidade prende-se com a personagem do Kragler e decorre do facto de, sendo ele o traídor da revolução, aquele que abandona os companheiros de luta no último acto, ser também aquele que desfaz a convenção teatral. É ele que desmascara o teatro no final, gesto pelo qual – conhecendo Brecht – passa a ser visto de forma positiva. É isto que perturba, e torna estimulante o pensamento político da peça. Brecht desfaz a convenção ao nível da intriga, frustrando a expectativa que seria a do público de uma peça expressionista.

PEC Ele vai frustrando sucessivas expectativas de paradigma!

VSPL O Kragler não chega propriamente a aderir ao movimento espartaquista. Anda por ali com aquela gente, à falta de melhor, quando não encontra ligação com a família...

FF Por que razão ele adere à revolução não se percebe bem...

VSPL Mas eu acho que ele não chega a aderir propriamente à revolução. Em certo momento, integra-se naquele grupo de pessoas porque não sabe bem o que fazer nem para onde ir. Com quem ele está é com quem ele vai, mas depois também os larga e abandona...

FF Mas o clímax da peça é esse abandono, que coincide com o desmascarar da convenção. E ainda não pensei bem que efeitos é que, neste plano, tem o desvio do desmascaramento para a figura do Babusch, para uma figura autoral mais próxima do teatro do Pirandello. É uma questão sobre a qual me interessa pensar: que consequências é que este consistente gesto de encenação, inteligentemente desenvolvido com mínimas intervenções – e mesmo ao nível do texto só no final –, tem para uma leitura global da peça, na relação entre a intriga e a dimensão metateatral.

AD Acho que Brecht – se é que ele planificava as peças antes de as escrever – nunca teve grandes expectativas em relação à possibilidade do soldado regressado seguir um rumo heróico, do tipo “vamos para a revolução!”...

FF Ele diz que escreveu a peça precisamente para ter este final, mas as peças expressionistas da época teriam outro desfecho...

AD Pouco antes de fazer esse monólogo final em que destrói a convenção teatral, o Kragler está ao fundo e segura uma faca na mão – por muito que seja de madeira – e, de repente, aquele soldado regressado e meio enlouquecido poderia ser um Woyzeck que, de faca na mão, vai matar a sua Maria. É curioso que lhe chamem Andree muitas vezes, que é o nome do amigo do Woyzeck, a quem ele conta as vozes que vai ouvindo. Essa citação pareceu-me curiosa porque, por um momento, o espectáculo poderia partir para uma outra história, completamente diferente. Da mesma maneira, a voz que do meio da plateia se ouve no segundo acto é uma convocação de Karl Valentin para esta história, feita apenas através do apêndice nasal.

PEC Aproveito esta deixa do António para reclamar, como espectador, uma posição privilegiada naquilo que diz respeito à memória deste teatro desde que ele existe enquanto Teatro Nacional. O ensaio a que ontem à noite assistimos foi para mim uma fonte de – e recupere o termo de Barthes que o Francisco há pouco citou – *éblouissement*. E refiro-me a isto porque, a menos que aconteça algum cataclismo, esta encenação de *Tambores na Noite* irá estrear ou de-

correr já com o Nuno como Director Artístico do TNSJ. O que provocou em mim esse *éblouissement* foi uma activação lúdica e dinâmica da memória desta Casa. Esta ponte que o António estabeleceu agora com *Woyzeck* é também um cruzamento com aquilo que foi uma aposta recente desta Casa. Podem ser feitas outras pontes: o João Barrento estabelece uma ligação não só com *Woyzeck*, mas também com *O Despertar da Primavera*, de Wedekind [ver texto da p. 21 deste Programa]. Há uma série de associações possíveis, algumas especificamente repertoriais, mas outras são eminentemente cénicas e estéticas. Ontem senti – na abertura da cena, no modo como o Nuno a deliberou ocupar, na multiplicidade de registos utilizados, no trabalho sobre esta dimensão metateatral *à la limite* do particular estranhamento que a peça encerra – a possibilidade de fazer uma viagem sobre o que foi a criação artística deste teatro nos últimos anos, regressando inclusivamente àquele que foi o primeiro trabalho do Nuno aqui. Falo de *O Grande Teatro do Mundo*, de Caldéron de la Barca [1996], que foi feito numa altura em que o ciclo temático proposto era a reflexão sobre o teatro. Não há nesta revisitação nada de poeirento ou reverencial, não: é uma activação, ou agitação, porque – e retomo agora o esforço que há pouco empreendemos a propósito da recepção de Brecht em Portugal – aquilo que o Nuno herda na qualidade de Director Artístico do TNSJ é efectivamente um teatro que, enquanto foi dirigido pelo Ricardo Pais, investiu numa prática de absoluto rigor e disciplina e também no desígnio de reclamar para o teatro aquilo que, na sua imensa largueza, é do teatro. Neste plano, acho que o espectáculo resulta numa muito lúdica demonstração desse caminho.

AD Essa agitação da memória do TNSJ está presente até em opções de figurinos. Vi três ou quatro elementos que me encaminharam para outros espectáculos feitos aqui. E é muito interessante que a estas remissões para *Woyzeck* e o Valentin estejam associadas outras memórias da Casa.

NC Provavelmente, também há neste *Tambores* gestos que tu próprio já executaste em espectáculos como *A Ilusão Cómica* [1999]– aquele de ir buscar a cortina para a puxar, por exemplo. Eu acho é que, neste momento, isto é já um sinal de senilidade. [Risos] É como se eu tivesse querido trazer ao autor a quem é devida toda uma série de práticas com as quais fui pulverizando a minha linguagem. No fundo, é como se tivesse cometido estas impurezas pró-brechtianas em autores tão diferentes como Caldéron, Corneille ou Gil Vicente, e agora estivesse à vontade para as convocar e libertar.

AD O autor é tanto mais importante quanto, chegado a um momento, diz: “Agora é consigo”. É outra vez a história do porco e do chouriço: “Eu acabo aqui, agora começa você. Faça favor”. Esse espaço de liberdade é tanto maior e tanto mais cativante quanto é grande o autor, que chega a determinado ponto e entrega território. As hipóteses que o Nuno experimenta nesta encenação são imensas, e fantásticas. A cena final dos carrinhos de bebé, por exemplo. É como se o autor estivesse a dizer: “Pode ser assim”, mas ele não diz isso, ele não diz nada. Diz apenas: “Faça você”.

VSPL É uma imagem que o Nuno vai buscar ao texto...

AD Que decorre do texto...

PEC E que acrescenta história, muita história...

NC A família do primeiro acto eclipsou-se, aquela biografia inicial desapareceu e pareceu-me que, apesar de tudo, não seria mau voltar à história familiar. Ao negócio! [Risos]

PEC Logo no primeiro acto, ficamos a saber que aquela família enriqueceu com o negócio das munições e que agora se prepara para passar para outro ramo: os carrinhos de bebé. [Risos]

FF A brutalidade da linguagem de Brecht tem a ver com isso. Alguém comenta que há uma equiparação entre a fábrica de armamento e a Anna: produzir munições e produzir bebés. É de uma violência...

NC A Anna é uma personagem extraordinariamente violentada ao longo da peça, por variadís-

simas circunstâncias. A violência acompanha-o do princípio ao fim, mas isso seria matéria para uma outra conversa...

AD A imagem final é fortíssima: os carrinhos de bebés a entrarem, com as pessoas que os empurram quase escondidas, depois revelam-se e encontram aquela linha; a educação ministrada aos petizes, nalguns casos feita de modo mais violento, noutros de modo mais apaziguador...

VSPL É uma imagem muito boa para o final.

NC Optei pelo Tom Waits porque é com certeza o mais brechtiano dos baladeiros *pop-rock*. De resto, aquela letra...

VSPL Também aquele piano de martelos que ouvimos e a rouquidão daquela voz...

NC E os coros meios embebados da canção. A dada altura, descobrimos que havia nas memórias do Bob Dylan uma referência a Brecht. Há uma viragem na maneira de escrever canções do Bob Dylan que acontece quando, um pouco por acaso, assiste a um espectáculo com peças musicais de Brecht. Nessa noite, o Bob Dylan tem uma espécie de iluminação, faz-se luz sobre como é que deverá começar a gerir as histórias que conta. Se nos detivermos sobre as letras do Dylan, perceberemos porquê. Para mim, isto foi completamente inesperado, não imaginava que o Dylan tivesse tido este encontro...

VSPL Com as baladas que contam histórias sobre personagens nem sempre recomendáveis...

NC Nas memórias, ele fala especificamente de “A Jenny dos Piratas”. Ao ler isto, procurei no Dylan se, de facto, poderia fazer uma espécie de extrapolação deste encontro pessoal para o espectáculo, mas acabou por ser na voz do Tom Waits e na construção daquela canção que encontrei uma essência que se aproxima desta peça... •

* Conversa realizada no dia 7 de Março de 2009, na Sala Branca do TNSJ, na sequência de um ensaio realizado na noite anterior. Transcrição (com **Cristina Carvalho**) e edição **Pedro Sobrado**.

António Durães (encenador e actor)
Francisco Frazão (tradutor e programador)
Paulo Eduardo Carvalho (tradutor, crítico e investigador teatral)
Vera San Payo de Lemos (tradutora e dramaturgista)

“O meu espírito de contradição levou-me até muito perto das fronteiras do absurdo”

Passagem de “Ao Rever as Minhas Primeiras Peças” (1953)

BERTOLT BRECHT*

De entre as minhas primeiras peças, a comédia *Tambores na Noite* é a mais dúbia. A revolta contra uma convenção literária reprovável quase se transformou aqui na reprovção de uma grande revolta social. Numa condução “normal” ou, digamos, convencional da intriga, o soldado regressado da guerra e que adere à revolução porque a sua rapariga está noiva de outro, teria recuperado a rapariga ou, em alternativa, tê-la-ia perdido para sempre, mas, em qualquer dos casos, não teria deixado de estar na revolução. Ora, em *Tambores na Noite*, o soldado recebe a sua rapariga de volta, ainda que “danificada”, e vira as costas à revolução. Esta parece ser a mais rasca de todas as variantes possíveis, particularmente porque também pode fazer supor uma concordância por parte do autor da peça.

Hoje vejo que o meu espírito de contradição – e resisto à vontade de acrescentar a palavra “juvenil” visto que tenho esperança de ainda o conservar integralmente – me levou até muito perto das fronteiras do absurdo.

A arte dramática desses tempos, cheia de *pathos* e com as suas pseudo-soluções irrealistas, afugentava o estudante de ciências naturais. Construía-se um rol altamente inverosímil e certamente ineficiente de gente “boa” que, essencialmente por reprovção moral, iria eternamente pôr fim à guerra, esse fenómeno complexo e profundamente enraizado na sociedade! Eu praticamente nada sabia de concreto acerca da revolução russa, mas a minha modesta experiência no Inverno de 1918 enquanto soldado-enfermeiro já me permitia sentir que uma for-

ça de combate nova, completamente diferente e em grande escala, tinha entrado em cena: o proletariado revolucionário.

Aparentemente, os meus conhecimentos não chegavam para ter consciência da total seriedade da rebelião proletária no Inverno de 1918/19; apenas tive consciência da falta de seriedade na participação do meu “herói” arruaceiro. Se os iniciadores da luta foram os proletários, ele foi o usufrutuário. Eles não precisaram de perder nada para se sentirem indignados, ele pôde ser indemnizado. Eles estiveram dispostos a zelar pelos interesses dele, ele desprezou os deles. Eles eram as figuras trágicas, ele a cómica. A leitura da peça tornara isto muito claro aos meus olhos, mas não fui capaz de levar o público a ver a revolução com outros olhos do que aqueles com que o “herói” Kragler a via, como algo de romântico. Nessa altura, ainda não dispunha da técnica de estranhamento.

Ao ler os Actos III, IV e V de *Tambores na Noite*, senti uma tal insatisfação que cheguei a pensar em suprimir esta peça. Apenas a consideração de que a literatura pertence à história e que esta não pode ser falseada, bem como a sensação de que as minhas opiniões e capacidades actuais teriam menos valor se não fosse o conhecimento das antigas – pressupondo que tenha havido progresso –, me impediram de a lançar às chamas. Além disso, não basta suprimir; o que está errado deve ser corrigido.

Mas não havia muito que eu pudesse fazer. Não podia tocar na figura do soldado Kragler, do pequeno-burguês. E a relativa aprovação da

sua atitude também tinha de ser preservada. Apesar de tudo, os proletários têm mais compreensão pelo pequeno-burguês que defende os seus interesses – mesmo que sejam do mais mesquinho que há e mesmo que colidam com os seus – do que por aquele que alinha por romantismo ou por questões honrosas. Contudo, reforcei cuidadosamente o lado contrário. Dei um sobrinho ao taberneiro Glubb, um jovem trabalhador revolucionário morto na revolta de Novembro. Este trabalhador, cuja presença é obviamente apenas residual mas que acaba por se adensar nos escrúpulos do taberneiro, confere ao soldado Kragler uma espécie de figura contrastante.

Poder-se-á assim esperar do leitor ou do espectador que, sem o auxílio de efeitos de estranhamento, deixe de sentir simpatia por este herói de comédia, passando-se para o lado da antipatia. •

* Escrito na Primavera de 1953. Foi publicado pela primeira vez na edição n.º 11 da revista *Aufbau* (Novembro de 1954).
Excerto de “Bei Durchsicht meiner ersten Stücke”. In *Schriften 3: Texte zu Stücken*. Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993. p. 239-241.
Tradução **Claudia J. Fischer**

O chão dos factos

BERTOLT BRECHT*

Para Kragler, a revolução não é realmente concebível sem a lua romântica. Como uma autêntica criança e incapaz de sofrer, desata a berrar quando pela primeira vez descobre a dor dentro de si. A sua revolução é na verdade a de um homem muitíssimo enervado que parte a mobília porque a mulher lhe tranca a porta. A lua vermelha é o requisito quase imprescindível – e muito perigoso – das revoluções. Não há nada que se distinga mais de uma revolução do que um motim. Uma revolução é uma organização que envolve paixão. O tipo Kragler faz desaparecer a lua vermelha da revolução. Destrói-a e

insulta-a quando ela já não lhe faz falta. Mas conhece bem os burgueses. Grita-lhes que não se ponham com aquele olhar romântico, pois sabe que a simpatia exacerbada que têm pelo seu destino irá conduzi-los a um estado de transe magnânimo que quererá vê-lo prescindir da vida e entregar-se à morte. •

* Escrito por volta de 1928.
“Der Boden der Tatsachen”. In *Schriften 4: Texte zu Stücken*. Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. p. 21-22.
Tradução **Claudia J. Fischer**



Nunca te amei tanto...

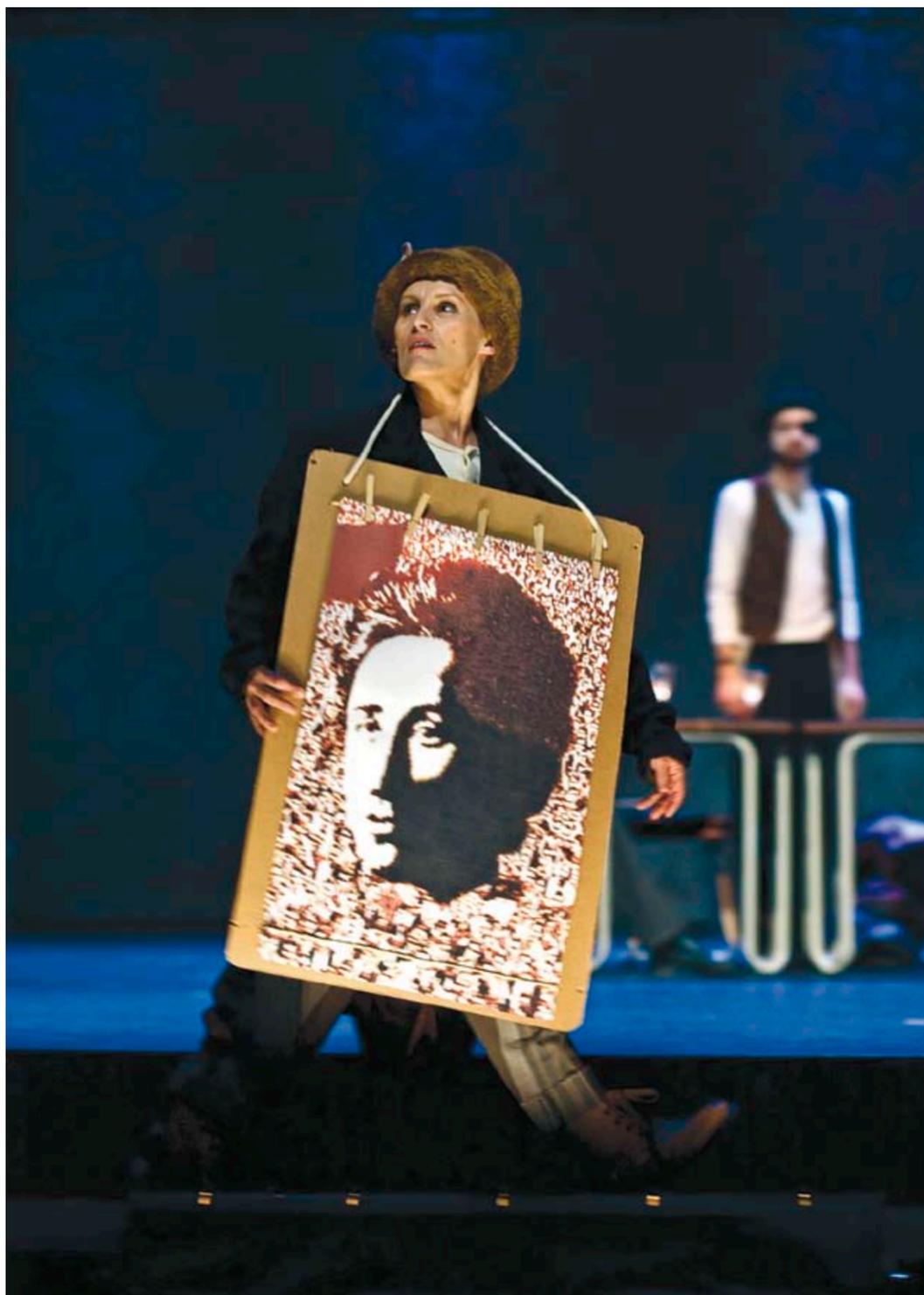
BERTOLT BRECHT

Nunca te amei tanto, *ma soeur*,
Como quando te deixei naquele crepúsculo.
A floresta engoliu-me, a floresta azul, *ma soeur*,
Sobre a qual sempre pairaram a Ocidente os astros pálidos.

Não me ri nem um pouco, nada, *ma soeur*,
Ao enfrentar de ânimo leve um obscuro destino –
Enquanto atrás de mim os rostos iam já
Ficando lentamente lívidos na tarde da floresta azul.
Tudo era belo nesse entardecer único, *ma soeur*,
Como nunca antes nem depois –
Eu sei, a mim só me restaram os grandes pássaros
Esfomeados ao entardecer no céu sombrio.

Tradução **João Barrento**

Spartakus em Berlim



RUI BEBIANO

Brecht escreveu *Tambores na Noite* muito cedo. Em 1919, B.B. acabava de dobrar os vinte anos e não passava ainda de um rapaz bávaro com uma actividade não muito bem definida. Interessava-se pelas artes de palco, isso era certo, e havia já começado a redigir *Baal* – peça com uma forte componente autobiográfica sobre o velho tema do artista enquanto marginal, em boa parte inspirada pela frequência regular das aulas de Artur Kutscher –, mas a guerra tinha-o apanhado sem projectos imediatos e no Outono do ano anterior fora mesmo incorporado no exército. A experiência militar seria breve – por ser estudante de medicina trabalhou algumas semanas como enfermeiro num hospital militar de Augsburg, sendo desmobilizado com o fim do conflito –, mas nem por isso deixou de perturbar o retorno à condição civil e a maneira de Brecht observar o mundo à volta. Em Munique, onde vivia, como em Berlim e nas outras grandes cidades alemãs, para a maioria das pessoas o ambiente era agora pesado, muito marcado pela realidade da derrota, pelo regresso em massa dos soldados, por conflitos sociais cada vez mais acentuados e também por uma activa luta pelo poder. “Os tempos que correm são inseguros. [...] A desmobilização está a fazer jorrar desordem, cobiça e desumanização animal para dentro dos oásis dos que trabalham em paz”, proclama Frau Balicke logo no primeiro acto.

Tambores na Noite, obra de juventude ainda sem as marcas do teatro épico que o autor desenvolverá na maturidade, foi primitivamente redigida nesse período de adaptação a uma paz podre, aparecendo marcada pela sublevação espartaquista ao dramatizar o ambiente que conduziu à revolta, as suas diversas ocorrências, a repressão e depois o refluxo do movimento. A personagem de Friedrich Murk – o anti-herói que não combatera, fizera fortuna com os lucros de guerra e ainda por cima se prepara para roubar a noiva do proletário que fora mobilizado – expõe de certa maneira o sentimento de traição e frustração que os trabalhadores fardados, constringidos durante anos a combaterem, sentiam naquele tempo de regresso a casa na condição de vencidos. A peça anuncia também a definição vitoriosa de uma nova ordem contra-revolucionária, manifesta quando Andreas Kragler – o soldado que fora dado como morto e tornara à pátria para a ver acabrunhada, e a casa para ver quase destruído o seu futuro – decide no final optar pelo confortável refúgio da vida privada.

A sequência da revolta não é, nem sequer fragmentariamente, narrada no texto: permanece principalmente como um rumor que ora se aproxima ora se distancia, mas do qual se sente fortemente a presença. Começa no primeiro acto com o aviso de que os revoltosos se preparam para assaltar os jornais, continua nos dois seguintes com a notícia do travar dos combates, aparece no quarto com a passagem pela rua das forças do exército regular que vão combater os revoltosos, e conclui-se na quinta e derradeira parte com o assalto final lançado pelas tropas leais ao governo contra os grupos de operários insurrectos, que a artilharia despedaça sem piedade, deixando-os sem salvação, “estendidos no asfalto como gatos afogados”.

A sublevação inscreve-se porém, intensamente, no espaço envolvente da acção – parte-se das suas circunstâncias, ouvem-se-lhe os tiros, da rua chegam as estrofes da Internacional, percebe-se que o ambiente ferve e que as coisas não são para brincadeira –, mas está tam-

bém presente, como uma sombra que deixara um rasto de sangue e de cólera, num estado de espírito colectivo que ainda se não diluía, se não tinha transformado em passado, quando, nos finais de 1922, primeiro em Munique e logo a seguir em Berlim, tem lugar, numa primeira versão retocada, a estreia da peça. Esta ter-se-ia, aliás, chamado originalmente *Spartakus*, e é provável que tenha sido a evolução dos acontecimentos, desfavorável para os revolucionários, mas também para Brecht, que com eles crescentemente simpatizava sem todavia assumir já as suas inclinações comunistas – coisa que apenas faria em 1929 –, a determinar pelo menos parcialmente a procura de um novo sentido e de um novo título.

A acção decorre numa noite do Inverno de 1918-1919. Na versão original, os acontecimentos desenrolam-se em Novembro de 1918, mas na reescrita levada a cabo muito mais tarde, em 1953, têm lugar já no mês de Janeiro do ano seguinte, o que exacerba o dramatismo e recoloca a dimensão da traição do protagonista. Tal como foi assinalado por Jean Jourdeuil em artigo publicado na revista *L'Arc*, “é grande a diferença política entre as duas datas – em Novembro, é ainda o avanço do proletariado, em Janeiro a sua derrota”. Em qualquer dos casos, tudo se passa sempre “contra o fundo de uma Berlim sacudida pelos movimentos espartaquistas na sua fase decisiva”, anunciando a tragédia da revolução proletária esmagada, lenta mas inexoravelmente, sem provas de piedade, pelas tropas governamentais. Dando voz ao mudo desespero de uma resistência que já não tem esperança. Independentemente das *nuanças* que permitem diferenciar sob diversos aspectos as duas versões, é esta a marca dramática fundamental da peça, tingindo *Tambores na Noite* com as colorações de um tempo preciso com o qual ela dialoga em permanência.

Mas afinal que género de esperança morreu com o final da história breve mas sonante, dolorosa e fortemente traumática, da revolução alemã de 1918-1919? O que queriam esses espartaquistas? Desde cedo pretenderam pôr fim à guerra pela via da revolução, combatendo o sistema capitalista que queriam substituir pelo socialismo. Contra a passividade dos dirigentes social-democratas, preconizavam a acção das massas, embora o tenham conseguido fazer só a partir de Novembro de 1918 e quase exclusivamente nas grandes cidades. Contra o nacionalismo do Partido Social-Democrata (SPD), afirmavam-se resolutamente internacionalistas. Contra o “aparelhismo” social-democrata, apelavam à confiança nas massas, permitindo uma grande autonomia aos grupos locais, recusando toda a organização centralista. Os seus militantes, quase sempre jovens e impacientes, nem sempre mediam o poderio do adversário, a capacidade de resistência dessa sociedade burguesa que se propunham fazer desaparecer. Criam-se radicais, contra as meias-tintas. Gilbert Badia lembra que os seus adversários os acusavam mesmo, com frequência, de terem um fraco pela “gesticulação revolucionária”.

A via para uma compreensão mais completa do seu papel e para a percepção das repercussões históricas que o futuro lhes reservaria, remete entretanto, forçosamente, para um olhar sobre o lugar destacado que preencheram e que ainda ocupam na história da resistência anti-capitalista e na tradição do movimento operário. Num texto de António Louçã publicado há alguns anos na revista *História*, ficou anotada a aproximação seminal entre o pensamen-

to dos revolucionários espartaquistas alemães e o dos bolcheviques russos, que acabaram por anteceder-los no choque frontal com esse poder dos representantes da ordem antiga que tanto uns como os outros pretendiam derrubar. Os bolcheviques consideravam, aliás, a revolução numa Rússia inegavelmente atrasada “como uma espécie de prelúdio ao que verdadeiramente importava, a revolução alemã”. Esta era assim olhada, sem qualquer dúvida, como o início da queda tão necessária quanto inevitável do capitalismo mundial. Logo pelos inícios de 1902, no *Que Fazer?*, Lenine invocava respeitosamente a autoridade do marxista veterano alemão Karl Kaustky – na época ainda não apresentado como esse “renegado” a quem, muitos anos depois, Vladimir Illitch apontaria o dedo acusador – para justificar a necessidade da consciência política dever ser trazida ao proletariado a partir do exterior, e durante a revolução falhada de 1905 voltou a citá-lo, contra Plekhanov, na tentativa de contestar a forma como este último lamentava o recurso às armas por parte do proletariado russo. A aproximação aos revolucionários alemães ainda se acentuou – se bem que sem ruptura imediata com a corrente reformista de August Bebel, que só ocorreria mais tarde – quando Rosa Luxemburgo, Karl Liebknecht e Clara Zetkin, entre outros, constituíram a Liga Spartakus, iniciando uma vigorosa campanha de agitação contra o imperialismo, o militarismo e o belicismo que os social-democratas, com os quais entretanto haviam rompido, tinham adoptado como solução diante da política de confronto entre as grandes potências europeias.

As posições teóricas de Rosa Luxemburgo, nem sempre incontestadas dentro da própria Liga, definem o sentido mais profundo tomado pelo movimento, revelando também algumas das divergências perante a estratégia dos bolcheviques com as quais, de forma curiosa, Lenine, sempre tão intransigente dentro do seu próprio partido, por diversas vezes contemporizou. Considera-se geralmente que é a partir da revolução russa de 1905 que Luxemburgo desenvolve a sua teoria revolucionária. A verdade é que *Greve de Massas, Partido e Sindicatos*, de 1906, se constituiu até hoje como uma das principais peças teóricas sobre a relação entre a iniciativa dos partidos comunistas e o movimento de massas: “A revolução russa ensina-nos uma coisa: é que a greve de massas nem é fabricada artificialmente nem decidida ou difundida no éter imaterial e abstracto, mas é tão-somente um fenómeno histórico, resultante, em certo momento, de uma situação social a partir de uma necessidade histórica”. O seu esforço concentrou-se sempre, desde essa época e até ao final da vida, em desenvolver um sentido estratégico para a acção política que permitisse o avanço das condições subjectivas para a mudança sem se afastar do compromisso com a revolução socialista. “A revolução e a greve de massas”, escrevia naquela obra, “são conceitos que não representam mais do que a forma exterior da luta de classes e só têm sentido e conteúdo quando referidas a situações políticas bem determinadas”.

Foi pois durante o período que vai de 1903 a 1906 que Rosa desenvolveu a sua teoria sobre a democracia operária e o movimento de massas, sempre preocupada em dar respostas concretas às necessidades da luta de classes e da organização revolucionária dos operários. Foi também nesse período que traçou algumas das teses que vieram a fazer com que certos adversários dentro do próprio movimento operário e socialista

a tomassem negativamente como uma “espanetaneísta”. De facto, ao entender que “as massas não são apenas objecto da acção revolucionária, são sobretudo sujeito”, contestou de alguma forma o lugar primordial do partido de tipo bolchevique, separando-se aqui de Lenine e aceitando participar num movimento revolucionário no qual esse partido não desempenhasse necessariamente um lugar central e dirigente. Posição que os espartaquistas, aliás, viriam a assumir durante o movimento revolucionário.

Entretanto, o triunfo da revolução russa de 1917 alteraria a relação de forças, passando, gradualmente, a ser os revolucionários alemães a olharem como exemplo e estímulo a ousadia vitoriosa dos seus camaradas bolcheviques. No núcleo espartaquista, recordou ainda Louçã, Paul Levi destacou-se como um defensor entusiástico de uma aproximação à república soviética, embora Luxemburgo mantivesse algumas reservas sobre opções demasiado centralistas tomadas pelos comunistas russos, como aquelas que diziam respeito à repressão das nacionalidades e à extinção da Assembleia Constituinte, opondo-se assim à contestação sem quartel do parlamentarismo que Lenine preconizava. Seja como for, quando chegou a hora do combate, o líder bolchevique não virou as costas à “flor mais vermelha do socialismo” e esta não deixou de ocupar, até à morte trágica, o seu lugar na primeira linha.

Para compreendermos a origem imediata da sublevação alemã é preciso recuar também até às circunstâncias que, em Agosto de 1918, conduziram, com o reconhecimento formal da derrota pelas autoridades alemãs, ao final da 1ª Guerra Mundial. A frustração pela derrota na guerra, a crise económica decorrente, a influência do marxismo e o exemplo da recente vitória dos bolcheviques na Rússia concorreram então para detonar um conjunto de levantamentos populares que ocorreram na Alemanha: uma rebelião da esquadra de Wilhelmshaven, a sublevação da base naval de Kiel, a formação de conselhos revolucionários de trabalhadores e soldados em Hamburgo, Hannover, Estugarda e Munique, a proclamação da República na Baviera. A vaga de insurreição chegou mesmo a Berlim e, a 9 de Novembro, o Kaiser Guilherme II acabou por abdicar, pondo fim ao longo período em que a dinastia de Hohenzollern se havia mantido no poder. Philippe Scheideman, em nome do SPD, proclama então a República, mas Liebknecht declara ao mesmo tempo, em Berlim, a materialização de uma república socialista.

Antes da guerra, o SPD era já o maior partido do Reichstag, tendo reconhecido a União Sagrada, o que significara aceitar o nacionalismo alemão no conflito que se avizinhava. Rosa Luxemburgo, sempre radical, criticou de imediato essa atitude belicista como contrária aos interesses dos trabalhadores. Em oposição à tendência dominante, surgiram então duas facções dissidentes dentro do velho SPD: o Partido Social-Democrata Independente da Alemanha (USPD) e, cada vez mais autónoma e activa, a Liga Espartaquista de Liebknecht e Luxemburgo. Destacando-se cada vez mais claramente do USPD, os espartaquistas começavam então, acompanhando o que lhes parecia ser a vontade das massas populares, a preparar-se para o assalto ao poder e para a instauração de um governo revolucionário. Foi neste contexto que, percebendo a necessidade de uma força dirigente mais decidida e absolutamente autónoma, ainda em Dezembro de 1918 fundaram o Par-

tido Comunista da Alemanha (KPD). Durante o congresso de fundação, decidiu-se não participar nas eleições gerais previstas para Janeiro de 1919 e não colaborar com os sindicatos, alinhados com as posições dos social-democratas. A principal palavra de ordem dos espartaquistas tornou-se nessa altura “todo o poder aos conselhos de operários e de soldados”, exprimindo uma clara confiança na capacidade transformadora das massas em movimento.

Em Janeiro de 1919 teve então lugar a chamada Semana Vermelha: um conjunto de greves gerais sucessivas, de carácter insurreccional, vinha pondo o governo do SPD em cheque. Iniciado em Berlim, o movimento estender-se-ia rapidamente à Baviera, a Hamburgo, a Munique, à Saxónia, ao Sarre e a Bremen, onde chegou mesmo a ser proclamada uma república soviética. Sob o espectro de uma repetição do exemplo russo, foi então organizada a repressão por forças do exército e por voluntários monárquicos, chefiados pelo social-democrata Gustav Noske. Em 15 de Janeiro de 1919, Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, que se haviam entretanto refugiado em casas de amigos, foram capturados e assassinados por elementos voluntários paramilitares dos Freikorps, e os seus cadáveres abandonados, deixando o movimento sem direcção e acelerando a sua derrota. Os espartaquistas foram então sistematicamente detidos ou forçados a entrar na clandestinidade, a sua imprensa foi totalmente proibida, enquanto várias divisões internas os enfraqueciam em definitivo. Em 7 de Abril de 1919, foi ainda proclamada a República dos Conselhos da Baviera, que durou cerca de um mês, mas a revolução alemã fracassara. Na peça, a canção do bêbedo ecoa como reconhecimento e admissão da derrota: “Os meus irmãos mortos estão, mortos estão, / e eu por um triz que estou inteiro. / Em Novembro fui vermelho, fui vermelho, / mas agora é já Janeiro”.

Tambores na Noite é também sobre este *day after*. Quando o fragor da gritaria e dos tiros se dissipara e já nem ecos deles podiam ser ouvidos, quando não sobrava mais que o silêncio, um sentimento de vazio, uma revolta agora apenas interiorizada, quanto muito transformada em raiva ou desespero. No momento em que Kragler escolhe abandonar os seus camaradas, essa “autêntica escumalha que teme a luz do dia” da qual falava o jornalista Babusch, e, contra a revolução na qual acreditara, decide voltar para junto dos burgueses e deitar-se na “grande cama, branca e larga” com a sua noiva, sinaliza uma atitude ainda mais triste: a de quem já nem ira sente, apenas desejando participar na realidade concreta de uma ordem burguesa recomposta. “Portanto bebam e fechem a porta e não deixem entrar o vento, o vento que também tem frio, ponham mas é a tranca na porta!” Triste desenlace que, já numa diferente atitude de militância, Brecht moderará na leitura auto-crítica do texto original, feita quando completou a versão de 1953 de *Tambores na Noite*. Mas entre 1919 e 1920, quando o escreveu, B.B., o futuro militante, o agitador pela arte, o épico, ainda não existia. Como confessará, nessa altura o “outro” Brecht ainda procurava acima de tudo sobreviver. •



O mundo é um circo

Ou: O brilho da Lua vermelha

JOÃO BARRENTO

Em 2004 e 2005 traduzi, para o TNSJ, duas peças para encenações de Nuno Cardoso: *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind, e *Woyzeck*, de Georg Büchner. O acompanhamento dramático e a escrita de textos para os Manuais de Leitura dos dois espectáculos proporcionaram-me nessa altura a revisitação de dois textos dramáticos essenciais da linhagem aberta, não clássica e não naturalista, do teatro alemão desde o século XIX, um percurso que conduz mais ou menos directamente ao drama expressionista das primeiras décadas do século XX, de que as primeiras peças de Brecht – em especial *Baal* e *Tambores na Noite* – são ainda herdeiras ou continuadoras.

A genealogia deste filão dramático com a sua clara marca a um tempo existencial e social poderia ainda completar-se, para além de Büchner e Wedekind, com autores e peças como Christian Dietrich Grabbe (*D. João e Fausto*), Strindberg (*A Estrada de Damasco*, 1898-1902, e outras peças) e alguns dos principais dramaturgos do expressionismo, com destaque para Georg Kaiser (*De Manhã à Meia-noite*, 1916) e, pela proximidade temática em relação a *Tambores na Noite*, Ernst Toller e a sua peça em “estações” (a grande herança estrutural de Strindberg) *A Transformação*, de 1919. Aqui, numa linguagem mais patética e a partir de um ponto de vista mais idealizado, coloca-se no centro da acção, como na peça de Brecht, a figura do desenraizado em busca de si num universo que sai da guerra para cair no caos anárquico, revolucionário e sem perspectivas (ou com perspectivas de fracasso). Por razões que só se explicarão por afinidades simbólicas e raízes arquetípicas, uma *imagem matricial* – a *Lua*, vermelha de sangue ou branca de gelo – e uma *metáfora existencial* – o mundo visto como um grande *circo* onde o indivíduo se vê reduzido ao seu papel de títere ou à sua condição criatural, como na cena da barraca de feira com o Doutor em *Woyzeck* ou na alegoria circense da abertura de *Espírito da Terra* de Wedekind – presidem a várias destas peças, ou pontuam-nas significativamente, do *Woyzeck* de Büchner a *Tambores na Noite* e das peças de Wedekind (*O Despertar da Primavera* e a *Lua* de Novembro na cena final do cemitério) a grande parte da poesia e da dramaturgia expressionistas, de recorte visionário transfigurado numa estética do grotesco e numa linguagem fortemente imagética e hiperbólica, sincopada e elíptica, detectável ainda em *Tambores na Noite*.

A construção e o estilo desta peça do jovem Brecht traem ainda a sua filiação nesta importante linhagem do drama aberto e de “estações”, que nasce extemporaneamente com Büchner e desagua em Strindberg e no expressionismo, onde a visão e o êxtase se chocam com o materialismo filosófico e científico, e o idealismo e a utopia com a insensibilidade da sociedade burguesa e dos poderes – do familiar ao ideológico, do da moralidade ao da política. No centro destes conflitos, em Büchner como em Wedekind, Kaiser ou Brecht, encontram-se personagens-mártires ou tipos desencantados, percorrendo a sua *via crucis*, absurda, grotesca, violenta. A violência, com o desequilíbrio e a desorientação daí resultantes, manifestar-se-á a vários níveis e sob as mais diversas formas: a da violência exterior da guerra, da revolução e da contra-revolução, da escola, da família; e a interior, psicológica, sexual, alucinatória, simbolicamente colocada sob o signo de uma *Lua* de sangue, espada de Dámocles e estrela ameaçadora, ícone maior de um destino que se abate sobre as personagens.

No grande circo do mundo (Kragler: “Isto não passa de vulgar teatro. Tábuas, uma lua de papel...”), que pode ser rural e provinciano, como em *Woyzeck*, ou urbano e em convulsão, como em *Tambores na Noite*, personagens perdidas, oprimidas, exploradas e abismadas nas suas próprias existências marcadas pelo absurdo ou pelo onirismo, projectam-se num “lá” que é o lugar impossível de uma nostalgia de paz e reencontro (no *Woyzeck* de Büchner, no *Moritz* e na *Lulu* de Wedekind, na *Anna* e no *Kragler* de Brecht), que quase sempre desagua no nada, na morte – ou na paz podre das vidas burguesas:

MURK: E tu, queres ir para lá? Para os subúrbios, para o escuro, para o Nada?

ANNA: Quero. Quero ir para o Nada.*

Esse lugar é, em todos os anti-heróis do teatro não naturalista mais moderno da tradição alemã desde o século XIX, o de um *destino*. Um destino não determinista, destino não ditado, nem por deuses onnipotentes nem pelos imperativos de uma “natureza humana” codificada nas “grandes paixões da alma”, mas pela própria opacidade dos mecanismos que regem as sociedades modernas e o psiquismo mais profundo – dois territórios que, aliás, se encontram e condicionam mutuamente desde finais do século XIX. Antecipando Marx, Büchner dirá que “o nosso tempo é puramente materialista”, e que por isso não é possível salvá-lo com ideias (ainda por cima vindas das classes superiores). Antecipando a radicalização total do egoísmo das classes burguesas no capitalismo tardio, e com o pragmatismo céptico que sempre o distinguíu, Brecht levará o seu “herói” Kragler a decidir-se pela *casa* e pela *cama*, em vez da rua e da revolução. A síntese da condição periclitante, errática e condenada, ou à morte ou à acomodação, do indivíduo neste contexto psicossocial moderno estará provavelmente numa única frase pronunciada por Anna no último acto de *Tambores na Noite*, numa situação existencial emblemática:

ANNA: O ano já vai tão avançado e a lua tão vermelha! Como nos sonhos. Estou aqui sentada numa pedra e a lua vermelha e o ano já vai avançado.*

Concentrando numa só fala os motivos ancestrais da *vida* (“sentada numa pedra”, de ecos dantescos), do *destino* imponderável (“a lua vermelha”) e do curso incontrolável do *tempo* (“o ano já avançado”), Brecht oferece a versão compacta e visionária, a “sonata espectral” do destino de personagens que vivem à beira da estrada do tempo, já à espera de um qualquer Godot ou de um Messias secularizado que não virá nunca: com eles, e antes deles, estão *Woyzeck* e *Maria*, *Moritz* e *Lulu*, o “Caixa” de *De Manhã à Meia-noite* e o Friedrich activista de *A Transformação*. Todos eles joguetes frágeis de um destino opaco, mas identificável: os senhores vários do mundo de cá, que traçam os caminhos da vida e da morte daqueles que usam sonhar com o lado de lá e não aprenderam a movimentar-se neste mundo – e nos seus próprios labirintos interiores (a isto se chamou, no tempo de Büchner, ainda romântico, o “dilaceramento existencial”, e no de Marx a “alienação e reificação” dos indivíduos nas sociedades capitalistas modernas).

O teatro alemão, desde Georg Büchner, propõe assim, com alguma frequência, temas e personagens de recorte *político-existencial*: a sua problemática de fundo é a de existências individuais de perfil trágico-grotesco em situações

críticas ou extremas, num limite que confina com zonas várias do poder: o poder dos “fortes”, dos exploradores, dos militares, dos tiranos, da política, da própria revolução que engole os seus filhos. E nesta estrada as figuras dramáticas vêem-se, num caminho sem retorno, “sempre a marchar” (Kragler, Acto V). A *linguagem* e a *imagética* associadas a tais figuras são as da paixão, ou da via sacra dos grandes sofrendores, vítimas da arbitrariedade e da imprevisibilidade do mundo dos poderosos e insensíveis, ou dos dispositivos que eles manipulam. É assim em quase todo o teatro expressionista, de que este Brecht ainda participa, era já assim em Büchner ou Wedekind: em todos, a força que atravessa o corpo das personagens e a sua linguagem é a de um luar libidinal avermelhado (ou gélido de morte): a força do *sexo socializado*. Büchner é o primeiro grande dramaturgo (desconhecido do seu tempo, e verdadeiramente moderno) que reage à frieza limpa, racional e tragicamente correcta do teatro clássico, tal como Strindberg e Wedekind serão, mais tarde, os arautos proto-expressionistas que vêm contagiar e infectar a “questão social” naturalista com a febre de Eros e a sífilis das pulsões “impuras” do corpo, com o sexo e a morte a correrem à desfilada pelas veias em fogo de personagens em cujos territórios se cruzam a psicanálise, a religião dos instintos e a maldição dos poderes. O destino de tais figuras não é já heróico: desde *Woyzeck*, é antes o daqueles a quem “aconteceu uma pequena injustiça” (*Tambores na Noite*). Não têm escolha, mas escolhem – no caso de Kragler, entre a Pátria/a Bolsa/os jornais e a casa/a mulher/a cama, a decisão foi pelas últimas.

Mas, que significa (nomeadamente em Brecht) para estes condenados à vida “ir para casa”? A casa é aqui o lugar simbólico de uma paz ilusória a que todos, mesmo os revolucionários, aspiram e acabam por ceder, consciente ou inconscientemente. Todos os grandes autores burgueses sabem disso, e o jovem Brecht anarquista não é excepção. A pulsão social e “caseira” (pragmática e burguesa) atravessa toda a sua obra e regressa em força nos últimos poemas, escritos na RDA depois da Guerra, e passa sempre pelo caminho do humano, demasiado humano. O seu universo é paradigmático de um arqui-realismo e de um anti-idealismo que desfaz todas as ilusões e boas intenções, mediado sempre pelas suas figuras, desencantado, racional, frio, manhoso – e profundamente humano, mas sem filantropias ingénuas, sem generosidades enganadoras. Orienta-se por um *princípio de utilidade* (social e estética) das ideias, das acções e da escrita – e nisto é, afinal, filho de um pragmatismo burguês antigo que não rejeita.

É esta, desde o princípio, a via brechtiana, cheia de contradições assumidas e exploradas até à exaustão, com aquela carga tensional que faz vibrar todas as suas peças até ao exemplo da vulnerabilidade e das contradições grandiosamente humanas que é, no fim da vida, o seu Galileu. E é também este o caminho de Kragler em *Tambores na Noite*, entre as trevas da noite e os brilhos promissores da madrugada, entre “a vossa ideia” e “o meu corpo”, entre o rufar dos tambores e o brilho vermelho da Lua – “que [afinal] era uma lanterna de papel”! •

* Citações extraídas da versão de 1922.

A política do gesto

ANTÓNIO GUERREIRO

A 30 de Setembro de 1922, o público do Kammertheater de Munique assistiu à primeira representação da peça de Brecht, escrita em 1919, *Tambores na Noite*, centrada no motivo do *revenant*, do sobrevivente que regressa como um fantasma e vem perturbar a ordem instalada sobre a sua ausência. O sobrevivente, o soldado alemão Andreas Kragler, tinha sido feito prisioneiro no Norte de África, durante a I Guerra Mundial, e considerado desaparecido. Quatro anos depois regressa a Berlim, numa noite do Inverno de 1918/1919, e irrompe no local onde a sua namorada, Anna Balicke, está a festejar o casamento com um homem de quem está grávida: o abastado Friedrich Murk. Após um confronto com os pais da rapariga e com Murk, Kragler deambula pelas ruas de Berlim, onde se desenrola a revolta espartaquista (no primeiro projecto, a peça devia chamar-se *Spartakus*). Junta-se a um grupo de rebeldes, mas acaba por encontrar Anna, que tinha deixado os pais e o noivo para ir à sua procura. Kragler abandona então os revoltosos, renunciando ao combate, e volta a casa com a sua amada.

Não é apenas pelo motivo do regresso do sobrevivente que *Tambores na Noite* deu lugar a uma ampla polémica que coincidiu com a discussão sobre a participação de Brecht no expressionismo, num momento em que ele ainda não tinha teorizado nem introduzido a técnica da distanciação ou estranhamento (*Verfremdung*), isto é, a técnica que procede pela recusa da empatia (*Einfühlung*), induzindo o espectador a uma atitude de entendimento racional da intriga e de discussão do comportamento das personagens. Seja ou não legítima a inscrição expressionista desta peça, a verdade é que ela, por razões estéticas e ideológicas, não corresponde às formulações mais canónicas do teatro brechtiano. O próprio Brecht, em 1938, excluiu-a das suas *Gesammelte Werke*, por razões que ele próprio tornou claras em 1954 [ver texto da p. 15 deste Programa]. Deste texto, podemos tirar a conclusão de que a distinção e a contraposição dos dois planos sobre os quais se construiu o drama (a revolução espartaquista do Inverno de 1918/19 e a intriga burguesa centrada no sobrevivente Andreas Kragler) tinham um preciso objectivo político, para além de literário: demonstrar como a revolta do proletariado pode ser aceite como um facto “romântico” pelo burguês (Kragler), na medida em que este identifica as injustiças a que foi submetido na vida privada com as injustiças sofridas pela comunidade; demonstrar, além disso, que a autêntica revolta é a do proletariado, e que o proletariado aceita combater também pela pequena burguesia, enquanto que a pequena burguesia se afasta da batalha mal esta deixa de ser a sua. Mas os espectadores de *Tambores na Noite*, por ausência do *Verfremdungseffekt*, eram facilmente levados a identificar-se com Kragler, fazendo com que o seu afastamento em relação à revolta espartaquista sobressaísse positivamente. Portanto, face a essa iniciativa heróica e destinada a falhar que tinha estado no centro do debate ideológico e tático do comunismo alemão, envolvendo uma personagem de enorme relevo, Rosa Luxemburgo (e Brecht tinha sido iniciado no marxismo pelo luxemburguiano Karl Korsch), o ponto de vista era burguês e simpático para com a posição associada de Kragler. Mas na verdade – concluímos das explicações de Brecht – essa

simpatia era ditada pela vontade de opor a personagem do “não-herói” e “não-humanitário” (Kragler) às personagens dos “heróis humanitários” da convenção expressionista.

Os pecados do poeta

Os tambores na noite do drama de Brecht são os tambores da revolta espartaquista que eclodiu nas ruas de Berlim e de Munique no Inverno de 1918/19 e que acabaria por redundar num falhanço e no assassinato de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht. São sobretudo as didascálias que revelam uma cidade nocturna, imersa em luzes de combate apocalíptico, que atinge com a maior profundidade a cultura alemã. A esta dimensão apocalíptica opõe-se o humanismo de Kragler. O registo brechtiano dificilmente autoriza esta incidência enfática na cultura alemã, a propósito dos acontecimentos em Berlim e em Munique. Mas o capítulo XXXIII do *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, é para aí que nos encaminha. E, ainda mais do que em Brecht, esses acontecimentos surgem entre parêntesis, reduzidos a uma alusão onde se fala de disparos numa “noite de Inverno”. Os sons da revolta, de que se distancia Andreas Kragler, estão longe do biógrafo humanista de Adrian Leverkühn. Na verdade, falta em todo este capítulo de *Doutor Fausto*, dedicado ao Inverno que se seguiu à derrota alemã, uma visão global da insurreição de Munique (a cidade onde vivem, então, os protagonistas do romance) e da revolta em Berlim. Existem apenas algumas rapidíssimas passagens (por exemplo, a reunião de um “conselho dos trabalhadores da mente”, em que um escritor falou de “revolução e filantropia” perante uma assembleia “impotente e infernal”), ligadas a algumas severas considerações sobre a política das potências vencedoras e do “governo, ou aparência de governo”, alemão. Mas a revolta em si é praticamente ignorada, apenas mencionada nas primeiras linhas como uma “revolta provocada pelo esgotamento”.

No texto publicado em 1954, Brecht dirá dos revoltosos e do seu “não-herói”: “Eles eram figuras trágicas, ele, uma figura cómica”. O discurso de Thomas Mann é muito mais ambíguo. O vazio que no capítulo XXXIII corresponde à realidade “plástica” e “épica” da revolta deve ser visto como sendo da responsabilidade do moderado humanista Serenus Zeitblom, que reprova o “imperialismo burguês” mas ao mesmo tempo experimenta “um natural horror pela revolução radical e pela ditadura da classe inferior”. Mas também Brecht – nas suas considerações críticas sobre *Tambores na Noite*, muito embora evoque a sua vontade (levada “até quase aos limites do absurdo”) de contradizer a convenção literária expressionista para justificar “uma certa simpatia da parte do autor” pelo comportamento de Kragler – parece ideologicamente bloqueado por se ter apercebido de que tinha afinal representado na figura de uma personagem que volta as costas à revolução o ponto de intersecção da dimensão atemporal (o tempo mítico) da tragédia nocturna pelas ruas de Berlim com o tempo histórico, real, próprio dos acontecimentos. Deste modo, esse ponto de intersecção tinha-se deslocado da revolta para o lado de quem lhe voltou as costas. Algo que o próprio Brecht, mais tarde, tem dificuldade em aceitar.

E, por isso, fazendo uma releitura dos seus primeiros dramas, tenta reconduzir as coisas ao quadro ideológico de onde as revê. Afirma, então, que no Inverno de 1918/19 já “estava de um certo lado”: “Conhecia bem pouco a revolução russa, mas as modestas experiências como soldado tinham-me levado a perceber que estava em vias de fazer o seu ingresso na luta uma força nova e diferente, de dimensão secular: o proletariado revolucionário”.

O retrato de um Brecht contraditório, levado por uma adesão doutrinária aos “clássicos” (os clássicos do marxismo: Marx, Engels e Lenine) a contrariar os princípios estéticos da sua dramaturgia e da sua poesia, foi feito num célebre texto de Hannah Arendt, reunido depois num volume todo ele dedicado a figuras de escritores e filósofos importantes do século XX que viveram em “tempos sombrios” – “finsteren Zeiten”, para mencionarmos um verso do poema “An die Nachgeborenen” [“Aos que virão a nascer”, ver p. 39 deste Programa], que Brecht escreveu em 1939, no seu exílio de Svendborg, na Dinamarca, e do qual Hannah Arendt se apropriou para o título do seu livro.

O texto de Arendt é um exercício ao mesmo tempo cruel e de admiração: cruel na enumeração e análise dos “pecados” de Brecht (o louvor a Estaline, a justificação dos seus crimes, o silenciamento dos horrores dos regimes totalitários comunistas, a ausência de qualquer protesto pelo pacto entre Hitler e Estaline); de admiração pelo “maior poeta alemão vivo”. Na base deste ensaio está esta consideração: “Os poetas raramente têm dado bons cidadãos, cidadãos dignos de confiança”. E, implicitamente, uma outra o percorre: a grandeza de Brecht enquanto escritor sobrepõe-se à sua biografia política e até a torna incoerente e contraditória; quando deixa de haver contradição e a obra (poética e dramática) se conforma aos princípios doutrinários da ideologia, a queda numa literatura vazia e servil fica bem patente. Não são apenas os pecados do escritor que Hannah Arendt nomeia e analisa; são também as consequências nefastas que eles tiveram nalguns momentos da sua obra. Neste aspecto, ela dirá mesmo que Brecht deixou de ser poeta “nos últimos anos da sua vida”. E, mostrando como a falsificação ideológica implica também uma falsificação literária, analisa as fragilidades de uma peça que considera entre o que de pior Brecht escreveu: *Terror e Miséria no Terceiro Reich*. Cego pelos princípios do realismo socialista, Brecht teria, nesta obra, aplicado à realidade do totalitarismo nazi as velhas categorias da opressão e da luta de classes que nada têm a ver com ela, e tinha sido incapaz de ver que Hitler não oprimiu os trabalhadores – perseguiu e matou os judeus.

Justificando a decisão do dramaturgo de alinhar com o Partido Comunista, Arendt avança algumas razões: a compaixão espontânea perante o espectáculo do sofrimento alheio; o desejo de gravitar em torno de um ponto “relevante no quadro do mundo moderno” (uma gravitação que é também ausência de peso, segundo aquele princípio goethiano a que Arendt se refere: “Dichter sündigen nicht schwer”, isto é, os poetas não sentem o peso de se portarem mal); a comodidade de poder recorrer em todas as circunstâncias a um corpo doutrinário. Este ensaio de Hannah Arendt sobre Brecht, sendo

muito embora impiedoso para com os “pecados” do escritor, oferece também argumentos para a sua defesa e, sobretudo, para a consideração de que o autor de *Tambores na Noite* é um dos grandes escritores alemães do século XX. De resto, o olhar de Arendt sobre Brecht projecta-se num quadro mais geral onde se inscrevem as relações difíceis de definir entre a literatura e a política.

Uma história de família

Um texto de Theodor W. Adorno sobre o *engagement* oposto à autonomia da obra de arte (incluído nas suas *Notas sobre a Literatura*) pode ser lido em paralelo com o de Hannah Arendt, já que o caso de Brecht ocupa um lugar privilegiado na argumentação do filósofo de Frankfurt. Hostil a todo o realismo literário, chame-se ele realismo socialista ou realismo crítico, Adorno entende que ele é o veículo privilegiado da mentira política que “desonra a forma estética”, de acordo com a sua ideia de que “o erro em política torna-se um erro na arte”. E argumenta que o *Lehrstück* brechtiano (a peça que deve ser ao mesmo tempo dialéctica e didáctica) cai numa moralidade tão inútil quanto a pregação aos que já estão convencidos. Mas, à semelhança de Hannah Arendt, também Adorno (insurgindo-se, aliás, contra uma forma de neutralização que consiste em distinguir entre o Brecht político e o Brecht escritor), analisando as armadilhas do empenhamento político do seu contemporâneo, e as aporias de uma literatura política, acaba por sugerir que em certos momentos a adesão doutrinária é subvertida por uma força literária incontrolável. Mas, no essencial, Adorno entende que Brecht caiu nas armadilhas do realismo e da “falsidade da sua política”, indo contra aquilo que ele próprio defendera em termos estéticos.





Adorno acaba assim por ser muito mais severo do que Arendt no reconhecimento de Brecht. A sua hostilidade em relação ao dramaturgo é manifesta e teve implicações no plano prático das relações pessoais, envolvendo Walter Benjamin naquilo a que poderíamos chamar uma história de família. E importa aqui convocar o filósofo berlinense, porque o seu diálogo com Brecht é fundamental para a leitura da obra do escritor (da qual foi o primeiro intérprete; recordemos aqui um dos ensaios que escreveu sobre ela: “O Que é o Teatro Épico?”, de 1939 [ver texto da p. 31 deste Programa]) e porque esse diálogo ganhou a dimensão de uma aventura intelectual que Hannah Arendt resumiu nestes termos: “O encontro do maior poeta alemão vivo com o maior crítico do seu tempo”.

Benjamin foi amigo de Brecht e de Adorno, mas viu-se na situação pouco confortável de ter de justificar a sua amizade pelo escritor, com o qual se encontrou pessoalmente, pela primeira vez, em 1929, e com quem passou longos períodos, durante o exílio, nos anos 30: em Paris, no sul de França e depois na Dinamarca (de um desses encontros saiu o projecto de um grupo e estudo intitulado *Marxistischer Klub* e, para a editora Rowohlt, uma revista intitulada *Krisis und Kritik*, destinada a uma comunidade de leitores politizados e tendo como um dos seus objectivos “demolir” o pensamento de Heidegger). Adorno, numa carta, informou-o de que a potencial influência de Brecht, que ele considerava um “marxista vulgar”, era uma “verdadeira desgraça”. Tal juízo era tanto mais pesado para Benjamin quanto um outro amigo que se situava no pólo oposto a Adorno, Gershom Scholem, o repetia em termos ainda mais severos, com uma convicção que não se tinha extinguido 25 anos depois da morte do seu interlocutor privilegiado desde a juventude. Dizia ele que era “desastrosa e, em certos aspectos, catastrófica esta

influência de Brecht sobre a produção de Benjamin nos anos 30”.

A oposição entre um Brecht duro e um Benjamin sensível e requintado triunfou numa parte considerável da recepção desta constelação filosófico-literária que marcou a história intelectual do século XX, mas o próprio Benjamin, nos ensaios que dedicou a Brecht (sobre o qual projectou escrever um livro), e no modo como a ele se refere na correspondência com vários amigos, deslegitima essa visão simplista. Numa carta de Junho de 1934 a Gretel Adorno, a mulher do filósofo, Benjamin entra em considerações sobre algumas relações que tiveram um papel importante na sua vida e que, no círculo dos mais próximos, foram encaradas como problemáticas. Segundo ele, nessa carta, um modelo de relações de amizade tinha-se repetido ao longo da sua vida, desde a amizade juvenil com o poeta Fritz Heinle (que se suicidou com a namorada no início da I Guerra Mundial) até à amizade com Brecht, passando pela amizade com Simon Guttman, a que se opôs vigorosamente a sua mulher. O conceito benjaminiano de “pensar com a cabeça de outra pessoa”, que define a sua habilidade mimética para ocupar as posições mais extremas, encontra aqui a sua mais radical expressão. Mas “pensar com a cabeça de outra pessoa” nada tem a ver com a *Einführung* (a empatia) que Brecht combateu enquanto categoria estética da arte burguesa e Benjamin atacou politicamente, enquanto modo de compromisso social e de relação com os vencedores. A recusa brechtiana da *Einführung*, característica do teatro burguês, resolve-se no princípio da descontinuidade, da tensão continuamente interrompida, inerente às várias sequências teatrais. A intriga, em vez de se deslindar no termo de uma sucessão, de uma continuidade, é sujeita a uma espécie de “dialéctica na suspensão” (*Dialektik im Stillstand*), conceito que Benjamin

teve introduzido nas suas teses sobre o conceito de história, como figura da interrupção que ele opunha a uma visão da história linear e contínua promovida pelo historicismo.

Posturas e gestos

Numa carta a Scholem, algumas semanas depois de ter encontrado Brecht, em 1929, Benjamin refere-se com entusiasmo aos “actuais planos” do seu recente amigo. Esses planos a que se refere são os *Lehrstücke*, as peças didácticas – didácticas, não no sentido de transmitirem conhecimento político ou ideológico, mas porque deveriam ser exercícios experimentais em posturas: *Eimübungen* *Haltungen*, como lhes chamou Brecht. Benjamin interessou-se enormemente por esta noção de postura, que está obviamente relacionada com outra noção de Brecht: a de gesto. Posturas e gestos representam uma força que não se deixa reduzir a motivações psicológicas. São cesuras, como a cesura inexpressiva a que Benjamin chamou *Ausdruckslose* (o privado de expressão, que interrompe o belo e a linha de continuidade entre a arte e a vida) e que elevou a categoria estética. O *Gestus* que Brecht indicou como essencial para o teatro ganha uma posição análoga na estética benjaminiana. Mas a *Haltung* brechtiana interessa também a Benjamin noutro sentido: no sentido de uma posição do escritor – diferente da tradicional – em relação à sua própria produção e à sociedade. É como se essa diferente posição do escritor se tornasse a mais importante produção: “O principal produto é: uma nova postura” (“eine neue Haltung”). Posturas e gestos definem uma escrita, um pensamento, uma pedagogia, que abarcam a teoria e a *praxis* numa nova constelação. São instrumentos pedagógicos dos *Lehrstücke* que estão num nível para além da consciência

e do conhecimento. Como podemos perceber, a leitura que Benjamin faz de Brecht é muito diferente daquela que Adorno propõe.

Mas não se pense que a amizade entre Benjamin e Brecht foi um idílio sem sombras. Houve momentos de grande tensão, e aquilo que ideologicamente os separava emergiu várias vezes. Emergiu, por exemplo, a propósito de Kafka, em relação ao qual o entusiasmo de Benjamin esteve longe de ser partilhado por Brecht, que se mostrou avesso a confiar a experiência histórica aos arrepios da “doença” que encontrara no escritor checo o seu anjo; emergiu, evidentemente, a propósito do comunismo realizado, onde Benjamin não conseguiu vislumbrar a presença de uma “força messiânica” (activa mas escondida), à qual ele atribuiu um valor salvífico. Benjamin foi incapaz de acompanhar Brecht nas suas manifestações apoloéticas e na reivindicação de que havia “uma esperança para nós” no *aquí e agora* da experiência comunista. Reciprocamente, Brecht também reagiu várias vezes e mostrou que havia um diferente que nenhuma amizade profunda conseguia anular. Quando Benjamin, numa das suas estadias em Svendborg, começou a trabalhar sobre a noção de aura para o seu ensaio sobre “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica”, Brecht confessou que achava que o amigo estava a cair no misticismo. Mais tarde, referindo-se ao uso que Benjamin fazia de categorias teológicas, disse que ele estava a ajudar a “levar a água ao moinho do fascismo judaico”. A relação entre os dois esteve longe de ser aquele “cerimonial confuciano” descrito por uma amiga, Ruth Berlau, que os viu muitas vezes a jogar xadrez no quintal da casa de Svendborg: “Jogavam em silêncio, mas quando se levantavam tinham mantido um diálogo”. •

“Sou assim, alegrem-se! Feio, insolente, recém-nascido, saído do ovo.”

Passagens dos *Diários*: de meados de Junho ao fim de Setembro de 1920*

BERTOLT BRECHT

Junho

Terça-feira, 15

À minha volta é a acalmia: poderia remendar as velas. Mas não vale a pena ocupar-me de mim. Doem-me os dentes e estou a escrever uma má peça (pela quarta vez!)¹ – e a angústia opressiva a respeito de Bi² e os pensamentos demorados acerca da mamã!

Sexta-feira, 18

Como esta Alemanha me aborrece! É um bom país medíocre, de cores pálidas, e as planícies aqui são belas, mas os habitantes! Uma rusticidade decadente, mas cuja grosseria não engendra monstros fabulosos, pelo contrário, um embrutecimento tranquilo, uma classe média carregada de gordura maligna e uma *intelligentsia* esgotada! Resta: a América!

Segunda-feira, 21, a sábado, 26

Vegeto no sofá e dedilho as cordas da guitarra. Estou cheio de pensamentos, mas a mão é fraca, e ninguém é suficientemente forte para me entusiasmar. Além disso, tomo chá com Hedda,³ que se mantém sempre alheia, há já vários meses, e parece um turbilhão, que nasce sempre onde houver um buraco, um lugar vazio. Certa vez Anni Bauer aparece no atelier, à noite, bebemos *schnaps* debaixo do candeeiro veneziano, dedilho as cordas do violino, beijo-a, torno-me ousado, mas ela cheira a rapariga pobre, e mando-a de volta para casa. Tenho medo também da go[norreia].

Domingo, 27

Passamos a tarde e parte da noite em casa de Otto;⁴ uma rapariga desconhecida (que se chama Hilde Münch), Bi e eu. Bi faz crepes e é fotografada em quimono. Depois ficamos sentados ainda um breve instante na praça da catedral, ela está muito cansada e tem febre; peço-lhe quase a suplicar que adie para segunda-feira a sua partida de volta ao emprego, até que nos cheguem os resultados acerca dos seus pulmões. Ela promete fazê-lo e separamo-nos.

Julho

Domingo, 4

Bi. Jardim das orquídeas. Ela diz coisas maravilhosas: “É claro que posso nadar. Mas apenas duas vezes. Depois fico completamente exausta”.

Quarta-feira, 7

Tudo o que tenho escrito nestes dias é mau e vulgar, batatas para os pobres, embora eu não faça outra coisa senão escrever disso. Mas talvez a razão principal seja esta: os dias estão quentes e soalheiros, o asfalto não me diz nada, sinto um peso persistente no occipúcio. Com isso escoo-se muito tempo, não o utilizo, mas fico ainda assim bem contente quando ele desaparece como a pele após uma insolação. Atribuo a responsabilidade disso a tudo, até à grande janela que deslumbra com aquela luz toda, e mostra um céu falsificado, confundido pela vidraça. [...] Presentemente nunca consigo escrever, a dor de cabeça aumenta. Não acredito que aconteçam coisas terríveis no inferno. Lá em baixo não acontecerá *absolutamente* nada. *Sauve qui peut!*

Se eu fosse um pintor! Eles são como as mulheres: conseguem sempre. E atormentam-se com o trabalho! O cheiro das cores, a resistência dos materiais e a eterna disponibilidade do tema estimulam e tranquilizam.

À noite, quando tenho uma golada de aguardente no estômago, sou tomado por um grande desejo de fazer um outro trabalho, de dar forma à vida simples, obscura, duramente e servilmente, com realismo e crueldade, com o *amor* pela vida. *Galgei*⁵ e a *Sinfonia de Verão* ainda devem sair, mas então o expressionismo ficará liquidado e a “expressão” será atirada para o lixo! Esse movimento foi uma (pequena) revolução (alemã), mas, quando um pouco de liberdade se tornou permitido, verificou-se que não existiam pessoas livres; sempre que se pensou que havia o direito de dizer o que se desejasse, isso era o que desejavam os *novos* tiranos, e eles nada tinham a dizer. Essas pessoas jovens, mais ricas em palavras e em atitudes do que as gerações precedentes, demonstraram bem a lúdica frivolidade de qualquer juventude brilhante, a sua mágoa, que tomavam por pessimismo, a sua falta de sentido das responsabilidades, que tomavam por ousadia, e a sua impotência, que tomavam por liberdade e iniciativa.

O céu ainda está longe, mas os corvos já voam por cima deles.

Terça-feira, 8

Leio atentamente as cartas de Van Gogh a Theo. São testemunhos perturbantes da pobreza e do trabalho insano. Em vez de comer, ele pinta e calcula quantas cores a tuberculose lhe concederá! Não tem sucesso, trabalha como um boi, e vê quase sempre mais negro o futuro do que o presente, que já é demasiado negro. Pode-se tirar dali um monte de lições, não apenas

no plano humano. Talvez isso me fizesse bem, se eu trabalhasse daquela maneira, sombrio e obstinado como um boi, sem dar importância às inspirações e cuspindo nas ideias de efeito. Mas apenas se chega a isso na escrita; é preciso saber muito, ter vivido um pouco e possuir um estilo exacto que se possa “aplicar” a todos os temas. Em todo o caso, há que vigiar de perto o “espírito”, as uvas de Corinto, os arranjos cheios de gosto e o luzidio. O que morde com força é o grande impulso, a massa sombria acumulada, a luz transtornada sobre o todo e a intrepidez do coração humano, que mostra as coisas tal como elas são e gosta delas assim.

Sexta-feira, 16

T[arde] com Cas⁶ em Possenhofen. É preferível com um amigo do que com uma rapariga. Permanecemos na água (20º R), na floresta, e depois no barco, e ainda nadamos os dois mais uma vez depois de ter anoitecido. Quando se está deitado de costas, as estrelas acompanham-nos, lá em cima, e a corrente atravessa-nos. À noite caímos na nossa cama como um fruto maduro: voluptuosamente.

Segunda-feira, 19, a sábado, 24

Munique. Composta, por volta do meio da semana, a “Balada sobre Muitos Barcos”, em seguida um quarto acto para *Tambores na Noite*, um acto de conclusão. Ainda no sábado de manhã, começado de novo o quarto acto, desta vez de uma maneira muito diferente da de *Baal*, que eu no fundamental estraguei, como percebo agora. Tornou-se papel, academizado, liso, raso, com calções de banho, etc. Em vez de terrestre, sem ideias preconcebidas, insolente, simples! A partir de agora só farei cagalhões flamejantes!

Terça-feira, 27

À noite eu e a Hedda no cinema. Cenas no mar. Porque não há filmes de piratas? Vou escrevê-los. Devemos também servir-nos do teatro para lançar novas modas (no vestuário, etc.), (e fazer com que as revistas de moda nos paguem por isso). E imprimir os dramas (os livros?) em papel de jornal com anúncios, que tornem o negócio rentável. É preciso que nos tentemos organizar na Alemanha!

Agosto

Terça-feira, 3

Refiz o começo do terceiro acto de *Tambores* e o segundo desfecho (*ad libitum*) do quarto acto. Agora o conjunto encontra-se terminado, e, embora sem aspirações aos austeros cumes da arte, graças ao seu dinamismo e à sua

humanidade, não foi trabalho inteiramente perdido. Ao quarto acto, escrevi-o quatro vezes; ao quinto, três vezes. Agora tenho dois desfechos: cómico e trágico.

Quarta-feira, 4

Domingo à noite queria vestir uma camisa limpa. Era para levar Bi ao comboio segunda-feira de manhã e cumprimentar Hedda na sua passagem. A seguir poderia caminhar ao longo do Lech e reflectir sobre mim próprio. (Dantes eu era mais mariola, diz Orge.⁷) Mas Hedda desceu, porque pensava que poderia seguir viagem à noite, o que era falso. Então ficou por ali, e não via o meu rosto que perdera toda a paciência, e ficou por ali. Eu caminhava como um estranho ao lado dela com a minha camisa limpa, profundamente desiludido. Queria ir sozinho para a cama, estender-me de um lado ao outro, com um jornal e um espelho. Ela partiu ontem, e tem o azar de ficar com mau aspecto quando não tem êxito, e as lágrimas não a embelezam nada. Parece uma velha: água a escorrer de uma ruína. – Mas pelo menos agora disponho da minha liberdade e posso melhorar-me.

Domingo, 22

Ao início da tarde estou com Bi, ela faz chá, que nós tomamos naquela bela sala, sentados no canapé, com uma mezinha para fumar mesmo à mão. É muito agradável, beber chá é um desporto inspirado. Bi tem umas pernas brancas tão bonitas que podem perfeitamente reclamar um pouco de atenção. Ela é boa dona de casa e tem de educar o seu irmão mais novo. Quando ela se zanga, afasta-se de imediato e sai a correr porque não consegue conter o riso.

Segunda-feira, 23

Estive a ditar *Tambores na Noite*. O terceiro acto está bem, à excepção de alguns detalhes. O quarto, um bastardo, um bócio, uma planta que se transformou num matagal. Foi uma noite de balanços. Com o *David*⁸ na cabeça.

Terça-feira, 24

Munique. Feuchtwanger⁹ acha que devo abandonar a segunda cena, mas que o conjunto (*Baal*) se lia muito melhor no manuscrito. Tem toda a razão, aquilo cheira-me mal. Aquilo devia ser-me “mais indiferente!” É preciso que o escrevamos com as nossas tripas, o nosso coração e o nosso sangue e os nossos pulmões para depois o pormos a rebolar com um pontapé! Estou-me nas tintas para as provas.

Não acredito que eu possa alguma vez ter uma filosofia tão desenvolvida como a de Goethe ou Hebbel, que tiveram necessariamente uma memória de fiscal de eléctrico no que respeita às suas ideias. Esqueço incessantemente os meus conceitos, não me consigo decidir a sabê-los de cor. Da mesma maneira, as cidades, as aventuras, os rostos afundam-se nas dobras do meu cérebro mais depressa do que a erva cresce. O que farei eu quando for velho, como vou arrastar miseravelmente a minha vida com o meu passado dizimado e na companhia das minhas ideias maltratadas, que não passarão de mutilados arrogantes!

Deambulo sempre ao final do dia através do parque de atracções, que às cacetadas descarrega em nós as suas músicas negras: à noite já não podemos livrar-nos da pele! A lua, no local onde fazemos de cantores de aleluias por entre as árvores, declina lentamente, muitas vezes chove, temos de voltar os nossos olhares para novas

ocupações. Com os filmes e as canções de rua poderemos conservar ainda uma meia-lua por cima da água, mas em seguida um novo voo se impõe: mesmo em Outubro, lagartas debaixo das folhagens coloridas, mas, em seguida, escuras aves gigantes por cima do Himalaia invernal!

Sábado, 28

Dou-me conta de que sou fraco com os verbos. Ora é com base no verbo que se constrói o drama. Organizo um vocabulário, observo-o como às bolas que rolam na roleta, preciso de fazer progressos nesse aspecto.

Domingo, 29

Na Alemanha, não foi talvez a guerra, mas a saída desfavorável da guerra, aquilo que veio mostrar a certas pessoas o que convém pensar dos deveres para com o Estado. E contudo os homens não suportam nenhuma dominação mais dificilmente do que a da razão. Estão prontos a sacrificar tudo por frases sonoras de charlatão, morrem com volúpia em pocilgas desde que possam “prestar o seu contributo” em tom de grande ópera. Mas ninguém quer morrer por fins razoáveis, e mesmo o combate por estes está bloqueado pela possibilidade da morte, pois o que lhes parece mais razoável é viver, e pode-se morrer por “nada”, mas não por alguma coisa; pois isso seria nada quando se está morto, e ver-nos-íamos privados da grande volúpia da renúncia. Na época triunfante do racionalismo, as nações não coravam por exigirem a vida dos seus membros.

Sobre a literatura:

Passa pela masturbação. Passa por foder com parisienses. Mas estas pessoas masturbam-se com parisienses.

Terça-feira, 31

Hedda escreve cartas apaziguadas, a revolta foi sufocada em germe por falta de participação do lado do opressor. Ela está aniquilada, sonha com o casamento, eu chamei à nossa relação um misto de casamento e de aventura, um puro produto de compromisso. Ela quer “ser qualquer coisa” para alguém, quer ter a sua corte na sua galeria de antepassados, a judia de Rastatt, ela canta: há espaço até na mais pequena cabana... Ela liquidou a sua revolta, resignou-se a divertir-se novamente, daqui em diante com tranquilas e domésticas flagelações.

Vou colocar no meu quarto cartazes com sentenças, nada senão papéis nas paredes, um pouco inconvenientes, ficamos bem sentados debaixo deles, e deixamos de poder convidar alguém a entrar. Quando estamos deitados na nossa cama e desesperamos, desfrutamos do reconforto dessas máximas picantes e afligimo-nos com a banalidade da existência!

Esta noite, terminado “A Floresta Embriagada Canta um Coral”, uma última estrofe. É um trabalho dos bons. O diabo leve o razoável! As palavras têm o seu próprio espírito. Há as que são vorazes, as vaidosas, as astuciosas, as obstinadas e as vulgares. É preciso fundar um exército de salvação para o seu “salvamento”, elas caíram tão baixo. É preciso convertê-las uma a uma, diante de toda a gente, e conduzi-las em cortejo e mostrá-las a toda a gente.

Não é preciso torná-las vaidosas, isso é o começo do fim, e já foi feito; apenas é necessário torná-las responsáveis e amontoar sobre elas as cargas, em seguida elas descobrirão as suas quatro

patas e renascerão para a vida. Não são biombos à volta de camas, onde a vida é concebida. Não são lacaios das ideias, mas os seus apaixonados, os seus apaixonados irónicos. Há ainda aquelas que não passam de empresários. E há as que devíamos fuzilar, segundo a lei marcial, colocá-las fora da lei, e abatê-las onde quer que estejam: em particular aquelas que contraem casamentos mistos ou vivem em más companhias ou se recusam a ser enterradas enquanto ainda atraem as multidões. Tribunais para as palavras!

Setembro

Quarta-feira, 1

Se um teatro cair nas minhas garras, contrato dois palhaços. Aparecem no entreacto e fazem de público. Trocam opiniões sobre a peça e os espectadores. Fazem apostas sobre o desfecho. Todos os sábados há a “reestrela” no teatro. O êxito da semana é chacoteado (até mesmo *Hamlet*, até mesmo *Fausto*). Na tragédia, os cenários são mudados à vista de todos. Os palhaços andam pelo palco fora, ordenam: “Agora sim, está péssimo. Ponham as luzes mais escuras. A escadaria dá uma impressão trágica. As cariátides apenas permitem a falência. Ele ver-se-á obrigado a apanhar moscas. Tinha uma boa maneira de pôr as mãos nos bolsos. E o modo como dizia: ‘É preciso ser preguiçoso como uma codorniz!’ Esteve bem! Aqui tem lugar a cena principal. Chega-se mesmo ao ponto de chorar. A heroína trouxe lenços, às escondidas. Ah, se fosse o fim!”. (Eles dizem tudo isto tristemente, com uma verdadeira gravidade, são tristes folgazões iluminados de verde, os anjos verdes que preparam o declínio...) Os palhaços falam dos heróis como se fossem pessoas particulares. Gracejos, anedotas, trocadilhos. Dizem de David: “Lava-se muito pouco”. E de Baal, no último período: “Está apaixonado pelas porcalhonas”. – Desta maneira as coisas do palco devem voltar a ser reais. Com o diabo, as *coisas* devem ser criticadas, a acção, as palavras, os gestos, não a representação.

Quinta-feira, 2

Continuo a dar com a cabeça nas paredes por causa de *Tambores na Noite*; perfuro a pedra, as mechas saltam. É abominavelmente difícil juntar com grandeza e simplicidade este quarto acto aos três primeiros, prolongar nele a progressão exterior do terceiro, que está sofrivelmente conseguida, e expressar fortemente a transformação interior (em quinze minutos). E o desenlace vigoroso, são, não trágico, que a peça comporta desde o início, por causa do qual foi escrita, é contudo o único desenlace, qualquer outro seria um pretexto, uma trapalhada fracalhota, uma capitulação face ao romantismo. Neste ponto, um homem, aparentemente no auge do sentimento, dá meia volta; atira para o ferro-velho todo o patético, manda os seus admiradores e discípulos irem-se lixar e regressa a casa com a mulher para quem fez toda esta balbúrdia mortal. A cama como imagem final. Não há ideias, não há deveres!

Sexta-feira, 3

Procuro um gesto para tudo isto, visível até nas galerias, que se sinta e arrebate: para *Tambores*, quarto acto. Ali onde alguém faz qualquer coisa, ele faz então outra coisa (mas *faz*). Uma cidade inteira produz alarido, persegue nos jornais os enganados, embriaga os miseráveis, enche-os de discursos, fornece-lhes armas: então ele regressa a casa. Eles, eles são bons para os jornais! Mas

ele nunca foi enganado, nunca foi miserável. O principal: o ar com que ele regressa a casa, tira o casaco, puxa a gravata, retoma o fôlego com as mãos à volta do pescoço, diz “é uma câibra” e vai para a cama com a mulher.

Terça-feira, 7

Lentamente liberto-me. Volto a pôr as roupas velhas, calças à pirata, peúgas cinzentas grossas, casaco rasgado e camisa colorida. Já não fico tanto tempo deitado, pois as mulheres estão longe, e recomeço a caminhar pelas bermas, faço caretas, não me ralo com o efeito que possam ter, zombo até se verem os meus dentes podres. Poderei em breve partir o espelho em pedaços. Isto é qualquer coisa, para as pessoas finas. Sou assim, alegrem-se! Feio, insolente, recém-nascido, saído do ovo. (Com membranas de ovos, excrementos, sangue, todavia.)

Quarta-feira, 8

Por cima de mim e suspensa como uma espada, a incapacidade de escrever o quarto acto de *Tambores*. A época é lírica. Eu sei aquilo que é necessário, mas não sinto nenhum entusiasmo. Até os cortes na última cena de *Baal* (Madrugada na floresta) me causam tormento.

Quinta-feira, 9

Um homem que tem uma teoria está perdido. Ele deve ter várias, quatro, muitas! Deve enfiá-las nos bolsos como jornais, sempre as mais recentes, é aprazível viver no meio delas, habita-se agradavelmente no meio das teorias. Devemos saber que há muitas teorias para nos elevarem, até a árvore tem várias, mas ela domina apenas uma delas, durante um certo tempo.

Sexta-feira, 10

Tempo soalheiro entrecortado de chuvas tempestuosas. Continuo a andar por todo o lado, com o tronco arqueado, como um touro, mas em círculos, e todas as coisas têm ataques de epilepsia. A folhagem amarela turbilhona sobre as nossas calvícies. Peidos fortes fazem ressoar o seu estrondo através das nossas tripas como na idade do bronze. Mas já a criação se desfolha, e reaprendemos a trazer a cauda em baixo, para as luas do declínio. Não trabalho. Deixo apenas correr o meu sangue, encho os meus pulmões e preparo a guerra.

Não é segredo: fui incapaz de levar a bom porto um acto, voltei a ele cinco vezes, durante dois anos, e nunca saltei a barreira, tenho vergonha de mim e não estou tranquilo.

Domingo, 12

Passo também uns instantes no “Kindl”-Keller e ponho-me a ouvir o senhor Goldschmidt, que fala da situação económica da Rússia, nada mais do que uma palestra abstracta sobre as associações e os sistemas de controlo. Depressa me vou embora. Não estou aterrorizado pela desordem a que efectivamente se chegou por lá, mas sim pela ordem efectivamente visada. Sou para já muito contra o bolchevismo: obrigação geral de servir, racionamento dos víveres, controlo, manigâncias, economia de protegidos. À margem disso, na melhor das hipóteses: equilíbrio, remodelação, compromisso. Agradeço a fruta e chamo um carro.

Segunda-feira, 13

À noite, com Cas à beira do Lech, no meio das estrelas, vem-me ao espírito o quarto acto: cena curta, grandes personagens. Noite a encaminhar-se para a manhã: já se sente o fresco. No fim,

o homem regressa a casa com a mulher, forte, tranquilo, sério. *Antes* tudo era crispação, febre, orquestrão, romantismo. Chega agora a seriedade, a sobriedade, o quotidiano. Uma faixa amarela no horizonte. Céu enegrecido. A frescura aumenta. A mulher ajuda-o a enfiar o seu casaco. Os jornais acalmam-se. Gritos isolados. O vento sopra mais forte.

Terça-feira, 14

Incomoda-me cada vez mais o caos dos meus papéis: a *Sinfonia de Verão*, um fruto verde, incomedível. *O Imbecil Feliz*,¹⁰ falhado, um ovo parcialmente fétido. *Tambores na Noite*, sempre à beira da conclusão, longe de qualquer tipo de realização. Os romances projectados em esboço, insuficientemente elaborados. *Baal* já não me satisfaz, já não me parece fresco nem natural, antes demasiado limado, aplanado. Tudo talvez demasiado pouco sério, ando a apanhar moscas, faço tantas coisas, são belas ideias, perco-me no interessante, no lúdico, no elegante.

Quarta-feira, 15

Uma frase chinesa:

“Quando os grãos de areia estão contra os homens, os homens devem ir-se embora”.

Ao meio-dia o papá diz asneiras acerca do comunismo. Duas maçãs foram roubadas do jardim, ponho-me a defender o ladrão: aquilo que as árvores produzem não pertence a ninguém. Lá em cima o papá põe-se a gritar que no jornal se diz que a Comissão da Entente¹¹ vai fixar as onze horas como hora de encerramento, eis ao que chegou a Alemanha por causa de pessoas como nós. Ele queria saber o que fiz eu até aqui pela comunidade, que o mesmo é dizer rigorosamente nada. Ao meu primeiro ano de medicina, não o terei feito ainda nem daqui a cinco anos. O que ele quer agora é ver-me por uma vez atrelado a um trabalho sério. O que eu fiz com a minha literatura tem-no ele pessoalmente por um completo nada. Ela que prove primeiro o seu valor. Saí à pressa. Ainda não ganhei nada.

Nós somos os parasitas, os últimos homens que não são servidores, entre nós estão Baal e Karamazov. Quanto vale um poema? Quatro camisas, uma bucha de pão, meia vaca leiteira? Nós não produzimos mercadorias, apenas produzimos dádivas.

Sexta-feira, 24

O drama alemão declina, visivelmente, depressa, de bom grado, complacentemente. Os capitalistas do teatro berlinense recuperam o activo da falência, monopolizam o negócio, o cinema ganha terreno, sempre cada vez maior, vence com todas as suas forças há muitas luas, a derrocada está nas galerias, nas poltronas da orquestra, no camarote de proscénio para acabar e contempla o negócio. Actualmente, os ratos abandonam o navio: Reinhardt¹² vai-se embora, Kerr¹³ faz de ouriço-caixeiro no Walhalla e acha tudo “tão belo...”. Mas nós queremos instalar-nos aí e estender as pernas junto ao palco e ver como faremos avançar o navio. Talvez venhamos a afogar-nos em água aberta, talvez penduremos as nossas últimas camisas no mastro, em jeito de velas, e soframos lá dentro, aí vem o vento, e nos peidemos lá dentro, aí vem a tempestade. E afundar-nos-emos a cantar, para que o navio tenha um conteúdo quando bater no fundo.

Está uma noite agradável com estrelas por cima da folhagem luminosa. Jogam ao chinquilha no albergue da Cruz, e na associação de educação

popular tocam trompete. Mas eu estou terrivelmente inquieto e agitado. Há um diabo dentro de mim, e está com o ar de ter recomeçado as suas canalhices. Corro em todas as direcções como um cão e nada posso fazer. Há também muita coisa que vai para o lixo.

Domingo, 26

A PROPÓSITO DESTE VERÃO

Não fiz grande coisa, nadei um pouco, li um tanto, nada amei. Mas este tempo não foi pobre. Tive de revolver o solo com a pá e de me habituar a ver cadáveres. Mais grave do que o facto de nada ter sido terminado, é o facto de muito ter sido começado. Ainda assim, algumas baladas ficaram prontas. E também a serragem do ramo sobre o qual estou sentado progride, embora lentamente. Mas continuo a extirpar de mim a tranquilidade. •

- Excertos de “Mi-Juin à Fin Septembre 1920”. In *Journaux: 1920-1922; Notes Autobiographiques: 1920-1954*. Paris: L’Arche, cop. 1975. Tradução **Manuel de Freitas**

- Trata-se de *Tambores na Noite*, de que Brecht não pára de refazer o Acto IV.
- Paula Banholzer, o grande amor da juventude de Brecht e mãe do seu filho Frank. Brecht dedicar-lhe-á *Tambores na Noite*.
- Hedda Kuhn, amiga de Brecht. Conhecem-se em 1917, em Munique, quando ambos estudavam medicina.
- Otto Müller, um dos melhores amigos de Brecht. Estabelece-se, mais tarde, em Berlim, como médico e tratará de Brecht nos últimos anos.
- Texto de que se conservam fragmentos e que dará origem à peça *Um Homem é um Homem*.
- Rudolf Caspar Neher, amigo de infância de Brecht. Tornar-se-á um pintor e cenógrafo reputado. Será autor de múltiplos cenários de peças de Brecht.
- Georg Pfanzelt, amigo de infância, musicalmente muito dotado. Brecht tinha em especial consideração as suas opiniões e dedicar-lhe-á *Baal*. Será director do Hospital de Augsburg.
- Peça inacabada de Brecht.
- Lion Feuchtwanger. Brecht conheceu-o em 1919, dando-lhe a ler a peça *Spartakus*, primeira versão de *Tambores na Noite*. Feuchtwanger era dramaturgista no Kammerspiele de Munique e apoiará Brecht nas suas tentativas de se impor no teatro.
- Peça escrita em 1919 de que se conserva o manuscrito, à excepção da última cena.
- A Comissão instituída pelo Tratado de Versalhes para vigiar o desarmamento da Alemanha.
- Encenador e realizador austríaco, mais tarde naturalizado norte-americano.
- Alfred Kerr, crítico de teatro do *Berliner Tageblatt*.

Confissões, memórias, análises, bisbilhotices

A agressividade que nos fascina ainda

PETER STEIN*

Eu tinha 16 anos e Brecht constituiu para mim uma experiência absolutamente inédita: era a esperança de uma possibilidade real de romper com a tradição da representação teatral que se perpetuara até aos anos 50, atravessando sem novidade os 12 anos do regime nazi; a esperança de uma ruptura e de uma nova abordagem do teatro. No essencial, tratava-se inicialmente de trabalhos teóricos, em particular do *Pequeno Organon para o Teatro*, um “livro-modelo”. Uma publicação de grande formato, com as seis encenações que Brecht havia realizado na sua companhia. Essa obra depressa se tornou a bíblia de todos os jovens estudantes que desejavam fazer um teatro novo. Porém, e esta reserva era sem dúvida consequência da minha formação literária, nunca fui capaz, nem sequer na altura em que era muito brechtiano, de me interessar por certas peças de Brecht, nomeadamente as grandes peças do seu período clássico. O que me atraía eram os escritos teóricos, as peças de juventude, amassadas em anarquia e caos, e a sua poesia.

Mais tarde, quando me dediquei verdadeiramente a fazer teatro, depressa adoptei uma posição anti-brechtiana. Porque descobri que as questões políticas – a luta contra o fascismo, a decisão de ingressar no campo do socialismo ou do comunismo – determinavam e limitavam a sua abordagem do teatro, empobrecendo a riqueza da nossa arte. Ao começar a fazer teatro,

eu desejava poder confrontar-me com todas as suas possibilidades, não queria que o combate ideológico me confinasse a um domínio restrito. Esta tomada de consciência remonta aos anos 60/75, e é contemporânea dos primeiros movimentos estudantis em França. A prisão da ideologia em que Brecht estava encarcerado, o seu conluio com as forças políticas da RDA, o seu encarniçamento em criticar os outros, reforçado pela sua recusa de se criticar a si próprio – quando o teatro não pode existir sem se pôr a ele mesmo em causa, sem se expor à sua própria crítica –, todo esse maniqueísmo, em suma, depressa se me revelou como uma jaula que me impedia o acesso a certas possibilidades igualmente oferecidas pelo campo teatral.

O *Pequeno Organon para o Teatro* é no fundo um ataque metódico contra Stanislavski, sem que todavia Brecht conhecesse realmente a sua obra. Reside aí todo o problema de Brecht, a sua falta de análise, o facto de não ter lido realmente *O Capital* de Marx, de não ter lido realmente os escritos de Stanislavski. Brecht constrói a sua teoria a partir de um egotismo imenso e de ideias gerais, dispõe de um instinto formidável e muito seguro acerca das situações e dos acontecimentos sociais, das coisas a fazer, das atitudes a tomar, a sua força polémica é extraordinária: são essas as suas armas, e o fascínio que ele exerce deve-se à espontaneidade e à monoma-

nia gigantesca da sua personalidade artística e privada.

Aquilo que sempre me atraiu mais em Brecht são as suas peças expressionistas, nas quais a sua força criativa conserva ainda manifestamente um aspecto adolescente, muito jovem, sem grandes reflexões por detrás. É essa agressividade que nos fascina ainda. Nessas primeiras peças existem zonas de sombra, coisas por descobrir, ao passo que as grandes peças clássicas de Brecht são límpidas, demasiado claras, porque fazem uso de um marxismo, de um materialismo bastante “vulgar” e muito simples; não há enigma algum nessas peças. Nas peças de juventude, pelo contrário, apercebemo-nos de situações teatrais contraditórias, o que lhes dá imensa vida e oferece ao actor a possibilidade de inventar, de desenvolver, de modificar as coisas durante a representação, de devolver ao teatro a sua dimensão mais importante: aquela que consiste num processo irracional e ritualizado de representação do mundo e da existência humana em todo o seu absurdo e em todos os seus paradoxos.

* Encenador alemão (n. 1937).
Excertos de “Garder ses distances”. In Peter Stein [et al.] – *Avec Brecht*. Arles: Actes Sud-Papiers; [Paris]: Conservatoire National Supérieur d’Art Dramatique; Académie Expérimentale des Théâtres, 1999. p. 10-14.

Duas pulsões concomitantes e contraditórias

STÉPHANE BRAUNSCHEWIG*

Tambores na Noite é uma obra habitualmente associada às outras peças de juventude: *Baal*, *Na Selva das Cidades*, e, em menor grau, *Um Homem é um Homem*. Embora elas sejam muito diferentes umas das outras, há uma espécie de ilusão óptica que aproxima essas três grandes peças de juventude: a referência a Rimbaud. Existe um universo poético comum aos três textos, recheados de citações rimbaldianas, ainda que cada um deles represente, no plano dramaturgicamente, uma tentativa, em qualquer deles singular, de definir o seu futuro teatro. É nisso que elas são interessantes: relatam uma génese. Não devíamos, aliás, isolá-las como habitualmente se faz. O Brecht da juventude, afinal de contas, já é Brecht, e não podemos separá-lo daquele que virá em seguida. Tenho dificuldade em opor severamente as duas faces. Parece-me que existem em Brecht duas pulsões concomitantes e contraditórias: uma de caos, a outra de reposição da ordem. Nas peças de juventude, talvez isso simplesmente apareça de um modo mais flagrante, visto que as duas pulsões se encontram aí quase em igualdade; funcionam como duas forças antagónicas e poder-se-ia dizer que são essas pulsões que constituem, em última análise, as verdadeiras personagens desse teatro de juventude. Mais tarde, a pulsão de ordem parece sobressair largamente, mas, se nos dispusermos

a olhar com atenção, apercebemo-nos de que a pulsão de caos nunca deixou de existir. Ela está presente até em peças como *Mãe Coragem* ou *A Boa Alma de Sé-Chuão*.

O que dá a *Tambores na Noite* esse lado muito negativo é o facto de ser, antes de mais, uma obra crítica: crítica a respeito da pequena burguesia, dos oportunistas da guerra, mas crítica também para com uma revolução que Brecht visivelmente não cauciona ou da qual, pelo menos, põe em dúvida a eficácia de acção. Este carácter de crítica total, destruidora, corresponde ao lado anarquista do jovem Brecht. Mas o que me chamou a atenção foi o facto de, no próprio interior e para além dessa crítica, haver uma coisa totalmente positiva, uma espécie de energia na escrita. Brecht entrega-se a um jogo de massacre com as ideologias, mas também, e aí reside o aspecto capital, com as formas teatrais da sua época. A escrita dá livre curso a um tal deboche de energia que todas as personagens recolhem dele uma pulsão de sobrevivência no próprio seio do caos em que a peça todavia as inscreveu.

Nesse contexto [a queda do Muro de Berlim], escolhi esta peça em que se exhibe a “queda” das formas teatrais: o ataque é maciço e Brecht não poupa nenhum dos géneros teatrais da sua épo-

ca: teatro burguês naturalista, teatro expressionista, no qual ele todavia nasce. O teatro expressionista, sem dúvida, fascina Brecht, pelo facto de ser antinaturalista. Mas ele surge-lhe, por outro lado, como ideologicamente suspeito; há no expressionismo uma espécie de humanismo místico que não poderia ser para Brecht uma resposta adequada às misérias do seu tempo. Quando se dá o fim da 1ª Guerra Mundial, Brecht não julga que uma segunda guerra mundial seja impossível, nem que o homem venha a encontrar na arte a sua salvação. Penso, aliás, que a questão da salvação não tem para Brecht qualquer importância: nunca ninguém é salvo.

* Encenador francês (n. 1964).
Excertos de “Les textes d’abord...”. In Peter Stein [et al.] – *Avec Brecht*. Arles: Actes Sud-Papiers; [Paris]: Conservatoire National Supérieur d’Art Dramatique; Académie Expérimentale des Théâtres, 1999. p. 70-74.

Mais humano e mais belo

GEORGE TABORI*

Perguntei um dia a Helene Weigel como é que Brecht trabalhava com os actores e ela respondeu-me: “O seu objectivo principal era tornar fácil a tarefa deles”. Não conseguia suportar que os actores sofressem. Como qualquer actor, a Weigel sofreu muito, e ele tentou encontrar um método que lhe aliviasse o trabalho. Um pouco à semelhança de Diderot: “Não precisas de ser autêntico, basta que o pareças”. Ele inventou então o termo “distanciação”, que foi terrivelmente incompreendido e mal aplicado. Em matéria de dramaturgia, a “distanciação” é, na verdade, muito antiga. Em Sófocles, as cenas entre Édipo e Jocasta são cenas realistas. Surge depois o coro e verifica-se uma completa distanciação. Perguntei um dia a um actor qual era a diferença entre Brecht e Stanislavski. Ele respondeu-me: “Quando tenho de beijar no palco uma actriz que é bonita, represento à maneira de Stanislavski. Quando é feia, prefiro então a distanciação”.

Para Strasberg, pouco importava se um actor representava de forma distanciada ou estilizada, se seguia os moldes do Kabuki ou da Comédie-Française; ele interessava-se unicamente pelo estado em que aquele se encontrava. Quando o seu instrumento está partido, sujo ou desafinado, o actor não consegue fazer aquilo que o encenador exige dele. É por isso que a preparação do actor era tão importante para ele. De resto, Strasberg admirava imenso Brecht.

Nos anos 60, durante duas semanas, estudei pela primeira vez o Berliner Ensemble. Para mim, tratava-se do melhor teatro que eu alguma vez vira. E isso não mudou desde então. À excepção de Molière e Shakespeare, não conheço ninguém que tenha reflectido tanto sobre o teatro como Brecht. Ele era mesmo um génio, e as suas reflexões revelavam-se, quase sempre,

muito inteligentes. Mas ele próprio disse que elas não passavam de experiências, e acrescentou: “Teria sido preferível não publicar as minhas teorias, porque agora as pessoas chegam e dizem ‘Mas tu não aplicas aquilo que dizias que devia ser feito’”. Ele era também eclético. Disse uma vez: “Tudo aquilo que nos ajuda é bom”.

Um dia, escrevi um pequeno texto sobre o período hollywoodiano de Brecht. Aquando de um desses ensaios, eram 23:30, Brecht disse subitamente: “Agora tenho de me ir embora”. E [Charles] Laughton acrescentou: “Ele ensaia durante todo o dia, escreve diariamente duas obras-primas, e agora vai para a casa da amante”. Ele estava com uma vitalidade impressionante, e, ainda por cima, ia encontrar-se com aquela sueca tão novinha! Um pouco mais tarde, numa festa dada por Losey, alguém disse: “Lá está ela!”. Brecht estava presente, bem como a Weigel e aquela tão jovem e bela sueca. Ela aproximou-se de Losey, e Losey, que é um homem muito directo, disse: “Quería pedir-lhe o favor de me explicar uma coisa. Brecht é o homem mais sujo que conheço. Nunca se lava. Nunca faz a barba. Tem os dentes podres e fuma charutos pavorosos. Como é que consegue ter uma relação com ele?”. E ela respondeu: “Porque ele é um magnífico garanhão”. Depois de eu ter escrito isso, Barbara, a filha de Brecht, ficou extremamente vexada com as minhas bisbilhotices. Toda a gente está a par da vida amorosa muito activa de Brecht. Isso torna-o ainda mais humano e mais belo. •

* Escritor e encenador húngaro (1917-2007). Excertos de “Maintenant, tout est mis en question”. In Wolfgang Storch, dir. – *Brecht après la chute. confessions, mémoires, analyses*. Paris: L’Arche, 1994. p. 86-87, 89.

Atacado quer pela direita quer pela esquerda

GIORGIO STREHLER*

Brecht foi sempre atacado quer pela direita quer pela esquerda. Brecht foi sempre um problema, um mal-entendido, e poucas pessoas compreenderam verdadeiramente quem ele era. Mesmo para as pessoas que, como eu, o conheci bem e tinham trabalhado com ele, era muito difícil levar as suas peças à zona democrática da Europa sem trair o seu pensamento. Toda a gente estava contra nós, tanto os de direita como os de esquerda. A nossa tarefa mais importante não era defender aquela forma de comunismo por oposição ao capitalismo, mas principalmente fazermos-nos os intérpretes de um socialismo humano, independente quer da direita quer da esquerda. É também por essa razão que a importância de Brecht é ainda hoje considerável.

Sim, temos efectivamente de reconhecer que Brecht escreveu poucas cenas de amor. Ele era assim... Existem algumas inacreditavelmente belas em *O Círculo de Giz Caucásico*, cenas de uma ternura indescritível... E, noutras partes da sua obra, também podemos encontrar, aqui e ali, cenas de amor. Mas não era uma problemática que ele pretendesse focar. Porquê? Não porque nada percebesse do assunto. Ele teve sempre mulheres; era um homem que vivia das suas tragédias com elas. Amava-as, mas tinha com elas relações muito difíceis. No bom e no mau sentido do termo. Intrusão, fartou-se de enganá-las. Nesse sentido, ele era absoluta-

mente normal, mais do que normal, se preferirem, pois teve muitas “aventuras”. Qual seria então o motivo para nada ter escrito acerca disso? Os seus poemas de amor são, quanto a mim, os mais belos que se escreveram em língua alemã durante os últimos cinquenta anos. Há centenas de poemas sobre o amor, e são de tal modo magníficos que... Poder-se-ia fazer um livro sobre Brecht que o mostrasse como o maior poeta do amor que temos actualmente... Por que diabo, então, não houve nele um *Romeu e Julieta*? Não sei. Podemos apenas fazer suposições. Talvez por se sentir demasiado implicado... Talvez por lhe ser incómodo exprimir sentimentos...

Mas o seu teatro está cheio de amor. Cheio de seres que amam alguma coisa, que amam uma ideia e que são capazes de morrer por ela. Mas não se trata de um amor como o da cena da varanda em *Romeu e Julieta*. Em *A Vida de Galileu*, existe um amor extraordinário entre Galileu e o seu aluno, e os alunos de Galileu têm entre si uma relação que se assemelha a uma solidariedade espiritual. Amam-se mas não se beijam. Não têm problemas de divórcio, etc. Brecht afastou sempre um pouco o tema da mulher. São todas um tanto ou quanto putas, parecem provir todas da escumalha. •

* Encenador italiano (1921-1997). Excertos de “Le choix de la cuisine”. In Wolfgang Storch, dir. – *Brecht après la chute. confessions, mémoires, analyses*. Paris: L’Arche, 1994. p. 111-112, 116-117.



Quando a paixão labora

JEAN-MARIE STRAUB*

No livro *Vladimir Pozner se souvient*, há um capítulo que evoca o tempo em que Pozner trabalhou com Brecht no argumento de *O Sr. Puntilla [e o Seu Criado Matti]*. Ele conta que uma manhã Brecht tinha chegado com uma página inteira de texto; ela devia ser incluída no filme. Por fim, voltou muito triste para casa e regressou na manhã seguinte com três linhas. Porquê? Pozner conta isso muito ingenuamente, sem duvidar por um instante do que lhe disse. Tinha-lhe explicado que aquilo não resultava, não se podia fazer aquilo no cinema. Que um monólogo assim era impossível. Que era preciso concisão. Planos curtos. Abreviar. Em *Geschichtsunterricht*¹, eu quis que o banqueiro lesse uma página inteira, para que Brecht tivesse a sua vingança tardia sobre Pozner, para provar que aquilo é possível, e é indubitavelmente cinema.

Peter Handke fez-nos uma vez um elogio envenenado, depois de em 1972 ter visto o filme *Geschichtsunterricht*. Enquanto os outros estavam longe de ser entusiastas, ele, felizmente, por acaso, estava entusiasmado, e disse-nos: “O filme é bem melhor do que Brecht, porque em Brecht sinto falta da dor e aqui ela está sempre presente”. Era envenenado para Brecht, mas justo para nós. Handke sentira ali qualquer coisa a que chamava dor. Se não houvesse qualquer vestígio dela no texto de Brecht, não sei como é que ela teria podido, contra o texto, introduzir-se no filme. A distância não é, porém, uma abstracção inumana. Trata-se de uma reflexão sobre um trabalho teatral concreto, sobretudo de uma rebelião contra o sentimentalismo, a compaixão por si mesmo e o aspecto *boulevard* do teatro do seu tempo,

tal como eles eram quando Brecht surgiu, na altura em que foi crítico de teatro no *Volkswille* de Augsburg. E a maneira como o público se deleitava todas as noites a senti-los assim era-lhe insuportável. Há aquelas frases no *Volkswille* que são de facto muito duras: “Vocês sempre pensaram que isto era alguma coisa; mas digo-vos: não é mais do que um escândalo isto que vocês vêem, é a vossa falência total, é a vossa estupidez o que aqui é publicamente mostrado, a vossa preguiça intelectual e a vossa degradação”. O que ele em seguida procurou com as suas peças de teatro era o contrário de tudo aquilo. Essa história da distância que ele em seguida desenvolveu é tão-só a consequência disso. Além do mais, ele conhecia razoavelmente os Gregos; e havia já neles o contrário daquilo que tanto o enjoava no teatro do seu tempo. O que ele criou para o palco não é, portanto, uma ilustração da distância, mas sim a tentativa de regressar às origens do teatro. Um jovem que tenta fazer isso age por paixão, e não para ilustrar uma teoria. E quando a paixão labora, laboram também a dor e o luto. Uma coisa não passa sem as outras, se formos homens completos. Fritz Lang já lhe dissera: “Se eu tivesse uma teoria, já estava morto”. É preciso realizar um trabalho que contradiga as próprias teorias e as ponha incessantemente em causa. •

* Realizador francês (n. 1933). Excertos de “Le chemin passait par Hölderlin”. In Wolfgang Storch, dir. – *Brecht après la chute: confessions, mémoires, analyses*. Paris: L’Arche, 1994. p. 95-96, 97-98.

¹ *Lições de História*, filme realizado por Jean-Marie Straub e Daniele Huillet em 1972, baseado no romance de Brecht *Os Negócios do Senhor Júlio César*.

Produzir cientificamente escândalos

HEINER MÜLLER*

Há uma história acerca de Brecht que nunca foi contada por escrito. Brecht regressava da Suíça para Berlim, com passagem por Leipzig. Parou em Leipzig, onde conhecia Ernst Bloch e Hans Mayer, que o tinham convidado para um debate com estudantes da universidade. Soube disso por um colega de turma que estava nesse debate em Leipzig enquanto estudante. E Brecht começou por dizer que só falaria se não houvesse nenhum jornalista na sala. Portanto: todos os jornalistas para a rua. Eis a razão pela qual isto não foi contado! Os estudantes queriam saber: senhor Brecht, o que veio fazer aqui, à zona de ocupação soviética? E Brecht disse: quero uma casa para mim, um teatro para mim, de modo a produzir cientificamente escândalos! Uma bela formulação. Mas, infelizmente, ela nunca foi posta por escrito. Então os estudantes perguntaram: como assim, escândalo?, e estavam um pouco desapontados. E Brecht disse: aquilo de que um país precisa é de vinte anos de demolição das ideologias! E é esta a missão do teatro.

Perguntaram um dia a Peter Brook, numa entrevista, se ele alguma vez chegara a ver teatro na linha de Artaud, “teatro da crueldade”. E Brook disse que sim, uma vez, com *O Preceptor*, pelo Berliner Ensemble.¹ Era “teatro da crueldade”, na linha de Artaud, cruel porque se entranhava na consciência, porque destruíra as ilusões, as ideologias. Esse trabalho foi, sem dúvida, o ponto culminante. Mas foi muito atacado e só pôde ser representado durante um curto período. A isso veio juntar-se um facto muito estranho. Havia, nessa encenação, uma situação que Lenz tinha apenas indicado. Brecht acentuou-a. Trata-se de uma cena em que o major Berg, que era o patrão do preceptor, faz um discurso

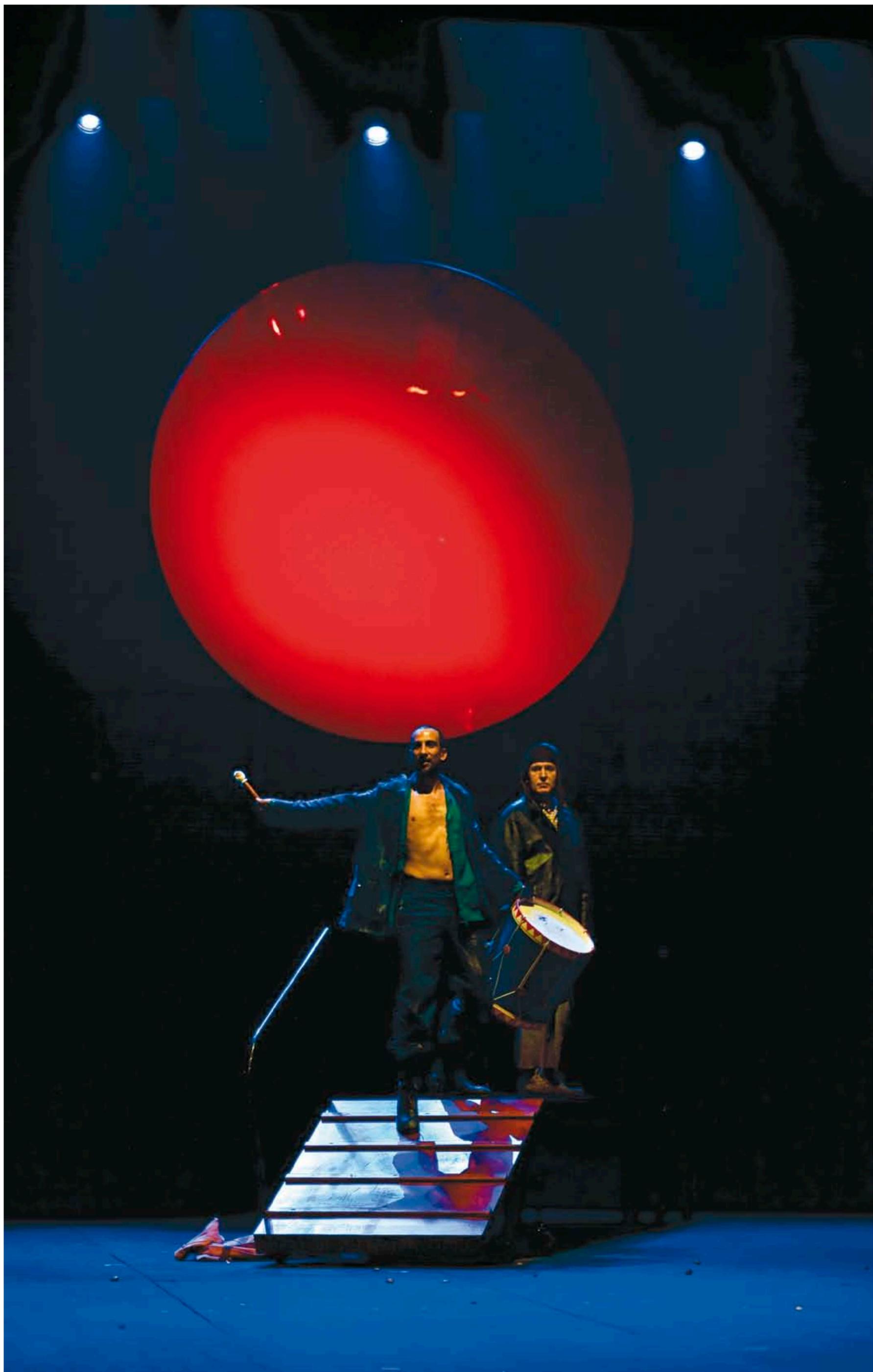
sobre a concepção burguesa de liberdade, enquanto apara as suas sebes com uma tesoura de podar. Vindo de Brecht, isto era um ataque virulento contra a concepção burguesa de liberdade. Pois o major recusa-se a dar ao preceptor o seu dinheiro, apara as suas sebes e disserta sobre a liberdade do indivíduo. E então aconteceu uma coisa terrível. Numa representação a que assisti, mas também noutras, pelo que ouvi dizer, esse discurso sobre a liberdade burguesa foi aplaudido. Era assim, a situação da RDA!

A partir de um determinado momento [o carácter indomado, extremista de Brecht] acabou. Visto a partir da actualidade, acho isso muito importante e interessante. Um dia, houve uma alteração durante os ensaios. Brecht recorreu a palavras duras, e um dos actores sentiu-se atingido. Era raro Brecht recorrer a palavras duras contra os actores. Mas, dessa vez, houve qualquer coisa que feriu um actor. Tratava-se de Friedrich Gnass, um velho actor proletário que, nos anos 20, tinha participado em peças como *Ascensão à Felicidade da Mãe Knausen*. Pertencia a essa tradição. Interrompeu a sua representação, veio até à boca de cena e disse: “Senhor Brecht, enquanto o senhor bronzeava o cu na costa californiana, nós sofríamos na frente Leste”. E então Brecht não disse mais nada. •

* Dramaturgo, poeta e encenador alemão (1925-1999). Excertos de “La culture résulte des défaites”. In Wolfgang Storch, dir. – *Brecht après la chute: confessions, mémoires, analyses*. Paris: L’Arche, 1994. p. 163-165.

¹ Em 1949, Brecht escreveu uma adaptação de *O Preceptor*, de Jakob Lenz. No ano seguinte, encenou-a no Berliner Ensemble.





O que é o teatro épico?

WALTER BENJAMIN*

I. O público descontraído

“Nada mais agradável do que estar sentado num sofá a ler um romance”, lemos num dos livros de um ficcionista do século passado. O que aí se sugere é o alto grau de descontração a que pode chegar quem se dá ao prazer de ler uma obra narrativa. A ideia que temos de alguém que assiste a uma peça de teatro costuma ser a oposta. Pensamos antes num homem que, num estado de tensão que absorve todas as suas fibras, segue um processo que se desenrola. O conceito de teatro épico (cunhado por Brecht enquanto teorizador da sua própria prática poética) sugere sobretudo que esse tipo de teatro deseja um público descontraído, que siga a acção sem constrangimentos. Tal público apresentar-se-á sempre como um colectivo, e é isso que o distingue do leitor, sozinho diante do seu texto. Na sua qualidade de colectivo, esse público será também muitas vezes solicitado a tomar posição sobre o que vê, de modo claro e rápido. No entanto, segundo Brecht, essa tomada de posição deve acontecer de forma reflectida, sem tensões; em suma, deve ser a tomada de posição de alguém interessado no que vê. A sua participação orienta-se para um duplo objecto: em primeiro lugar, os acontecimentos, que devem ser de tal ordem que o público os possa controlar em momentos decisivos, a partir da sua própria experiência; em segundo lugar, a montagem da peça, cuja armadura artística deve basear-se na transparência (que se situa no pólo oposto ao da “simplicidade”, exigindo, de facto, grande sentido artístico e perspicácia do encenador). O teatro épico dirige-se a espectadores interessados que “não pensem sem fundamento”. Brecht nunca perde de vista as massas, cujo uso relativo do pensamento se encontra bem com esta fórmula. Neste seu empenho de desenvolver no público um interesse especializado pelo teatro (mas de modo nenhum apenas pela via da cultura) há uma vontade política que se impõe.

II. A fábula

O teatro épico pretende “despojar o palco do sensacionalismo do assunto”. Por isso, muitas vezes serve-lhe melhor uma fábula antiga do que uma moderna. Brecht colocou a si mesmo a questão de saber se os acontecimentos que o teatro épico apresenta não deveriam ser já conhecidos. A sua relação com a fábula é como a do mestre de *ballet* com a sua aluna: o seu primeiro propósito é o de conseguir que as suas articulações se tornem flexíveis até aos limites do possível (o teatro chinês procede, de facto, assim, e Brecht mostrou no artigo “The Fourth Wall of China”¹ tudo o que deve a essa tradição teatral). Se o teatro deve procurar assuntos conhecidos, então “os acontecimentos históricos seriam desde logo os mais adequados”. A sua amplitude épica – que lhe é dada pelo estilo de representação, pelos cartazes e pela literarização da cena através das inscrições – tem a intenção de lhe retirar todo o carácter sensacionalista.

É assim que Brecht transforma a vida de Galileu em objecto da sua última peça. A figura histórica é apresentada sobretudo como grande mestre: Galileu não se limita a ensinar uma nova Física, mas ensina-a de modo diferente. A experimentação transforma-se, nas suas mãos, numa conquista não apenas da ciência, mas também da pedagogia. A ênfase fundamental da peça não reside na retractação de Galileu. O verdadeiro acontecimento épico deve, pelo contrário, procurar-se na mensagem patente na inscrição que acompanha o penúltimo quadro: “1633-1642. Prisioneiro da Inquisição, Galileu prossegue os seus trabalhos científicos até à morte. E consegue fazer sair de Itália as suas principais obras”.

Este novo teatro tem uma relação com o decurso do tempo totalmente diferente da do teatro trágico. Dado que nele a tensão não se concentra tanto no desenlace como nos factos isolados, consegue abarcar espaços de tempo muito alargados (o mesmo se passava antes com os mistérios medievais; a dramaturgia de *Édipo* ou de *O Pato Bravo* situa-se no pólo oposto à do teatro épico).

III. O herói não-trágico

O teatro clássico francês reservava lugar entre os actores às pessoas de alta estirpe, que tinham as suas poltronas no próprio palco. A nós, isso parece-nos inadequado. Igualmente inadequado nos pareceria, na linha de um teatro “dramático” a que estamos acostumados, acrescentar aos acontecimentos em cena uma terceira instância que não participa deles, um observador sóbrio e “pensante”. Brecht pensou por várias vezes pôr em prática algo de semelhante. Pode ir-se mais longe, afirmando que Brecht tentou fazer da personagem que pensa, e mesmo do sábio, o verdadeiro herói dramático. E é precisamente partindo daqui que podemos definir o seu teatro como épico. Esta experiência foi levada ao extremo na figura de Galy Gay, o carregador. Galy Gay, o herói da peça *Um Homem é um Homem*, mais não é do que o espectáculo de todas as contradições que configuram a nossa sociedade. Talvez não seja demasiada ousadia, na linha de Brecht, ver no sábio o lugar perfeito da sua dialéctica. Seja como for, Galy Gay é um sábio. É claro que já Platão reconheceu a natureza não dramática do homem superior, o sábio. Nos seus diálogos levou-o até ao limiar do drama, e no *Fédon* até ao limite dos autos da Paixão. O Cristo medieval, que, como sabemos através dos Padres da Igreja, representava também a figura do sábio, é o herói não-trágico por excelência. Mas também o teatro profano do Ocidente nunca deixou de procurar o herói não-trágico. Esse teatro demarcou-se sempre, das maneiras mais diversas e muitas vezes em conflito com os seus teorizadores, da forma autêntica do trágico, a grega. Este caminho, importante mas mal assinalado (e que pode figurar aqui como imagem de toda uma tradição), atravessa a Idade Média com Hroswitha [von Gandersheim] e os mistérios, e o Barroco com Gryphius e Calderón. Mais tarde encontramos-o em Lenz e Grabbe, e finalmente em Strindberg. À sua beira erguem-se, como monumentos, algumas cenas shakespearianas, e Goethe cruza-o na segunda parte do *Fausto*. É um caminho europeu, e também muito alemão. Isto, se é que se pode falar de um verdadeiro caminho, e não somente de um carreiro de contrabando pelo qual chegou até nós o legado do teatro medieval e barroco. Esta vereda aparece hoje, ainda que num estado agreste e emaranhado, nas peças de Brecht.

IV. A interrupção

Brecht contrapõe um teatro épico ao teatro dramático em sentido estrito, cuja teoria foi formulada por Aristóteles. Por isso Brecht introduz a sua teoria não-aristotélica, tal como Riemann propôs a sua geometria não-euclidiana. Esta analogia poderá ser útil para se perceber que não se trata de estabelecer concorrência entre as duas formas de teatro aqui presentes. Riemann suprimiu o postulado das paralelas. E na dramaturgia de Brecht acaba-se com a catarse aristotélica, a purificação dos afectos pela empatia em relação ao destino do herói, que nos toca também.

O interesse sem tensão do público ao qual se dirige as encenações do teatro épico caracteriza-se, precisamente, por quase não apelar à capacidade de empatia dos espectadores. A arte do teatro épico é antes a de suscitar o espanto, em lugar da empatia. Reduzido a uma fórmula: em vez de se identificar com o herói, o público deve antes aprender o espanto perante as circunstâncias em que aquele age.

O teatro épico, diz então Brecht, não pretende desenvolver acções, mas apresentar situações. Apresentar não significa aqui, porém, reproduzir, no sentido da teoria naturalista. O importante é acima de tudo descobrir situações (também se poderia dizer: criar efeitos de estranhamento nelas). Esta descoberta (este estranhamento) das situações consegue-se através da interrupção do desenvolvimento da acção. O exemplo mais elementar: uma cena familiar. De repente, um estranho entra em cena. A mulher estava prestes a pegar num objecto de bronze para o atirar à cabeça da filha; o pai a abrir a janela para chamar a polícia. Nesse momento, o estranho aparece à porta. “Tableau”, como costumava dizer-se por volta de 1900. Ou seja: o estranho é confrontado com a situação; expressões perturbadas, janela aberta, mobiliário devastado. Mas existe também um olhar perante o qual as cenas mais comuns da vida burguesa não se apresentam de maneira muito diferente.

V. O gesto citável

“O efeito de todas as frases”, lê-se num poema didáctico-dramatúrgico de Brecht, “era esperado e descoberto. E esperava-se até que a multidão colocasse as frases no prato da balança”. Em suma, que a peça fosse interrompida. Podemos extrapolar a situação para lembrar que o processo da interrupção é um dos recursos fundamentais da criação artística, que ultrapassa em muito o domínio da arte. É ele que está na base da citação, para dar apenas um exemplo. Citar um texto implica interromper o seu contexto. Compreende-se assim que o teatro épico, orientado para a interrupção, seja um teatro citável no sentido específico do termo. A possibilidade de citar os seus textos não teria, em si, nada de especial, mas o mesmo se não pode dizer dos gestos que acompanham o decurso da acção.

“Tornar os gestos citáveis” é uma das conquistas fundamentais do teatro épico. O actor tem de ser capaz de espaçar os seus gestos, tal como o compositor tipográfico o faz com as palavras. Este efeito pode, por exemplo, conseguir-se se o próprio actor citar o seu gesto em cena. Na peça *Happy End* era possível seguir bem a actriz Carola Neher no papel de sargento do Exército de Salvação que canta uma canção numa taberna de marinheiros – lugar mais adequado do que a igreja para conseguir ganhar adeptos para a causa – e depois a repete, com o gesto que a acompanha, diante de uma assembleia do Exército de Salvação. E em *A Decisão* assistimos não apenas ao relato dos comunistas perante o tribunal do partido, mas também, devido à sua acção em cena, a uma série de gestos do camarada contra o qual procedem. Aquilo que no drama épico é um recurso artístico dos mais subtis transforma-se na peça didáctica num dos seus fins mais imediatos, porque quanto mais vezes interrompermos aquele que age, tanto melhor receberemos os seus gestos.

VI. A peça didáctica

Em qualquer caso, a peça didáctica destina-se tanto aos actores como aos espectadores. O que marca a diferença da peça didáctica é o facto de, devido à pobreza de meios, se simplificar e tornar natural a interacção entre público e actores, actores e público. Todo o espectador é um potencial actor. E de facto é mais fácil fazer o papel de “mestre” do que o de “herói”.

Na primeira versão de *O Voo dos Lindbergh*, publicada numa revista, o aviador ainda se apresenta como herói. Esta versão estava destinada a glorificá-lo. A segunda versão – e isto é significativo – tem a sua origem numa correcção de Brecht. Foi enorme o entusiasmo dos dois continentes nos dias que se seguiram a esse voo. Mas acabou por se transformar em mero sensacionalismo. Brecht esforça-se, em *O Voo dos Lindbergh*, por decompor o espectro da “vivência”, para conseguir extrair dele as tonalidades da “experiência”. De uma experiência que só podia encontrar-se no trabalho dos Lindbergh, e não na excitação do público, e cujo mérito devia, por isso, ser atribuído aos Lindbergh.

Quando se alistou na aviação, T.E. Lawrence, o autor de *Os Sete Pilares da Sabedoria*, escreveu a Robert Graves que dar esse passo significava para o homem de hoje o mesmo que a entrada para um mosteiro no caso do homem medieval. Nesta declaração voltamos a encontrar o arco da tensão presente em *O Voo dos Lindbergh*, e que é próprio também de peças didácticas que vieram depois. Aplica-se um rigor clerical a uma técnica moderna – aqui a da aviação, mais tarde a da luta de classes. Esta segunda utilização foi mais amplamente elaborada em *A Mãe*. Era uma ousadia manter um drama social livre dos efeitos provocados pela empatia, a que o seu público estava tão habituado. Brecht sabe disso, e dá-lhe expressão numa carta-poema dirigida ao teatro operário de Nova Iorque onde foi montada essa peça: “Muitos nos perguntaram: o operário irá compreender-vos? Conseguirá ele prescindir do ópio do costume, da participação em espírito na indignação alheia, no êxito dos outros? E renunciar à ilusão que o fustiga durante duas horas e o deixa esgotado, cheio de vagas recordações e ainda mais vagas esperanças?”.

VII. O actor

O teatro épico avança, de uma forma comparável aos fotogramas de um filme, a um ritmo sincopado. A sua forma básica é a do choque, que provoca o encontro, umas com as outras, das situações isoladas e bem diferenciadas da peça. As canções, as inscrições, as convenções gestuais destacam uma situação da outra. E nascem assim intervalos que ainda contribuem mais para perturbar a ilusão do público, travando a sua tendência para a empatia. Estes intervalos servem para o público assumir tomadas de posição críticas (em relação ao comportamento das personagens e à forma como é apresentado). No que se refere ao estilo de representação, a função do actor no teatro épico é a de mostrar que mantém a cabeça fria. Também para ele a empatia praticamente não tem lugar. Os “actores” do teatro dramático nem sempre estão plenamente preparados para este estilo de representação. Talvez se chegue de forma mais autêntica ao teatro épico simplesmente “fazendo teatro”.

Brecht diz: “O actor tem de mostrar determinada coisa e tem de se mostrar a si mesmo. Mostra a coisa de forma natural ao mostrar-se a si mesmo; e mostra-se mostrando essa coisa. E apesar de as duas realidades se encontrarem, elas não podem coincidir de tal modo que desapareça a diferença entre as duas”. Por outras palavras: o actor deve ter a possibilidade de sair do seu papel por meios artísticos. Não deve desperdiçar a possibilidade de, num determinado momento, agir como alguém que pensa (sobre o seu papel). Seria errado sentirmo-nos nesses momentos próximos da ironia romântica, tal como ela é utilizada por Tieck em *O Gato das Botas*. Essa ironia não tem finalidade didáctica, mostra apenas a informação filosófica de que dispõe o autor, que, ao escrever a peça, teve sempre presente a ideia de que o mundo poderá, afinal, ser também ele um teatro.

A arte da representação no teatro épico permitirá reconhecer sem grande esforço como, neste campo, o interesse artístico se identifica com o político. Pense-se no ciclo de Brecht *Terror e Miséria do Terceiro Reich*. Não será difícil perceber que a tarefa de representar um homem das SS ou um membro do chamado Tribunal do Povo significaria para um actor alemão no exílio algo de totalmente diferente da representação do papel do D. João de Molière por um pacato pai de família. O primeiro dificilmente poderá ver na empatia um método adequado – já que não será possível identificar-se com os assassinos dos seus companheiros de luta. Outro modo de representar, mais distanciado, poderia converter-se em tais casos num novo direito e talvez num êxito muito particular. Esse outro modo seria o do teatro épico.

VIII. O teatro no estrado

É mais fácil definir os objectivos do teatro épico a partir da noção de palco do que do conceito de um novo tipo de drama. O teatro épico faz justiça a uma circunstância a que se deu pouca atenção. Pode dizer-se que se trata de atulhar o fosso da orquestra. O fosso que separa o actor do público, como os mortos dos vivos, esse abismo cujo silêncio intensifica o sublime no teatro, cuja ressonância aumenta o êxtase na ópera, esse abismo que carrega consigo da forma mais indelével os vestígios da sua origem sacral, foi perdendo cada vez mais a sua função. Por enquanto, o palco ainda é elevado. Mas já não se ergue a partir de uma profundidade imperscrutável: transformou-se num estrado. A peça didáctica e o teatro épico constituem uma tentativa de se instalar sobre esse estrado. •

* Escrito em 1939, “Was ist das epische Theater?” foi publicado pela primeira vez nesse mesmo ano, no jornal *Mass und Wert*. Trata-se da segunda versão de um ensaio cuja primeira versão data, provavelmente, de 1931. “Was ist das epische Theater?”. In *Gesammelte Schriften*. Ed. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1977. vol. 2, p. 532-539. Tradução João Barrento

1 Publicado em *Life and Letters To-day*, vol. XV, n.º 6, 1936.

B.B.

Cronologia

Brecht

Em verdade, ele viveu em tempo de trevas.

Os tempos ganharam em luz.

Os tempos ganharam em trevas.

Quando a luz diz: Eu sou as trevas,

Disse a verdade.

Quando as trevas dizem: Eu sou

A luz, não mentem.

Heiner Müller

Trad. **João Barrento**

Augsburg-Munique

1898

Nasce a 10 de Fevereiro em Augsburg, na Baviera. Eugen Berthold Friedrich Brecht é o primeiro filho de Berthold Friedrich Brecht e da sua mulher, Sophie. O pai trabalha numa fábrica de papel, de que se tornará mais tarde director.

1908

Feito o ensino primário, prossegue estudos no Realgymnasium, frequentado por Caspar Neher. Pintor e cenógrafo, será o autor dos cenários de inúmeras peças de Brecht.

1913

Publica os primeiros trabalhos no jornal da escola e no suplemento literário de um periódico local: poemas, artigos e um drama intitulado *A Bíblia*.

1917

Inscreve-se no curso de Medicina em Munique. Assiste ao seminário de Artur Kutscher. Entre as mulheres com quem se relaciona, Paula Banholzer ocupa um lugar central.

1918

Wedekind morre a 9 de Março. Brecht organiza uma sessão de homenagem em Augsburg e assiste ao funeral em Munique. Escreve a primeira versão de *Baal*. Presta serviço como enfermeiro no hospital militar de Augsburg. Em Novembro, participa em conselhos de trabalhadores e soldados. Escreve *A Balada do Soldado Morto*.

1919

Colabora com o actor Karl Valentin. Conclui *Spartakus*, a primeira versão de *Tambores na Noite*. A 30 de Julho, nasce o seu primeiro filho, a quem dá o nome Frank, por causa da admiração por Wedekind. Faz crítica de teatro para o jornal socialista *Volkswille*.

1920

Trabalha de novo em *Baal* e *Tambores na Noite*. Ocupa-se de um outro projecto, *Galgei*, génese da peça *Um Homem é um Homem*. Primeira viagem a Berlim. A mãe morre no dia 1 de Maio.

1921

Começa a trabalhar na peça *Na Selva das Cidades*. Deixa progressivamente de frequentar a Universidade. Em Novembro, estabelece contactos com os meios editoriais e teatrais de Berlim. Assiste a ensaios dirigidos por Max Reinhardt.

1922

É internado no hospital por subnutrição. Encena em Berlim *Vatermord*, de Arnolt Bronnen. Escreve *Do Pobre*

B.B. A 29 de Setembro, *Tambores na Noite* estreia no Kammerspiele de Munique, teatro com o qual assinará um contrato de dramaturgo. É-lhe atribuído o Prémio Kleist. Casa com a cantora lírica Marianne Zoff.

1923

Nasce a filha Hanne. *Na Selva das Cidades* estreia em Munique, encenada por Erich Engel. *Tambores na Noite* é publicada e dedicada a Paula Banholzer. *Baal* estreia no Altes Theater, em Leipzig. Conhece Helene Weigel.

1924

Adapta e encena com Lion Feuchtwanger *A Vida de Eduardo II de Inglaterra*, de Marlowe. Faz uma viagem a Itália. No final de Agosto, instala-se em Berlim, trabalhando como dramaturgo assistente no Deutsches Theater.

Berlim

1924

Estreia no Deutsches Theater de *Na Selva das Cidades*. Em Novembro, Helene Weigel dá à luz o primeiro filho do casal, Stefan. Retoma *Um Homem é um Homem*, contando com uma nova colaboradora, Elisabeth Hauptmann, de quem se dirá que completa textos de Brecht ou finaliza versões para o prelo e para o palco.

1925

Adapta e colabora na encenação de *A Dama das Camélias*, de Bernhard Reich. Trava amizade com George Grosz.

1926

Com Elisabeth Hauptmann, volta a trabalhar em *Baal* e *Um Homem é um Homem*, aprofundando a sua concepção de teatro épico. Estreia da nova versão de *Baal* no Deutsches Theater, com encenação do próprio Brecht. Uma série de contos escritos com Hauptmann é publicada no nome de Brecht. Estreia de *Um Homem é um Homem* em Darmstadt.

1927

O encontro com o sociólogo Sternberg reforça o seu conhecimento do marxismo. Envolve-se com o colectivo de dramaturgia de Erwin Piscator. A Rádio de Berlim emite uma versão de *Um Homem é um Homem* e uma adaptação de *Macbeth* realizada por Brecht. Primeira colaboração com Kurt Weill, de que resultará a estreia de *Mahagonny-Songspiel*. Publica *Hauspostille*, colectânea de poemas, *Na Selva das Cidades* e *Um Homem é um Homem*.

1928

Em Maio e Junho, durante uma estadia na região da Provença-Alpes-Côte d'Azur, consagra-se à escrita de *A Ópera de Três Vinténs*. Projectada para a reabertura do Theater am Schiffbauerdamm, em Berlim, estreia a 31 de Agosto, com encenação de Erich Engel.

1929

Encena com Jacob Geis *Pioniere in Ingolstadt*, de Marieluise Fleisser. Em Abril, casa com Helene Weigel. Tem o primeiro encontro com Walter Benjamin. Encena as peças didácticas *O Voo dos Lindbergh* e *A Peça Didáctica de Baden-Baden sobre o Acordo*. A 31 de Agosto, Brecht, Weill e Hauptmann estreiam a comédia musical *Happy End*. No Outono, trabalha com Elisabeth Hauptmann em várias peças e projectos.

1930

Estreia em Leipzig, a 9 de Março, a ópera político-satírica *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, com música de Weill e libreto de Brecht. Em Junho, estreia a sua ópera escolar *O que Diz Sim* no Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht [Instituto Central do Ensino e da Educação]. Reacções críticas levam Brecht a reescrever a peça e a associar-lhe *O que Diz Não*. Em Outubro, nasce a filha Barbara. Em Dezembro, estreia *A Decisão*, com encenação do próprio Brecht. Publica os dois primeiros volumes dos *Ensaios*. Realiza os primeiros trabalhos com o compositor marxista Hanns Eisler, com quem manterá colaboração estreita até ao final da vida.

1931

Volta a trabalhar em *Um Homem é um Homem*, de que estreia uma nova versão no Staatstheater, com encenação de Brecht. A versão cinematográfica de *A Ópera de Três Vinténs*, realizada por G.W. Pabst, estreia a 19 de Fevereiro, apesar das objecções de Brecht, que processa os produtores. *O Voo dos Lindbergh* é apresentada nos EUA, na Philadelphia Academy of Music. Em Agosto, conclui a peça *A Santa Joana dos Mata-douros*, escrita com

Hauptmann, Hans Borchardt e Ernst Burri. No Outono, trabalha com os seus colaboradores na adaptação do romance *A Mãe*, de Gorki, e de *Medida por Medida*, de Shakespeare, que desembocará na peça *Os Cabeças Redondas e Os Cabeças Bicudas*. Em Dezembro, encena *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* no Theater am Kurfürstendamm. Os volumes 3 e 4 dos *Ensaios* são publicados.

1932

Estreia, a 17 de Janeiro, de *A Mãe* no Theater am Schiffbauerdamm. O projecto marca o início das relações com a actriz Margarete Steffin. A polícia interrompe a carreira do espectáculo e proíbe-o. O filme *Kuhle Wampe*, de Slatan Dudow, no qual Brecht se envolve como guionista, é interdito. Desloca-se a Moscovo para assistir à sua estreia. *A Santa Joana dos Mata-douros* é apresentada sob a forma de peça radiofónica. Em Maio, uma versão censurada de *Kuhle Wampe* estreia em Berlim, mas é de novo proibida. Assiste, com Alfred Döblin, ao curso do filósofo Karl Korsch sobre o marxismo. Publica mais três volumes dos *Ensaios*.

1933

Incêndio do Reichstag a 27 de Fevereiro. No dia seguinte, Brecht e a família deixam Berlim.

Exílio na Europa

A Emigração dos Poetas

Homero não tinha lar

E Dante teve que deixar o seu.

Li-Pô e Tu-Fu erraram através de guerras civis

Que engoliram 30 milhões de homens.

Ao Eurípedes ameaçaram-no com processos

E ao Shakespeare ao morrer taparam-lhe a boca.

Ao François Villon não o buscou só a Musa

Mas também a polícia.

Lucrecio a quem chamavam “o Amado”

Foi para o desterro.

Igualmente o Heine, e assim fugiu também

O Brecht p'ra debaixo do tecto de colmo na Dinamarca.

1933

Passa por Praga, Viena, Zurique e Paris, onde escreve *Os Sete Pecados Mortais dos Pequeno-Burgueses*, que estreará, com música de Kurt Weill, no Théâtre des Champs-Élysées. *A Ópera de Três Vinténs* é apresentada no Empire Theatre, em Nova Iorque. Em Junho, instala-se na Dinamarca e compra uma casa em Skovbostrand. Conhece a actriz Ruth Berlau, que lhe manifesta o desejo de produzir *A Mãe* com operários.

1934

Trabalha com Margarete Steffin no *Romance de Três Vinténs* e na peça didáctica *Os Horácios e os Curiácios*. Recebe a visita de Walter Benjamin, com quem discute vários projectos. Publica, com Eisler, o segundo livro de poemas: *Lieder Gedichte Chöre*. Entre Outubro e Dezembro, faz a primeira visita a Londres.

1935

O Estado nacional-socialista retira-lhe a nacionalidade alemã. Faz viagens a Moscovo, Paris e, depois, a Nova Iorque, para a produção de *A Mãe*. Desavenças culminam no afastamento de Brecht e Eisler dos ensaios, a poucos dias da estreia. Começa a esboçar com Margarete Steffin a peça *Terror e Miséria do Terceiro Reich*.

1936

Regressa a Skovbostrand, onde Karl Korsch passa uma temporada. Faz uma estadia em Londres, entre Abril e Agosto. Em Julho, sai em Moscovo o primeiro número de *Das Wort*, revista dirigida por Brecht, Willi Bredel e Lion Feuchtwanger. Estreia, em Novembro, de *Os Cabeças Redondas e Os Cabeças Bicudas* em Copenhaga. A carreira de *Os Sete Pecados Mortais dos Pequeno-Burgueses* na Dinamarca é interdita pelo rei.

1937

Faz várias viagens a França. Participa no Congresso Internacional de Escritores dedicado à Guerra Civil Espanhola. Assiste em Paris à estreia de *As Espingardas da Senhora Carrar*, peça escrita com Steffin e encenada por Slatan Dudov, com Helene Weigel no papel titular. A peça é produzida em Copenhaga, Londres e São Francisco.

1938

Trabalha no romance *Os Negócios do Senhor Júlio César*. Entre Junho e Outubro, recebe Benjamin. Opõe-se a

Lukács na polémica sobre o realismo. Conclui a primeira versão de *A Vida de Galileu*. Estreia, em Paris, de oito cenas de *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, com o título *99%*. Estreia de *A Excepção e a Guerra* em hebraico, na Palestina. Os dois primeiros volumes das *Obras Completas* são publicados pela Malik-Verlag.

1939
Pressionado pelo avanço nazi, instala-se em Estocolmo. Com a colaboração de Berlau e Steffin, trabalha em *A Boa Alma de Sé-Chuão, O Julgamento de Luculo e Mãe Coragem e Os Seus Filhos*. A Checoslováquia é ocupada pelos nazis: o terceiro volume das *Obras Completas* é destruído em Praga. O pai morre a 20 de Maio. *Quanto Custa o Ferro?* estreia em Agosto, em Estocolmo, encenação de Brecht e Berlau. Publica o terceiro livro de poemas: *Svendborger Gedichte*.

1940
Uma semana depois da invasão nazi da Dinamarca e da Noruega, muda-se para Helsínquia, com a família e Margarete Steffin. Enfrenta dificuldades financeiras. Muda-se para a casa da escritora Hella Wuolijoki, com a ajuda da qual conclui *O Sr. Puntila e o Seu Criado Matti*.

1941
Escreve *A Ascensão de Arturo Ui* com a colaboração de Steffin. Em Abril, *Mãe Coragem e Os Seus Filhos* estreia no Schauspielhaus Zürich. Obtém, em Maio, um passaporte para os EUA e deixa a Finlândia com a família, Ruth Berlau e Margarete Steffin. Na passagem por Moscovo, Steffin morre de tuberculose a 4 de Junho. Embarca para os EUA a 13 de Junho, nove dias antes de a Alemanha invadir a Rússia.

Exílio na América

Soneto da Emigração

*Expulso da minha terra tenho agora de ver
Como é que arranjo loja nova, uma taberna
Onde possa vender minhas ideias;
De recorrer os caminhos já corridos*

*Gastos e polidos dos passos dos sem-‘sperança!
Indo já, não sei agora ainda: ter com quem?
Aonde chegue, ouça dizer: Spell your name!
Ai, este “name” contava-se entre os grandes!*

*Muito contente já se o não conhecerem
Como de alguém seguido por mandado de captura,
Difícilmente ansiosos pelos meus serviços.*

*Tive já que haver-me com outros como eles,
Bem possível que a suspeita ali se ajunte;
E eu também não gostava de servi-los bem de mais.*

1941
A 21 de Julho chega à Califórnia, onde é recebido por Feuchtwanger. Instala-se em Santa Mónica, numa zona residencial de Hollywood onde vivem emigrantes alemães. Em Agosto, toma conhecimento do suicídio de Benjamin.

1942
Colabora com Fritz Lang no argumento do filme *Os Carrascos Também Morrem*. O relacionamento com os cineastas de Hollywood revela-se difícil, propenso a conflitos. Recebe visitas de Döblin e Eisler. Encontra-se com Adorno e participa num seminário do Instituto de Frankfurt. Colabora com Feuchtwanger num projecto sobre Joana d’Arc, que dará origem à peça *As Visões de Simone Machard*. Estreia, em Nova Iorque, de *Terror e Miséria do Terceiro Reich*.

1943
A Boa Alma de Sé-Chuão e *A Vida de Galileu* estreiam em Zurique. Passa duas longas temporadas em Nova Iorque, onde vive com Ruth Berlau e reencontra Kurt Weill e Erwin Piscator. Trabalha na peça *Schweyk na Segunda Guerra Mundial* e em projectos de filmes com o actor Peter Lorre. Colabora com W.H. Auden numa versão de *A Duquesa de Malfi*, de John Webster. A 13 de Novembro, morre o primeiro filho, Frank, ao serviço do exército alemão na frente russa.

1944
Regressa à Califórnia em Março. Trabalha na peça *O Círculo de Giz Caucásiano*. Elabora o projecto de duas peças: *A Vida de Confúcio* e *Vida e Morte de Rosa Luxemburgo*. Participa na fundação do Conselho para uma Alemanha Democrática. O filho de Berlau e Brecht morre

dias após o nascimento. Colabora com o actor Charles Laughton na tradução e adaptação de *A Vida de Galileu*.

1945
Põe em verso o *Manifesto do Partido Comunista*. Acompanha em Nova Iorque uma produção de *Terror e Miséria do Terceiro Reich*, apresentada com o título *The Private Life of the Master Race*, tradução de Eric Bentley. Conclui com Laughton a versão em língua inglesa de *A Vida de Galileu*.

1946
Faz várias viagens a Nova Iorque. Volta a trabalhar com Auden na adaptação de *A Duquesa de Malfi* para a Broadway. Prepara o regresso à Europa: confia os direitos de autor a Peter Suhrkamp e manifesta a Caspar Neher, na época envolvido com o Schauspielhaus Zürich, a intenção de se juntar a ele. Brecht e Helene Weigel obtêm vistos para a Suíça.

1947
A Vida de Galileu estreia em Los Angeles, com encenação de Joseph Losey e a colaboração de Brecht, e Charles Laughton no papel titular. A 30 de Outubro, é interrogado em Washington pela Comissão de Actividades Anti-Americanas. No dia seguinte, parte para Paris. O filho Stefan fica nos EUA.

(Ao deixar Nova Iorque:)

*Escapei aos tigres
Alimentei os percevejos
Fui devorado
Pelas mediocridades*

Regresso à Europa

1947
Instala-se em Zurique, onde trabalha na adaptação de *A Antígona* de Hölderlin.

1948
A estreia de *A Antígona* em Chur marca o regresso de Brecht à encenação e à colaboração com Caspar Neher. Em Junho, estreia *O Sr. Puntila e o Seu Criado Matti* no Schauspielhaus Zürich. Regressa, pela primeira vez depois do exílio, a Berlim-Leste, via Praga, por lhe ser vedada a entrada na zona administrada pelas forças de ocupação. Projecta com Wolfgang Langhoff, director do Deutsches Theater, a criação de um teatro-estúdio e de um novo “ensemble”. Conclui a obra *Pequeno Organon para o Teatro*, súmula da sua teoria teatral.

1949
Mãe Coragem e Os Seus Filhos estreia no Deutsches Theater, com Helene Weigel. Brecht regressa a Zurique, enquanto Weigel fica em Berlim a preparar a criação do Berliner Ensemble. Em Abril, obtém o visto para voltar a Berlim. Escreve uma primeira versão de *Os Dias da Comuna*.

Berlim-Leste

Regresso

*A cidade pátria, como é que a encontro?
Seguindo os bandos de bombardeiros
Volto p’ra casa.
Onde é que está ela? Onde as monstruosas
Montanhas de fumo estão.
Aquilo acolá entre os fogos
É ela.*

*A cidade pátria, como é que me irá receber?
À frente de mim vêm os bombardeiros. Bandos mortíferos
Vos anunciam o meu regresso. Incêndios
Antecedem o filho.*

1949
Em Junho, instala-se em Berlim. Efectua viagens a Salzburgo e Munique. Começa a trabalhar na adaptação de *O Preceptor*, de Lenz. A 12 de Novembro, o Berliner Ensemble estreia-se no Deutsches Theater com *O Sr. Puntila e o Seu Criado Matti*, com encenação de Brecht e Erich Engel, e cenários de Neher. Helene Weigel é a directora da companhia. Publicação, num número especial da revista *Sinn und Form*, do *Pequeno Organon para o Teatro* e de *O Círculo de Giz Caucásiano*.

1950
Obtém um passaporte austríaco. Faz uma viagem a Leipzig, onde Ruth Berlau encena *A Mãe*, e a Munique, onde é convidado para encenar *Mãe Coragem*. A 15 de

Abril, estreia em Berlim a sua adaptação e encenação de *O Preceptor*. Publica várias peças nos volumes 9 e 10 dos *Ensaios*.

1951
Trabalha na adaptação de *Coriolano*, de Shakespeare. Prepara com os seus colaboradores *Theaterarbeit*, obra consagrada aos seis primeiros espectáculos do Berliner Ensemble. Alerta contra os perigos de uma nova guerra na sua “Carta Aberta aos Artistas e Escritores Alemães”. Obtém o Prémio Nacional da RDA. Encena *A Mãe* com o Berliner Ensemble. Em Março, na sequência do ensaio geral de *O Julgamento de Luculo* na Staatoper, e perante reacções negativas, modifica a obra e intitula-a *A Condenação de Luculo*. Publicação da colectânea *Cem Poemas* e de outras peças.

1952
Adquire uma propriedade em Buckow. Reparte o seu tempo entre o campo e Berlim, onde se envolve na montagem de peças encenadas pelos seus colaboradores. Recebe a visita de Lukács.

1953
Encena, em Maio, *Katzgraben*, de Strittmatter. Revolta dos operários em Berlim-Leste, a 17 de Junho. Da sua carta ao presidente, Walter Ulbricht, será publicada, no *Neues Deutschland*, a frase onde exprime apoio ao partido. Em Julho, no âmbito de um congresso, tece críticas à política cultural da RDA. Durante o Verão, trabalha na peça *Turandot ou O Congresso dos Branqueadores*. Escreve *Elegias de Buckow*. Prossegue a publicação dos *Ensaios* e começa a edição do *Teatro Completo* pela Suhrkamp Verlag.

Quando o Berliner Ensemble estreou no Theater am Schiffbauerdamm

*Fizestes teatro aqui entre destroços
Representai agora na casa bela, não só para divertir
De vós e nós um pacífico NÓS fazei surgir
P’ra que esta casa e muito mais fiquem de pé e sejam nossos!*

1954
O Berliner Ensemble instala-se no Theater am Schiffbauerdamm, apresentando *Dom Juan*, de Molière. Em Junho, faz uma viagem a Bruges, Amesterdão e Paris, onde *Mãe Coragem* é apresentada. Encena, em Berlim, *O Círculo de Giz Caucásiano*. É chamado a tomar parte do Conselho Artístico do Ministério da Cultura. Torna-se vice-presidente da Academia Alemã das Artes. Em Dezembro, é-lhe atribuído o Prémio Estaline da Paz.

1955
Apesar de problemas de saúde, faz viagens a Dresden, Hamburgo, Frankfurt e Moscovo. O Berliner Ensemble conhece novo sucesso em Paris com *O Círculo de Giz Caucásiano*. Escreve *Tambores e Trompetes*, adaptação de *The Recruiting Officer*, de G. Farquhar, que estreia em Setembro. Prossegue a publicação dos *Ensaios* e do *Teatro Completo*.

1956
Em Fevereiro, assiste à estreia de *A Ópera de Três Vinténs* no Piccolo Teatro di Milano, com encenação de Giorgio Strehler. É internado no hospital na sequência de uma gripe. Regressado a casa, escreve uma “Carta Aberta ao Bundestag contra o Rearmamento”. No dia 10 de Agosto, assiste pela última vez a um ensaio do Berliner Ensemble. Morre no dia 14, de ataque cardíaco, na sua casa de Berlim.

Não preciso de pedra tumular

*Não preciso de pedra tumular, porém
Se vós precisais duma para mim
Desejaria que se lesse nela:
Este fez propostas. Nós
Aceitámo-las.
Com tal inscrição ficaríamos
Todos nós honrados. •*

Fontes:
Glendyr Sacks – “A Brecht calendar”. In *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. xvii-xxvii.
Monique Le Roux – “Chronologie”. In *Bertolt Brecht*. 2. Paris: Éditions de l’Herne, cop. 1982. p. 140-142, 168-170, 197-200, 226-228.

Poemas de Bertolt Brecht extraídos de *Poemas e Canções*. Selecção e versão portuguesa de Paulo Quintela. Coimbra: Livraria Almedina, 1975. p. 55, 70, 72, 28, 238, 39.



Claudia J. Fischer

Tradução

Nasceu em Konstanz, Alemanha. Lecciona desde 1985 no Departamento de Estudos Germanísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007, doutorou-se em Teoria da Literatura com uma tese sobre o conceito de graça em Friedrich Schiller e Heinrich von Kleist. Traduziu *A Morte em Veneza* de Thomas Mann, *Infância em Berlim por volta de 1900* de Walter Benjamin e *Ewald Tragy* de Rainer Maria Rilke, obras publicadas na editora Relógio D'Água. Em 2008, estreou-se na tradução de teatro com *O Café*, de R.W. Fassbinder, para uma encenação de Nuno M Cardoso no TNSJ. •



Nuno Carinhas

Encenação e cenografia

Nasceu em Lisboa, em 1954. Pintor, cenógrafo, figurinista e encenador. Estudou Pintura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Como encenador, destaca-se o trabalho realizado com o TNSJ e com estruturas como Cão Solteiro, ASSÉDIO, Ensemble, Escola de Mulheres e Novo Grupo/Teatro Aberto. Entre a extensa lista de companhias e instituições com que colaborou, contam-se também o Teatro Nacional de São Carlos, Ballet Gulbenkian, Companhia Nacional de Bailado, Teatro Praga, A Barraca, A Escola da Noite, Teatro Bruto, Teatro Nacional D. Maria II, São Luiz Teatro Municipal, Chapi-tó, Os Cómicos, entre muitas outras. Como cenógrafo e figurinista, tem trabalhado com criadores como Ricardo Pais, Fernanda Lapa, João Lourenço, Fernanda Alves, Ana Tamen, Ana Luísa Guimarães, Vasco Wellenkamp, Olga Roriz, Paulo Ribeiro, Clara Andermatt, entre outros. Em 2000, realizou a curta-metragem *Retrato em Fuga*. Escreveu *Uma Casa Contra o Mundo*, texto encenado por João Paulo Costa (Ensemble, 2001). Dos espetáculos encenados para o TNSJ, refiram-se, a título de exemplo, *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca (1996), *A Ilusão Cómica*, de Corneille (1999), *O Tio Vânia*, de Tchekhov (2005), *Todos os que Falam*, quatro “dramatículos” de Beckett (2006), e *Beiras*, três peças de Gil Vicente (2007). Foi, em Março de 2009, indigitado Director Artístico do TNSJ. •



Bernardo Monteiro

Figurinos

É formado em design de moda pelo CITEJ. Colaborador permanente da ASSÉDIO, concebeu os figurinos da quase totalidade dos espectáculos produzidos por esta companhia desde 2000. Desde 2006, colabora regularmente com o Ensemble – Sociedade de Actores. Tem assinado os figurinos para diversas produções do TNSJ, em particular para as encenações de Ricardo Pais, mas também para espectáculos encenados por criadores como João Lourenço, Nuno Carinhas, Rogério de Carvalho e João Henriques. Destaque-se, a título de exemplo, os mais recentes: *O Concerto de Gigli*, de Tom Murphy (ASSÉDIO), *A Dama do Mar*, de Ibsen (Ensemble), *Turismo Infinito*, a partir de textos de Fernando Pessoa, e *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (TNSJ). •



Rui Simão

Desenho de luz

Nasceu em Lisboa, em 1971. Entre 1993 e 2000, integrou a equipa técnica do Centro Cultural de Belém, onde desempenhou funções de chefe de equipa do departamento de Luz. Em 2000, integra a equipa técnica do TNSJ como responsável pela equipa de luz e adjunto da Direcção Técnica. Em 2008, assume as funções de Director de Palco do TNSJ. Realizou o seu primeiro trabalho de desenho de luz em 2006, para o ciclo O Piano Agarrado pela Cauda, concertos de Mário Laginha, Bernardo Sasseti e João Paulo Esteves da Silva no TNSJ. Assinou, posteriormente, o desenho de luz do concerto de RabiH Abou-Khalil Group com os fadistas Ricardo Ribeiro e Tânia Oleiro (2007); do espectáculo *Beiras*, três autos de Gil Vicente, enc. Nuno Carinhas (2007); e de *O Café*, de R.W. Fassbinder, enc. Nuno M Cardoso (2008). •



Joel Azevedo

Desenho de som

Nasceu em 1977. É licenciado em Audio Technology and Music Industry Studies pela Kingston University of London. Participou em projectos de som, ao vivo e em estúdio, com os engenheiros de som Alex Harris (Gateway Sound Education/BBC) e Steve Parr (HearNoEvil) e a realizadora Sophie Meyer (Reuters Television). Certificado pela Digidesign em Pro Tools, exerce actividade regular de formador. Entre 2001 a 2003, colaborou com os estúdios Somnorte. Destaque-se a participação no filme de animação *A Zanga da Lua*, de Fernando Galrito. Entre 2005 e 2007, realiza a sonoplastia de instalações das artistas plásticas Martinha Maia e Carla Cruz. Em 2004, inicia uma colaboração regular com o TNSJ, integrando o departamento de Som em 2007, onde exerce funções de gravação e pós-produção áudio, montagem dos sistemas de amplificação e operação de som de espectáculos. Assinou o desenho de som do espectácu-

lo *Drumming na Praça*, dir. musical Miquel Bernat (2008), e do concerto de RabiH Abou-Khalil Group com os fadistas Ricardo Ribeiro e Tânia Oleiro (2007). •



João Henriques

Preparação vocal e elocução

É licenciado em Ciência Política – Relações Internacionais. Tem o Curso Superior de Canto da Escola Superior de Música de Lisboa e a pós-graduação em Teatro Musical na Royal Academy of Music (Londres). Trabalha no TNSJ desde 2003, assegurando a preparação vocal e elocução de múltiplas produções. Assistente de encenação em vários espectáculos de Ricardo Pais, dirigiu, com o encenador, *Sondai-me! Sondheim*. Ainda no TNSJ, assinou a direcção cénica de *María de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla/Horacio Ferrer (2006), e dirigiu o concerto *Outlet* (2007). Tem também assinado, desde 2003, vários trabalhos de encenação para a Casa da Música. Destaque-se, a título de exemplo, *O Castelo do Duque Barba Azul*, de Béla Bartók, e *O Rapaz de Bronze*, de Nuno Côrte-Real/José Maria Vieira Mendes a partir do conto de Sophia de Mello Breyner Andresen, dir. musical de Christoph König (2007). •



António Sérgio

Colaboração musical

Nasceu em Vila Nova de Gaia, em 1985. Fez o curso de percussão da Escola Profissional de Música de Espinho e frequentou o curso de percussão da ESMAE. Em 2004, integrou o *Drumming* – Grupo de Percussão, actuando em múltiplos concertos em Portugal e no estrangeiro. Com o mesmo grupo participou no disco *Unreal Sidewalk Cartoon*, de Bernardo Sasseti. Tocou na banda rock dagUida e integrou os Tchakare Kanyembe, projecto musical afro-beat. Integra o projecto de música alternativa/experimental Zelig e a banda de Nuno Prata. Das suas colaborações com o TNSJ, destaque-se a participação, como músico e actor, em *UBUs*, espectáculo de Ricardo Pais (2005), e a música de *Beiras*, três autos de Gil Vicente, enc. Nuno Carinhas (2007). •



Emília Silvestre

Estão todos doentes! Deu-lhes qualquer coisa! Sifilis! Sifilis! Estão todos com sifilis!

Nasceu no Porto. É licenciada em Línguas e Literaturas Modernas pela Faculdade de Letras do Porto. Trabalhou com as companhias Seiva Trupe, Teatro Experimental do Porto, Os Comediantes e TEAR. Co-fundadora do Ensemble – Sociedade de Actores, participa na maioria dos espectáculos da companhia. Em televisão, para além da participação em séries como *A Viúva do Enforcado*, *Clube Paraíso*, *Os Andrades e Liberdade*

21, desempenha funções de directora de dobragens. Tem exercido actividade docente na Academia Contemporânea do Espectáculo, ESMAE e no Externato Delfim Ferreira. No TNSJ, é desde 1996 presença assídua nos elencos dos espectáculos de Ricardo Pais e Nuno Carinhas. Recebeu a Medalha de Mérito Cultural, Grau Ouro, no âmbito da Porto 2001. Em 2008, pela sua interpretação em *O Cerejal*, de Tchekhov, enc. Rogério de Carvalho, e *Turismo Infinito*, espectáculo de Ricardo Pais, foi distinguida com uma Menção Especial da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. •



Fernando Moreira

Bem-vindos, amigos, toca a entrar na casa das feras! Luar aqui não falta. Viva Spartakus! Ilusionismo barato! Vinho tinto!

Nasceu no Porto, em 1968. Actor, encenador e dramaturgo. Frequentou o curso de pintura na Faculdade de Belas Artes do Porto, fez formação na Escola de Actores da Seiva Trupe e no Dramat – Centro de Dramaturgias Contemporâneas do TNSJ. Das companhias em que tem trabalhado, refiram-se o Teatro Experimental do Porto, Teatro Art'Imagem, Seiva Trupe e Panmixia. Trabalhou com encenadores como José Carretas, António Feio e Mónica Calle, entre muitos outros. *Arte da Guerra* (2000) assinala a sua estreia como autor dramático. Das suas peças mais recentes, destaque para *O Mistério da Visita e AVC*. É co-fundador da associação Astro Fingido (2008). Integra, desde 1999, o elenco de vários espectáculos do TNSJ, trabalhando sobretudo com os encenadores Nuno Carinhas e Ricardo Pais, mas também com Nuno Cardoso, Giorgio Barberio Corsetti e Nuno M Cardoso, entre outros. •



Joana Manuel

Resta-lhe só o sentimento de um cadáver; ele está a sobreviver a si próprio.

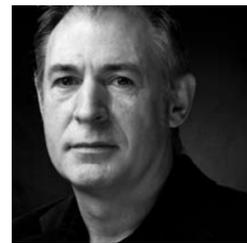
Nasceu em 1976, em Oeiras. É professora de Voz no curso de Jazz da Escola Superior de Música de Lisboa. Foi elemento efectivo do Coro Gulbenkian entre 1998 e 2005, e vocalista da Big Villas Band do Hot Clube de Portugal. Trabalha regularmente na adaptação, direcção e dobragem de filmes e séries de animação, assim como em locuções publicitárias. Foi músico convidado no disco *Ligação Directa*, de Sérgio Godinho. Colaborou com Luís Madureira na preparação vocal e elocução dos elencos de *Cabeças no Ar* (enc. Adriano Luz) e *Paraíso*, de Olga Roriz. Estreou-se no teatro em 2001, com Fernando Gomes, com quem trabalhou em várias produções. Participou em espectáculos de Claudio Hochmann e Caroline Petrick. Colabora com o TNSJ desde 2004, trabalhando com Ricardo Pais, João Henriques, Nuno Carinhas, Giorgio Barberio Corsetti e Nuno M Cardoso. •



João Castro

Os meus irmãos mortos estão / e eu por um triz que estou inteiro. / Em Novembro fui vermelho / mas agora é já Janeiro.

Frequenta o curso de Estudos Teatrais na Universidade de Évora. Trabalhou com encenadores como Junior Sampaio, Luís Varela, Tiago de Faria, Carlos J. Pessoa, entre outros. Membro fundador do Teatro Tosco, participou em várias das suas criações. Encenou *As Vedetas*, de Lucien Lambert; *Na Magia o Encontro com a Poesia e o Cinema*; *Aquitanta*, de C.A. Machado; e *Sangue no Pescoço do Gato*, de R.W. Fassbinder. Desde 2005, integra o elenco de diversas produções do TNSJ, trabalhando particularmente com Ricardo Pais, mas também com António Durães, Nuno Carinhas, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso e Nuno M Cardoso. Destaque para os mais recentes espectáculos em que participou como actor: *O Café*, de Goldoni; *Platónov*, de Tchekhov; *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare; e *O Café*, de R.W. Fassbinder. Desempenhou funções de assistente de encenação em espectáculos de Ricardo Pais e Nuno Carinhas. •



Jorge Mota

Bom, agora que venha o que se segue! A palavra de ordem é: carrinhos de bebé.

Nasceu em 1955, em Ucha, Barcelos. Completou o curso de ingresso ao Ensino Superior Artístico na Cooperativa de Ensino Árvore e participou em diversas acções de formação teatral. É actor profissional desde 1979, tendo trabalhado com companhias como o TEAR, Pé de Vento, Seiva Trupe, ASSÉDIO, Ensemble e Teatro Plástico, entre outras. No cinema, participou em filmes de Manoel de Oliveira, Paulo Rocha e José Carlos de Oliveira. Na televisão, tem trabalhado em séries, telefilmes, *sitcoms* e telenovelas, a par da actividade de intérprete e director de interpretação em dobragens. Foi co-fundador da Academia Contemporânea do Espectáculo, em 1991. Desenvolveu ainda actividade como professor e autor de programas para escolas secundárias e profissionais. No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por Silviu Purcarete, José Wallenstein, Nuno Carinhas, Ricardo Pais e Giorgio Barberio Corsetti, entre outros. •

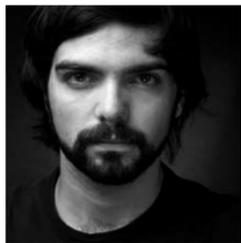


José Eduardo Silva

Basta esta lua para darmos em doidos!

Nasceu em Guimarães, em 1975. É licenciado em Estudos Teatrais pela ESMAE. Trabalhou com os encenadores Nuno Cardoso, José Carretas, Moncho Rodriguez e João Garcia Miguel, e com criadores como Fabio Iaquone e Isabel Barros. Trabalhou com Giancarlo Cobelli no Teatro Stabile di Torino, integrando o elenco de *Woyzeck*. Assinou exercícios de encenação no Balletteatro, no Teatro Universitário do Minho e no Serviço Educativo da Fundação Ciência e Desenvolvimento. Participou em filmes de José Pedro Sou-

sa, Tiago Guedes e Frederico Serra, e Raquel Freire. Como músico, participou em vários discos do projecto Blue Orange Juice e concebe bandas sonoras para espectáculos de teatro e projectos transdisciplinares. Trabalha com grande regularidade no TNSJ desde 2006, particularmente com o encenador Ricardo Pais. Integrou também espectáculos encenados por Nuno Cardoso, António Durães, Giorgio Barberio Corsetti e Nuno M Cardoso. •



Luís Araújo

Daqui a uma hora ninguém o vai encontrar, vai desfazer-se como papel em água. Está com a lua na cabeça. Vai atrás de qualquer tambor. Corra!

Nasceu no Porto, em 1983. Frequentou o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo. Integrou o elenco de espectáculos encenados por Nuno Cardoso, Luís Mestre, Manuel Sardinha, Fernando Moreira e Carlos Pimenta. Trabalhou com as companhias Ranters Theatre (Austrália) e Teatrino Clandestino (Itália), com os *performers* Miguel Bonneville, Rodolphe Cintorino e Pascal Lièvre, e com o realizador Edgar Pêra. Trabalha regularmente em dobragens de documentários e séries de animação. Em 2007, concebeu e interpretou *Mostra-me Tu a Minha Cara*, a partir de *Filoctetes*, de Heiner Müller, no São Luiz Teatro Municipal. Trabalha, desde 2004, com regularidade no TNSJ, participando em espectáculos de Nuno Cardoso e Ricardo Pais. Destaque para os mais recentes: *Turismo Infinito*, a partir de textos de Fernando Pessoa, *Platónov*, de Tchekhov, e *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare. •



Marta Freitas

Ele diz que quer ir para os bairros dos jornais, que é lá que as coisas estão a acontecer, mas o que é que há lá nos bairros dos jornais?

Nasceu em Vila Nova de Gaia, em 1976. É licenciada em Teatro pela ESMAE. Como actriz, participou em espectáculos encenados por Rogério de Carvalho, Luís Assis, Óscar Branco, Marcelo Lafontana, entre outros. Entre 1998 e 2001, desempenhou funções de direcção e produção no Teatro Universitário do Minho. Foi co-fundadora da companhia Mau Artista. Escreveu a peça *Falha*, que estreou em 2008, no Teatro Helena Sá e Costa, enc. João Cardoso. É também co-autora de *PeriFeria*, obra estreada pela companhia de teatro luso-galaica Voadora em 2008. No TNSJ, integrou a partir de 2006 o elenco de espectáculos de Ricardo Pais (*D. João*, de Molière, e leituras encenadas de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett), António Durães (*Teatro Escasso*), Nuno Carinhas (*Beiras*, três autos de Gil Vicente, e *Actos de Rua*) e Nuno M Cardoso (*O Café*, de Fassbinder). •



Paulo Freixinho

Queriam que o meu corpo apodrecesse na sarjeta, para que a vossa ideia chegasse ao céu, era?

Nasceu em 1972, em Coimbra. Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espectáculo. Actor desde 1994, foi co-fundador do Teatro Bruto. Tem trabalhado com diversos encenadores, entre os quais se contam José Carretas, Rogério de Carvalho e João Cardoso. Colabora com regularidade com a companhia ASSÉDIO, tanto na qualidade de actor como na de assistente de encenação. No TNSJ, tem trabalhado regularmente com os encenadores Ricardo Pais e Nuno Carinhas, integrando ainda o elenco de espectáculos encenados por Silviu Purcarete, Giorgio Barberio Corsetti e Nuno Cardoso, entre muitos outros. Destaque-se, a título de exemplo, os mais recentes: *Platónov*, de Tchekhov (2008); *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008); e *O Café*, de R.W. Fassbinder (2009). •



Pedro Almendra

Mas ainda vacilo, há um vento que corre lá em baixo, uma aragem gelada lá em baixo que me arrefece os pés.

Nasceu em Braga, em 1976. Licenciado em Teatro pela ESMAE, é actor profissional desde 1998. Participou em espectáculos de criadores como Afonso Fonseca, Marcos Barbosa e Emília Silvestre, entre outros. Em cinema, participou na curta-metragem *Acordar*, realizada por Tiago Guedes e Frederico Serra. Encontra-se, desde 2003, permanentemente envolvido em espectáculos teatrais e músico-cénicos do TNSJ, onde tem trabalhado regularmente com Ricardo Pais. Integrou também o elenco de espectáculos encenados por João Henriques, António Durães, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso. Destaque para a participação em *D. João*, de Molière, *Turismo Infinito*, a partir de textos de Pessoa, *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare, encenações de Ricardo Pais, *Platónov*, de Tchekhov, enc. Nuno Cardoso, e *O Café*, de R.W. Fassbinder, enc. Nuno M Cardoso. •



Pedro Frias

Artilheiro, não te movas enquanto te estão a arrançar a pele, senão rasga, e é a única que tens.

Nasceu no Porto, em 1980. Bacharel em Jornalismo pela Escola Superior de Jornalismo do Porto. Frequentou o Curso de Interpretação da ESMAE. Participou em espectáculos encenados por Nuno Carinhas (ASSÉDIO), Luciano Amarello (Projéc-, TMG), Ricardo Alves (Palmilha Dentada), Júlio Cardoso (Seiva Trupe), Fernando Moreira (TIPAR), entre outros. É membro fundador da companhia Mau Artista. Encenou duas produções musicais. Faz dobragens de vezes em séries televisivas e desenhos animados, e participa, como cantor e actor, em discos infantis e *spots* publicitários. No cinema, destaque-se a participação em *Une Nuit de Chien*, de Werner

Schroeter (2008). No TNSJ, integrou o elenco de espectáculos encenados por Nuno Carinhas (*Beiras*), Nuno Cardoso (*Platónov*), Nuno M Cardoso (*O Café*) e Ricardo Pais (*O Mercador de Veneza*). •



Sara Carinhas

É que não sei para onde ele foi. Saberá Deus onde ele está? Qual é o tamanho do mundo e onde estará ele?

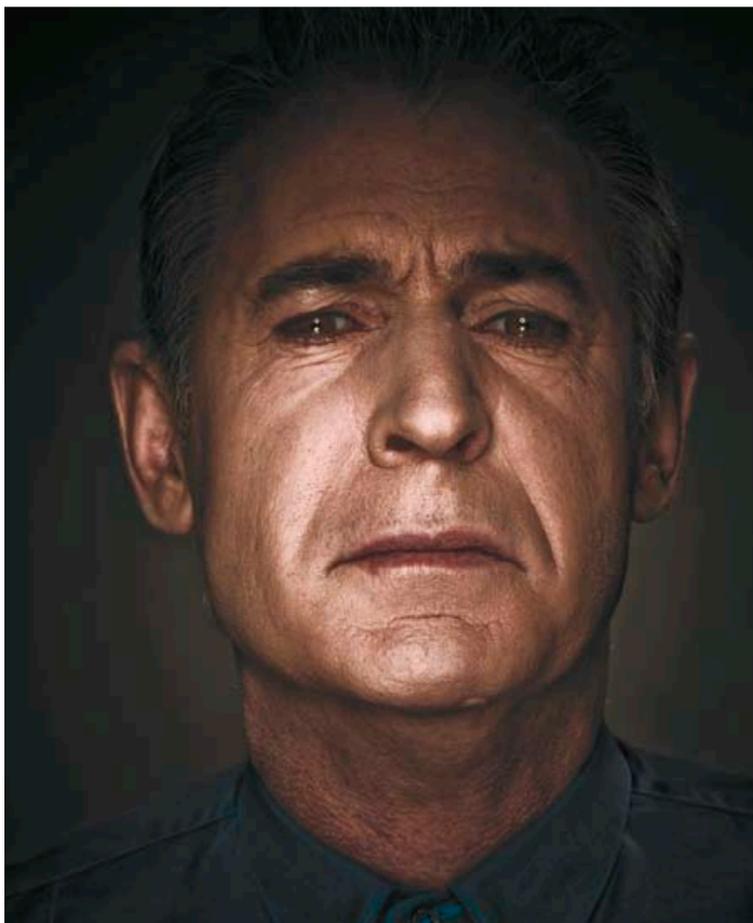
Nasceu em Lisboa, em 1987. A primeira experiência em teatro aconteceu em 2005, com *Cabeças no Ar*, um musical de Carlos Tê com encenação de Adriano Luz. Entre 2006 e 2008, integrou, como actriz, o elenco de espectáculos encenados por Fernanda Lapa (*Medeia*, de Eurípedes), Ana Tamen (*Fedra*, de Racine), Paulo Filipe (*A Noite Árabe*, de R. Schimmelpfennig) e Ricardo Aibéo (*Leôncio e Lena*, de Büchner). Foi intérprete em *Paraíso*, coreografia de Olga Roriz. Em cinema, participou em *Coisa Ruim*, de Tiago Guedes e Frederico Serra, e em várias curtas-metragens. Estreou-se no TNSJ com *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare, numa encenação de Ricardo Pais (2008). •



Pedro Jorge Ribeiro

No Avante ainda tudo está em ordem. Ó Karl, hoje bem que nos fazia falta o teu Paule.

Nasceu em 1981, em Guimarães. É aluno finalista do curso de Interpretação Teatral da Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha. Estreou-se como actor em 2007, em *Sete Contra Tebas*, de Ésquilo, enc. Diogo Dória. Integrou também o elenco de *Zeck*, a partir de *Woyzeck*, de Büchner, enc. José Eduardo Rocha. No cinema, participou na curta-metragem *PedrInez*, de Miguel Clara Vasconcelos, e em *Corrupção*, realizado por João Botelho. Em 2008, fez um estágio no TNSJ como assistente de encenação de Nuno M Cardoso em *O Café*, de R.W. Fassbinder, e integrou o elenco de *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare, na encenação de Ricardo Pais. •



Salão + ou - Nobre
20 Março - 26 Abril 2009
exclusivamente para os espectadores
de *Tambores na Noite*

Exposição
Ich bin kein Berliner
fotografia João Tuna

instalação João Mendes Ribeiro, Catarina Fortuna
produção TNSJ

É do negrume, ou do “tempo de trevas” de que fala Brecht no poema “Aos que Virão a Nascer”, que se destacam os rostos de ***Ich bin kein Berliner*** (*Eu não sou Berlinense*). Fotógrafo residente do TNSJ, **João Tuna** propõe uma exposição de criaturas abismadas, marcadas pelo irreparável, pela violência ou pelo absurdo, camaradas no horror. Uma só letra – um discreto, quase imperceptível K – perturba a célebre declaração de John F. Kennedy (“*Ich bin ein Berliner*”), infectando-a de negatividade e recusa, lembrando-nos talvez que estas não são personagens de um drama. Uma epígrafe possível: “Que tempos são estes, em que / Uma conversa sobre árvores é quase um crime / Porque traz em si um silêncio sobre tanta monstruosidade?”.

31 Março 2009
terça-feira 11:00-13:00

Masterclass
**Construção e Dramaturgia
de *Tambores na Noite***
por Nuno Carinhas

10 + 20 Abril 2009
sexta-feira 10 + segunda-feira 20 11:00-13:00

Oficina de Percussão
Tambores no Palco
direcção António Sérgio

Para além da leitura encenada de *Baal* e da exposição *Ich bin kein Berliner*, o TNSJ promove duas outras acções complementares à apresentação de *Tambores na Noite*. No último dia de Março, o encenador **Nuno Carinhas** aborda a construção do espectáculo, revelando os avanços e recuos de que é feito todo o processo criativo teatral. Elemento do Drumming – Grupo de Percussão e colaborador de Nuno Carinhas em *Tambores na Noite*, **António Sérgio** dirige duas oficinas de percussão no palco do TNSJ, onde ao longo de duas horas os participantes experimentam sons e ritmos que ganham a forma de constelações sonoras.

17 - 24 Abril 2009
terça-feira a sábado 15:00

***Baal* - Leitura Encenada**
de Bertolt Brecht
tradução Yvette K. Centeno

direcção Nuno M Cardoso

Peça escrita por **Bertolt Brecht** aos 20 anos, ***Baal*** é um misto de recusa, afronta, paródia e radical inversão da imagem romântica do poeta. A essa figura espiritual, dada a enlevos de génio, o jovem Brecht – “um materialista e um malandro e um proletário e um anarquista conservador” – contrapõe um animal fazedor de poemas e canções para quem escrever é uma actividade da mesma natureza que comer, beber ou amar. “*Baal come, Baal dança, Baal transfigura-se!*” Complemento programático à apresentação de *Tambores na Noite*, a leitura encenada da primeira peça de Brecht conta com direcção de **Nuno M Cardoso** – acabado de sair do universo do também insolente, também tumultuoso R.W. Fassbinder (*O Café*) – e o envolvimento do mesmo elenco de actores. Nos diários do jovem Brecht, lemos a seguinte passagem: “Nós somos os parasitas, os últimos homens que não são servidores, entre nós estão Baal e Karamazov. Quanto vale um poema? Quatro camisas, uma bucha de pão, meia vaca leiteira? Nós não produzimos mercadorias, apenas produzimos dádivas”.



Teatro Nacional São João, E.P.E.

Conselho de Administração **Francisca Carneiro Fernandes** (Presidente), **Salvador Santos**, **José Matos Silva** Assessora da Administração **Sandra Martins** Secretariado da Administração **Paula Almeida** Motoristas **António Ferreira**, **Carlos Sousa** Economato **Ana Dias**

Direcção Artística **Nuno Carinhas** (Indigitado) Assessor **Nuno M Cardoso**

Pelouro da Produção **Salvador Santos**

Coordenação de Produção **Maria João Teixeira** Assistentes **Eunice Basto**, **Maria do Céu Soares**, **Mónica Rocha**

Direcção Técnica **Carlos Miguel Chaves** Assistente **Liliana Oliveira** Departamento de Cenografia **Teresa Grácio** Departamento de Guarda-roupa e Adereços **Elisabete Leão** Assistente **Teresa Batista** Guarda-roupa **Celeste Marinho** (Mestra-costureira), **Isabel Pereira**, **Nazaré Fernandes**, **Virgínia Pereira** Adereços **Guilherme Monteiro**, **Dora Pereira**, **Nuno Ferreira** Manutenção **Joaquim Ribeiro**, **Júlio Cunha**, **Abílio Barbosa**, **Carlos Coelho**, **José Pêra**, **Manuel Vieira**, **Paulo Rodrigues** Técnicas de Limpeza **Beliza Batista**, **Bernardina Costa**, **Delfina Cerqueira**

Direcção de Palco **Rui Simão** Adjunto do Director de Palco **Emanuel Pina** Assistente **Diná Gonçalves** Departamento de Cena **Pedro Guimarães**, **Cátia Esteves**, **Ricardo Silva**, **Pedro Manana** Departamento de Som e Vídeo **Francisco Leal**, **Miguel Ângelo Silva**, **António Bica**, **Joel Azevedo** Vídeo **Fernando Costa** Departamento de Luz **Filipe Pinheiro**, **João Coelho de Almeida**, **Abílio Vinhas**, **José Rodrigues**, **António Pedra**, **José Carlos Cunha**, **Nuno Gonçalves** Maquinaria **Filipe Silva**, **António Quaresma**, **Adélio Pêra**, **Carlos Barbosa**, **Joaquim Marques**, **Joel Santos**, **Jorge Silva**, **Lídio Pontes**, **Paulo Ferreira**

Pelouro da Comunicação e Relações Externas **José Matos Silva**

Assistente **Carla Simão** Relações Internacionais **José Luís Ferreira** Assistente **Joana Guimarães** Edições **João Luís Pereira**, **Pedro Sobrado**, **Cristina Carvalho** Imprensa **Ana Almeida** Promoção **Patrícia Carneiro Oliveira** Centro de Documentação **Paula Braga** Design Gráfico **João Faria**, **João Guedes** Fotografia e Realização Vídeo **João Tuna** Relações Públicas **Luísa Portal** Assistente **Rosalina Babo** Frente de Casa **Fernando Camecelha** Coordenação de Assistência de Sala **Jorge Rebelo** (TNSJ), **Patrícia Oliveira** (TeCA) Coordenação de Bilheteira **Sónia Silva** (TNSJ), **Patrícia Oliveira** (TeCA) Bilheteiras **Fátima Tavares**, **Manuela Albuquerque**, **Sérgio Silva** Merchandising **Luísa Archer** Fiscal de Sala **José Pêra** Bar **Júlia Batista**

Pelouro do Planeamento & Controlo de Gestão **Francisca Carneiro Fernandes**

Direcção de Sistemas de Informação **Vítor Oliveira** Assistente **Susana de Brito** Informática **Paulo Veiga**

Direcção de Contabilidade e Controlo de Gestão **Domingos Costa**, **Ana Roxo**, **Carlos Magalhães**, **Fernando Neves**, **Goretti Sampaio**, **Helena Carvalho**

Aos que virão a nascer

BERTOLT BRECHT

I

É verdade, vivo em tempo de trevas!
É insensata toda a palavra ingénua. Uma testa lisa
Revela insensibilidade. Os que riem
Riem porque ainda não receberam
A terrível notícia.

Que tempos são estes, em que
Uma conversa sobre árvores é quase um crime
Porque traz em si um silêncio sobre tanta
[monstruosidade?

Aquele ali, tranquilo a atravessar a rua,
Não estará já disponível para os amigos
Em apuros?

É verdade: ainda ganho o meu sustento.
Mas acreditem: é puro acaso. Nada
Do que eu faço me dá o direito de comer bem.
Por acaso fui poupado (Quando a sorte me faltar, estou
[perdido.)

Dizem-me: Come e bebe! Agradece por teres o que tens!
Mas como posso eu comer e beber quando
Roubo ao faminto o que como e
O meu copo de água falta a quem morre de sede?
E apesar disso eu como e bebo.

Também eu gostava de ter sabedoria.
Nos velhos livros está escrito o que é ser sábio:
Retirar-se das querelas do mundo e passar
Este breve tempo sem medo.
E também viver sem violência
Pagar o mal com o bem
Não realizar os desejos, mas esquecê-los.
Ser sábio é isto.
E eu nada disso sei fazer!
É verdade, vivo em tempo de trevas!

II

Ceguei às cidades nos tempos da desordem
Quando aí grassava a fome.
Vim viver com os homens nos tempos da revolta
E com eles me revoltei.
E assim passou o tempo
Que na terra me foi dado.

Comi o meu pão entre as batalhas
Deitei-me a dormir entre os assassinos
Dei-me ao amor sem cuidados
E olhei a natureza sem paciência.
E assim passou o tempo
Que na terra me foi dado.

No meu tempo as ruas iam dar ao pântano.
A língua traiu-me ao carnicheiro.
Pouco podia fazer. Mas os senhores do mundo
Sem mim estavam mais seguros, esperava eu.
E assim passou o tempo
Que na terra me foi dado.

As forças eram poucas. A meta
Estava muito longe
Claramente visível, mas nem por isso
Ao meu alcance.
E assim passou o tempo
Que na terra me foi dado.

III

Vós, que surgireis do dilúvio
Em que nós nos afundámos
Quando falardes das nossas fraquezas
Lembrai-vos
Também do tempo de trevas
A que escapastes.

Pois nós, mudando mais vezes de país que de sapatos,
Atravessámos as guerras de classes, desesperados
Ao ver só injustiça e não revolta.

E afinal sabemos:
Também o ódio contra a baixaza
Desfigura as feições.
Também a cólera contra a injustiça
Torna a voz rouca. Ah, nós
Que queríamos desbravar o terreno para a amabilidade
Não soubemos afinal ser amáveis.

Mas vós, quando chegar a hora
De o homem ajudar o homem
Lembrai-vos de nós
Com indulgência. •

Tradução **João Barrento**

A man with a shaved head and a wide, joyful smile stands against a dark, almost black background. He is wearing a bright blue, worn-in jacket that is open at the chest, revealing his bare torso. His pants are dark and heavily distressed, with large patches of the fabric missing, especially around the knees and lower legs. He is wearing dark, rugged boots. In his right hand, he holds a wooden mallet with a white, fuzzy tip. In his left hand, he holds a large, round drum with a yellow head and a red and white striped rim. The drum is suspended by thin wooden legs. The floor is a solid, bright blue color, and several small, dark, round objects are scattered on it. The lighting is dramatic, highlighting the man's face and the texture of his clothing.

Também o céu...

Também o céu desaba quando há
Estrelas a cair sobre a Terra,
Arrasando-a, e a todos nós nela.
Pode ser amanhã já.

Bertolt Brecht

Trad. João Barrento