



DESTINO MORREU DE REPENTE: Divertimento e Resistência em Alves Redol

Walquiria Pereira Batista*
Professora Assistente
Escola de Música e Artes Cênicas
Universidade Federal de Goiás

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo estudar a peça *O destino morreu de repente*, de Alves Redol, a partir de dois aspectos: o seu caráter de divertimento, compreendido na linguagem cênica, e a sua temática de resistência. Na referida obra, o autor buscou dirigir-se tanto aos sentidos quanto à inteligência de seu espectador, conjugando entretenimento e denúncia às injustiças sociais de seu tempo. Baseando-se nessas noções, serão examinados simultaneamente os ingredientes do espetáculo como divertimento e os desajustamentos que a peça espelha, escrita sob o regime do Estado salazarista. O referencial teórico adotado consiste basicamente nas concepções de Bertolt Brecht, que consideram o teatro um recinto de diversão, aliada a uma atitude crítica diante da realidade.

Palavras-chave: Divertimento; Resistência; Alves Redol.

ABSTRACT: It is the goal of the present article to study the play *Fate has died suddenly* by Alves Redol, with the following two aspects as starting points: its entertaining character as understood in its scenic language and its theme of resistance. In the referred work, the author tries to aim both at his spectator's senses and at his intelligence, joining entertainment and the denunciation of social injustice of his time. Based on these notions, the ingredients of the play as a piece of entertainment and the maladjustments which it reflects, being written under the Salazar regime, will be examined simultaneously. The theoretical reference adopted consists basically of Bertolt Brecht's conceptions, which consider the theatre a fairground, combined with a critical attitude towards reality.

Keywords: Entertainment; Resistance; Alves Redol.

*Devem representar o que é; mas também insinuar
 O que poderia ser e não é e seria bom que fosse
 Ao representarem o que é. Que a partir do seu retrato
 A plateia aprenda a lidar com o que ali é retratado
 Que o aprendizado dê prazer.*

Bertolt Brecht, in “Sobre o julgamento”.

A epígrafe que abre o presente estudo remete a uma tese emblemática na história do teatro, segundo a qual a atividade teatral deve proporcionar prazer¹. Defendendo esta ideia, Bertolt Brecht, nos versos acima, recomenda aos artistas que o “aprendizado dê prazer”. Segundo o encenador alemão, a principal função do teatro é divertir, pois é esta “a mais nobre das funções que se nos depara para o teatro” (BRECHT, 1967, p. 183), e despertar, ao mesmo tempo, uma atitude crítica face à sua época². Brecht indica que para saber qual forma de diversão, de imediato impacto,

que prazer amplo e constante o nosso teatro nos poderia proporcionar com suas reproduções da vida humana, não podemos ignorar que somos filhos de uma era científica (ibid., p. 188).

Eis uma chave que permite interpretar a peça *O destino morreu de repente*³, escrita pelo autor português Alves Redol. Como ponto de partida, buscar-se-á esboçar o contexto no qual Redol produziu a sua literatura, durante a ditadura salazarista.

Em Portugal, o Estado Novo foi implantado em 1933, num contexto em que as ideias autoritárias ganharam terreno, seja pelos insucessos de uma República, seja no plano externo pelas consequências da primeira Grande Guerra. Numa contracorrente a seu tempo, o neorealismo surgiu em oposição ideológica a uma “arte oficial” de carácter reaccionário, compromissada com a propaganda do governo. Fato é que o “neo-realismo projectou as vontades, os desejos e as idéias de uma geração de

intelectuais comunistas e antifascistas” (NEVES, 2007, p. 92).

Alves Redol, considerado “o maior expoente do neo-realismo” (MARQUES, 1976, p. 331), escreve num período culturalmente obscuro visto que a “censura intimidava os intelectuais e a sociedade, disseminando o medo sobre as possíveis consequências de qualquer ato reprovável à política oficial” (ROANI, 2004, p. 18). É, pois, que a censura se preocupava em desencorajar igualmente o “teatro, ou em travar o surto e o desenvolvimento de novos temas (geralmente havidos por subversivos)” (MARQUES, 1976, p. 321). Ainda que perseguido pela repressão e coagido a se submeter às diretrizes ideológicas do regime institucionalizado, o círculo literário de Redol não se furtou de seu posicionamento crítico-combativo. Afinal,

[...] se durante quarenta anos a ideologia totalitária do salazarismo expandiu seus tentáculos opressivos por todos os setores da realidade portuguesa, a Ficção recusou o peso dessas limitações, violentando e denunciando os mecanismos opressores, através da criação de um discurso velado, mas nem por isso menos eficiente do que a denúncia aberta e destemida (ROANI, 2004, p. 20).

Nesse painel, o teatro português configurou-se com um grupo restrito de escritores, do qual se destaca o nome de Alves Redol. Conhecido por seus romances de empenho ideológico, Redol expõe a mesma indignação de suas obras narrativas em suas peças, de modo que estas, tais como a “sugestão para um divertimento popular” *O destino morreu de repente*, expõem, sob forma dramática, o mesmo lirismo reivindicativo dos seus romances de tese social. Nesse sentido, é que, nos apontamentos iniciais da referida peça, Redol se dirige a um “[p]úblico com fome de descobrir, de apreender, de discutir. E de se divertir – porque não?” (DMR, 1967, p. 12)⁴. Sua obra se caracteriza como uma

dramaturgia de cariz social, directamente empenhada na transformação das estruturas vigentes, através da denúncia de situações injustas e da sua dialéctica superação, e, como tal, situada na órbita do neo-realismo literário (REBELLO, 2000, p. 149).

Nessa experiência dramática, o autor, de maneira alegórica, evidencia desajustes sociais de seu tempo, questiona o status quo e os seus valores instituídos, compreendendo-se aqui a alegoria como a

personificação de um princípio ou de uma idéia abstrata que, no teatro, é realizada por uma personagem revestida de atributos e de propriedades bem definidos (PAVIS, 1999, p. 11).

Destino, o todo onipotente, personifica o mito da humanidade que leva este nome, e “morre de repente” nas mãos de seus subalternos. Expressa de modo alegórico, a luta de classes é mostrada no que Brecht chama *gestus* social:

A atitude que os personagens assumem em relação uns aos outros é o que chamamos esfera do *Gestus* social. Atitude física, tom de voz e expressão facial são determinadas por um *Gestus* social: os personagens injuriam-se, cumprimentam-se, esclarecem-se uns aos outros etc. (BRECHT, 1967, p. 209).

Alves Redol convida os espectadores para uma viagem espacial rumo ao reino do Destino. Ocorre que, neste lugar, se verificam os mesmos mecanismos terrenos de opressão. Paralelamente, a dramaturgia em estudo se preocupa não apenas em denunciar problemas de seu tempo, mas também em proporcionar prazer, por meio de uma experiência estética. Ressalta-se, de passagem, que a estética teatral “dedica-se a definir os critérios de julgamento em matéria artística e, por tabela, o vínculo da obra com a realidade” (PAVIS, 1999, p. 145). Dito isso, para um exame da peça portuguesa,

devem ser consideradas as seguintes questões: de onde provém o prazer da diversão?; como se obtém o efeito de distanciamento crítico?

Em primeiro lugar, pode-se afirmar que *O destino morreu de repente* se dirige para a encenação pelo seu caráter primordialmente espetacular. Verifica-se que, a partir de finais do século XIX, o espetáculo teatral, ao romper com a cultura do “textocentrismo”⁵, conquistou sua liberdade artística, “desde que a elaboração da linguagem cênica ganhou foros de arte autônoma, dando início à era moderna da História do Teatro” (ROUBINE, 1998, p. 9). Na esteira do novo teatro, Alves Redol advoga que

somente o suporte da tradução dada pelo gesto e pela voz, pela cor e o ritmo, pela mímica, pela música e, finalmente, pelo público, tornará expressiva a complexidade do sonho do autor (DMR, 1967, p. 15)⁶.

Dirigir-se tanto aos sentidos quanto à inteligência, conjugando fanfarras e circo à poesia declamada foi, por certo, um intuito desafiador para Alves Redol⁷. Em sua “sugestão para um divertimento popular”, o escritor neorrealista assume uma linguagem experimental ao utilizar, reunir e deformar diferentes modos de expressão, como “a dança mágica ao lado do mistério, o drama ritual e o rito orgiaco de braço dado com a farsa e a pantomima” (ibid., p. 17). As longas rubricas situam os acontecimentos em uma pista, que se indica de circo ou de arena sem cúpula⁸, onde desfilam os quadros e os intermédios⁹. O espectador, ante uma avalanche de signos visuais e sonoros, se depara com uma multiplicidade de linguagens cênicas, tais como o circo, a dança, o teatro e a pantomima, acompanhados de orquestra, solistas, bailados, projeções de filmes, bonecos e efeitos. Assim, *O destino morreu de repente*

[...] tem em vista a criação de um espetáculo integral. Abre-se para o teatro de Redol como uma senda inédita, através das perspectivas

experimentalizantes que esta sugestão para um divertimento popular implica, com seu recurso a elementos não-poéticos, com seu aparato circense (CRUZ, 1965, p. 70).

Com os seus múltiplos ingredientes e recursos, o “divertimento”¹⁰ se alterna com números de equilibristas, trapezistas, malabares, palhaços, bailarinos, saltadores, acrobatas e ilusionistas que aprontam e retiram cada quadro, nele participam e costuram seus intervalos. A arena ganha realce com documentários, desfiles, shows de variedades, luz que explode em muitas cores ou um “enorme coágulo de luz” (DMR, 1967, p. 98) como na cena de um pastor. Na verdade, não é possível elencar todas as possibilidades indicadas nas rubricas, citando-se, ainda, números de volteio, corridas de bicicleta, arcos coloridos, além dos efeitos sonoros¹¹. Em vista disso, a obra pode ser entendida como roteiro, “sugestão” para espetáculo.

A peça redoliana se divide em duas partes, cuja estrutura em quadros corresponde à forma épica de Brecht¹², para quem “a evolução dos acontecimentos não tem que ser forçosamente em linha reta, mas pode ser em curvas ou até em saltos” (BRECHT, 1967, p. 74). No quadro de abertura, um coro de vendedoras distribui ao público um programa contendo os vários títulos dos quadros e a canção final. Veja-se que os títulos apresentados nos folhetos, cartões, quadros, dísticos e legendas, localizam a ação, antecipam os fatos e os historicizam.

Entre os recursos teatrais, mais de perto cênicos, se distinguem os títulos, cartazes e projeções de textos os quais comentam epicamente a ação e esboçam o pano de fundo social (ROSENFELD, 2004, p. 158).

Assim, para Redol, “[d]eve predominar tanto quanto possível, uma declamação de cartaz” (DMR, 1967, p. 23), como se estampa no intervalo do espetáculo: “O SR. DESTINO

MANDA PEDIR QUE ESPEREM UM QUARTO DE HORA” (ibid., p. 151; grifo do autor); e se anuncia, próximo ao desfecho, após a morte do Destino: “ENCERRADO DURANTE 15 DIAS PARA EFEITOS DE BALANÇO E MUDANÇA DE GERÊNCIA” (ibid., p. 232; grifo do autor).

A música, por sua vez, assume diferentes estilos e ritmos tocados por uma orquestra ou solistas. Marchas, fanfarras, valsas e fados diversificam o repertório, aludindo sempre ao que está sendo mostrado ou contado. Dessa forma, a canção exerce um papel narrativo, capaz de entreter e simultaneamente estimular criticamente o espectador, semelhante ao que Brecht (1967) indica em suas “Notas Sobre ‘Mahagonny’”, para as quais a música deve informar, comentar, assumir uma posição ou revelar um comportamento social¹³. Sob este prisma, a melodia sugerida por Redol é outro elemento que o aproxima da teoria brechtiana, visto que “a música assume nas obras de Brecht a função de comentar o texto, de tomar posição em face dele e acrescentar-lhe novos horizontes” (ROSENFELD, 2004, p. 160).

No início do “divertimento”, os espectadores são convidados a partirem rumo ao reino do Destino, a fim de conhecerem como funciona a fabricação de uma vida humana. “Chuva de estrelas”, ruídos de motores e alertas de segurança simulam a viagem a bordo de um foguete¹⁴. Um coro de recepcionistas chamadas de hospedeiras vende um programa caracterizado de duplo sentido. Em seu significado literal, o folder distribuído ao público é, de fato, um roteiro do espetáculo com os seus quadros e a letra da última canção. Na acepção figurada, o programa oferecido diz respeito a um roteiro de vida humana a ser cumprido: “[t]odos temos mais ou menos pra vender / Um programa acabado, pronto a servir” (DMR, 1967, p. 32). Nesse preâmbulo, um personagem se dirige à plateia como porta-voz do autor:

BOMBEIRO INCENDIÁRIO

Respeitável público! Proponho um divertimento, um jogo de escondidas com o rabo de fora. Quem não tem cabeça, não paga nada! Um divertimento que também emocione, empolgue, sugira, afirme, convide ao sonho de raízes lúcidas, ao pensamento, quero dizer. Não como um livro de filosofia, mas com os seus meios cada vez menos limitados, quando a imaginação do público ganha asas e gosta de voar, sem receio de encontrar a verdade no caminho. (Pausa). Fala-se muito do Destino, do seu poder imenso; diz-se até que toda a nossa vida está escrita num livro irremediável que ele manda escriturar desde que nascemos até à morte. Que somos brinquedos da sua força mágica, poderosa e mágica. E se fôssemos ver como o Destino teria de funcionar, se realmente existisse? (ibid., p. 39).

Vários tipos de coro acompanham as cenas e quadros¹⁵. Cumpre observar que, no teatro épico, essa estrutura, não raro acompanhada de música, rompe com a “quarta parede”¹⁶ e estabelece um diálogo com a plateia. “Um dos recursos mais importantes de distanciamento é o de o autor se dirigir ao público através de coros e cantores” (ROSENFELD, 2004, p. 159). Por meio desse expediente, os atores lembram ao espectador que tudo não passa de teatro, fingimento, disfarce. Neste caso, cabe à plateia uma participação efetiva no show a partir de uma retomada de consciência. Já de antemão, essa interlocução é provocada pelos coristas: “Vamos, talvez, mesmo antes da função / Fazer um ensaio da parte que cabe / Aos que vieram sómente para assistir / E acabam por intervir na sugestão” (DMR, 1967, p. 34). Uma voz então anuncia: “ATENÇÃO! NÃO SE DEBRUCEM! PAR-TI-DA!” (ibid., p. 40; grifo do autor).

No próximo quadro, quando se fantasia aterrissar no aeroporto do Destino, uma voz de altifalante divulga a visita de turistas terrenos¹⁷. Não faltam vendedores ambulantes assediando os recém-chegados com suas promoções de cabides, escovas, gravatas e canetas. O reino

do Destino, numa alusão à imagem falseada de um governo autoritário, conta com um Chefe de Relações Públicas comandando uma cerimônia para receber os viajantes terrenos. Música, apetrechos, roupas, cada item deve ser minuciosamente planejado de modo a ostentar alegria. Os aplausos devem ser constantes e os sorrisos, “espontâneos”, de tão bem treinados.

CHEFE DE RELAÇÕES PÚBLICAS

Meus irmãos! Meus irmãos em humildade! Lembrem-se de que chegaram hoje os primeiros turistas da Terra! Temos de lhes mostrar que somos felizes. Precisamos de vestir as nossas melhores galas para os receber. Riam-se, divirtam-se, cantem! (ibid., p. 45-46).

Tal como na ficção, no Estado salazarista, não faltaram estratégias com o objetivo de entreter as massas, forjando uma política de contentamento e bem estar da nação¹⁸. Destacam-se, a exemplo disso, ocasiões em que os trabalhadores portugueses eram “contemplados com a Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT) pelo Estado Corporativo” (PASCHKES, 1985, p. 38; grifo da autora). Por meio da FNAT, os esportes, os cursos, bem como as atividades de lazer contribuíam para a formação de uma consciência corporativa. No tocante às atividades culturais,

as mobilizações de massa ou os apelos aos sentimentos nacionais, com a ideologia da ‘grande nação marítima’ ou da ‘missão civilizadora das raças’, se resumiriam, entre outras, ao futebol com Eusébio, à música com o fado saudosista de Amália Rodrigues, e sobretudo, nas peregrinações a Fátima anualmente (PASCHKES, 1985, p. 39; grifos da autora).

O quadro III se passa na Sala do Grande Conselho, órgão deliberativo do Destino, em que se dá a programação da vida humana¹⁹. A preparação da cena acontece à frente do público, com serventes trazendo a legenda “Grande Conselho” e secretárias dispendo no

palco cavaletes, fichas e cadeiras informando as atribuições de cada técnico ou “mágico”²⁰ do setor; esses movimentos são executados no centro da arena, exibidos em tom performático e denunciam uma teatralidade aberta, ao montar e desmontar maquinários à vista da audiência. O propósito, aqui, é o brechtiano de lembrar ao espectador que tudo o que se lhe mostra é uma “mentira recreativa”²¹, distanciando-o de uma ilusão e uma empatia capazes de consumir-lhe.

No referido Conselho, tratar-se-ia de mais uma sessão de serviço, quando os empregados passam a roteirizar as próximas fichas humanas, sob o comando de um diretor. Entretanto, os funcionários começam a relatar o seu descontentamento pelas condições cada vez mais opressoras de trabalho, pois eles são os mesmos desde o início da humanidade, mas agora, a cada minuto que passa, nascem cento e setenta pessoas e só morrem noventa. Já não é possível corresponder às demandas que exigem aquele setor, como afirma alguém: “[o] serviço já é mal feito. Os destinos são fabricados em série; os homens já parecem rebanhos” (DMR, 1967, p. 62-63). Depois de inúmeras contestações, ecoam as vozes: “[a]bandonamos o serviço! Abandonamos o serviço!” (ibid., p. 85), ao que o chefe responde, em tom ameaçador: “[t]omo nota da insubordinação. E a todos descontarei este dia de serviço” (ibid.).

O quadro IV, intitulado “As vigilantes vogam no espaço”, situa o espectador na ação subsequente, na qual aparece Pacote, uma espécie de *office-boy* do Destino que recebe ordens para levar as fichas do dia para serem executadas pelas servidoras encarregadas. Serventes soltam escadas e um número de trapezistas com arcos coloridos abre essa cena.

Numa fantasia plástica, misto de dança rítmica e ginástica, as vigilantes exibem-se com grandes arcos de cores, enquanto as vigilantes-trapezistas sobem nas escadas de

corda para os aparelhos. E daí arremedam espreitar os largos horizontes que o mundo oferece (ibid. p. 88).

Ao fim desse número, veja-se como o empregado reporta às colegas o fato ocorrido:

Está tudo engatado! Tudo! Os doutores zangaram-se. O doutor das Paródias embebedou-se e disse coisas danadas ao Director de Serviços. A que trata do amor fez um comício. [...] E nos ficheiros a coisa também não está boa. Ninguém se entende!” (ibid., p. 90).

As “vigilantes”²² são as incumbidas de monitorar os homens e, tal como os colegas do quadro anterior, se encontram exauridas pelo ritmo de trabalho. Além disso, elas se declaram culpadas pela amargura e pela falta de sentido a que chegara a existência humana. As cenas que se seguem transcorrem de modo simultâneo²³, entre a reflexão das vigilantes e os episódios vividos em três ambientes terrenos, por camponeses, pescadores e operários. Segue-se a vigília a um casal de pastores apaixonados, condenados a morrer naquele instante. No entanto, incentivada por suas colegas, a Vigilante da Morte descumpre a ordem recebida, libertando o casal de sua sentença, e este acontecimento desencadeia a decadência do Destino.

O Chefe de Relações Públicas conduz a recepção para a entrada do grande chefe. São ensaiados figurantes para acenar bandeiras, jogar papelinhos de pétalas e lançar foguetes, incluindo-se, na cerimônia, poesias e até a encenação de um desmaio de uma manifestante. Ouvem-se clarins e, ao som de tambores, surge, imponente, o Destino, em um cavalo branco. Com um discurso paternalista, ele externa uma política de preocupação com o bem comum:

DESTINO (pedindo silêncio)
 Obrigado! Muito obrigado!... As vossas manifestações espontâneas dizem-me que

tenho cumprido sempre com o meu dever. De resto, todos os séculos do meu domínio sobre a vida humana mo dizem hora a hora, nas longas e pesadas horas em que me sacrifico pela felicidade de todos. Mas o dever que se cumpre, nobilita, engrandece quem o pratica... (ibid., p. 161).

O quadro que se segue traz como inscrição “O serviço complica-se”, um aviso que adverte o espectador sobre as reviravoltas que caracterizam os próximos acontecimentos. Assinando as pastas da contabilidade do dia, o Sr. Destino constata que faltaram dois mortos. Um dos diretores relata o descontentamento e as ameaças de paralisação dos funcionários: “pior é que certas atitudes revelam um estado de espírito que pode levar a uma greve geral” (ibid., p. 182). Chegou-se, assim, a um descontrole, seja pelo imprevisto do casal que escapou à morte, seja pelo movimento coletivo de insatisfação dos empregados no reino do Destino, problemas que se agravam com o registro de uma nova ocorrência: quatro mortos “sobrando”.

DESTINO

[...] Há mortos que se me escapam, como há vivos que se me entregam, cansados da vida que lhes dou. Se aceito as queixas, a velhice começa a pôr-me problemas de consciência. Triste sinal dos tempos! Noutras épocas, o Destino não usava consciência, do mesmo modo que não calçava botas cardadas. Um pai assassino chama-me palhaço e diz que eu tive a culpa. E eu não reajo prontamente, obrigando-o a regressar à vida em piores condições. Pactuo, afinal, com a anarquia e sujeito-me ao vexame de me voltarem costas, como se os papéis se invertessem. Espantoso!... e assisto a tudo isto! À minha própria decadência (ibid., p. 204).

Em meio a risos, cambalhotas, correrias, estaladas e momices, todos enfrentam o Sr. Destino. Na sequência, Bombeiro, o arauto do espetáculo, noticia a morte do soberano:

Morreu o Destino! Com uma angina no peito, exactamente doença gloriosa dos que nasceram para mandar e não aguentam os

puxões da hora amarga da decadência (ibid., p. 231).

O Destino sucumbiu quando os dominados afrontaram o seu jugo no momento em que o homem, já cansado de viver, interrompeu sua própria vida, como num xeque-mate se põe fim a um jogo. É que o Destino só podia se perpetuar em uma realidade fixa e imutável, morrendo quando a sorte saiu de seu controle, com a resistência dos subjugados em prosseguir sob seu mando. O destino inalterável transformou-se em circunstância histórica, alterável pela ação humana. Na defesa de um teatro assim, propõe Brecht, em seu escrito “Pequeno Organon para Teatro”:

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as idéias e os impulsos que são permitidos dentro do respectivo contexto histórico das relações humanas (em que as ações se realizam), mas também que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que ajudem a transformação desse mesmo contexto (BRECHT, 1967, p. 35).

No desfecho, ao som de marcha fúnebre, o Chefe de Relações Públicas arrasta uma coroa de flores, para, logo a seguir, acolher, entusiasmado, a banda de música que irrompe na arena. Bombeiro retoma o seu discurso, convidando a todos:

Agora, que o Destino morreu e nem aquele ficou com saudades do seu reinado, talvez porque o pense substituir, deixemos ser felizes os dois pastores apaixonados. A festa agora é de todos! (DMR, 1967, p. 233).

Diversos números circenses são sugeridos no epílogo e o público é convidado a cantar a canção impressa no programa. Surgem os pastores enamorados que, acima de um palanque, recebem flores e aplausos. A rubrica sugere uma apoteose final com fogos de artifício.

Segundo Redol, “a festa final aos dois

pastores concretiza a morte do destino e a libertação do homem desse mito. É o símbolo de uma aspiração mais do que de um facto” (ibid., p. 25)²⁴. Ao fim de uma encenação de seu “divertimento” não se espera que o espectador retorne à realidade, porque dela não saiu. Supõe-se a sua recreação por meio da linguagem cênica e, simultaneamente, a sua reflexão crítica sobre as questões apresentadas: na fruição das imagens e sons à sua frente, ele observa com distância a vida retratada, instigado a examinar os desajustes de seu próprio tempo e a interferir no que vê representado. Se essa experiência é um aprendizado, o espetáculo tudo emprega para este aprendizado dar prazer.

* WALQUIRIA PEREIRA BATISTA é mestre em filosofia, com a dissertação *A Arte Além da Razão: a Tragédia na Reflexão do Jovem Nietzsche*, pela Universidade Federal de Goiás. É bacharel e licenciada em *Artes Cênicas* pela Escola de Música e Artes Cênicas da mesma universidade, onde também é professora assistente, atuando na área de *História e Teoria do Teatro*, nos cursos de *Artes Cênicas e Direção de Arte*.

NOTAS

¹ Para citar apenas alguns nomes que se tornaram referências da defesa de que o teatro deve deleitar e instruir: Horácio, em sua *Arte Poética*, Diderot e Lessing, que se preocupam com a função moral do drama burguês, e Schiller, em sua teoria da tragédia, que sempre relaciona a fruição estética a uma significação moral da arte. Todavia, essas concepções se distanciam de Brecht na medida em que associam o efeito estético a uma empatia. Conforme se examina aqui, o encenador alemão

se volta para o distanciamento crítico de seu espectador.

² Na introdução à obra de Brecht, *Teatro Dialético*, Luiz Carlos Maciel explica que “[a] mola da evolução do pensamento de Brecht sobre o teatro é a sua contradição entre instrução e divertimento. Sua visão do mundo o leva ao mesmo tempo a determinada posição ideológica e política, que responde a uma necessidade radical de racionalização das relações humanas, e à tentativa de uma inovação do teatro que responda a essa mesma necessidade, através do esclarecimento e da crítica em detrimento da mera diversão. Essa contradição é resolvida por ele no que chama de ‘o prazer próprio da idade científica’, o prazer do aprendizado. Reconhece que não se pode suprimir o prazer, a diversão, da experiência estética mas distingue prazeres mais fracos e simples e prazeres fortes e complexos. Os últimos, que incluem o gôzo de saciar a sede de conhecimentos e de adquirir novos conhecimentos, são os prazeres estéticos da idade científica e os perseguidos pelo novo teatro. Cf. Maciel, “Introdução”, *Teatro Dialético*, Brecht, p. 11-12. O presente texto foi redigido segundo a nova reforma ortográfica da língua portuguesa, com exceção da transcrição das citações. Para estas, optou-se por manter a grafia original.

³ Para as citações da peça e de seus apontamentos iniciais, será adotada a sigla DMR.

⁴ No mesmo pronunciamento, Redol sustenta que “[t]eatro deverá ser debate e rebate, mesmo quando o espectacular queira juntar os homens para deslumbramento comum. Embora sem grandes complicações intelectuais, o que lhe trairia o propósito de ser popular, esta tentativa também discute. Mas fá-lo sem paixão. E sem pretensões de salvar de um golpe o que quer que seja. E muito menos o teatro” (DMR, 1967, p. 20).

⁵ Teatro cujo centro é o texto, numa palavra, teatro

de autores. “O problema do lugar e da função do texto dentro da realização cênica é menos recente do que se costuma imaginar e, além e acima das considerações estéticas, ele representa um cacife ideológico” (ROUBINE, 1998, p. 45). “Quanto à encenação moderna, seria simplista imaginar que ela seguiria uma evolução linear. Não aconteceu uma reversão progressiva, ou brutal, dessa tradição de valorização do texto, cuja contrapartida era, pelo menos no plano ideológico, uma desvalorização do espetáculo” (ibid., p. 47).

⁶ “E isto é tanto mais verdadeiro, quanto o espectáculo popular não pode esquecer que o texto é de certo modo secundário em tal função” (DMR, 1967, p. 15-16). Perceba-se a autonomia que o autor concede ao encenador: “o encontro justo do processo de realizar este divertimento só poderá obter-se no dia a dia do trabalho do director com os actores, as luzes e a cor, a música e o texto” (ibid., p. 17). E, a seguir, afirma: “minhas indicações cénicas servem somente para auxiliar o leitor a recriar o divertimento na sua imaginação. Considere-as o encenador quando lhe derem jeito; doutro modo, pode deitá-las fora, pois do seu ofício é ele quem sabe” (ibid., p. 23-24).

⁷ Assim se pronuncia Redol a respeito de sua peça: “[t]ratando-se de uma experiência quis ver até onde várias formas de expressão podiam conviver e completar-se. E deformando-os, como é natural, pus a dança mágica ao lado do mistério, o drama ritual e o rito orgiaco de braço dado com a farsa e a pantomima, sem menosprezar o apontamento do drama do nosso tempo, já que o fundo deste divertimento é ainda um grande drama dos nossos dias” (ibid., p. 17).

⁸ “Na indicação de um circo ou arena sem cúpula para a realização desta peça não há exibicionismo formalista. Vão todos compreendê-lo sem esforço. Julgo que num divertimento popular deve procurar encurtar-se, se não até fazer

desaparecer, quando possível, a distância entre o mistério e o público. Este partilha sempre da representação, mas poderia algumas vezes ligar-se-lhe de maneira mais directa” (Ibid, p. 25).

⁹ “Número (acrobático, dramático, musical etc.) apresentado durante os entreatos da peça, consistindo num coro, balé ou sainete” (PAVIS, 1999, p. 212).

¹⁰ Sobre o gênero “divertimento”, Patrice Pavis explica que “[n]os séculos XVII e XVIII, os espetáculos eram intercalados ou freqüentemente arrematados por um *divertissement*, uma espécie de intermédio dançado e cantado. Gênero misto, situando-se ao mesmo tempo na ficção teatral e no espaço social, por vezes o *divertissement* resume a peça, tira as conclusões morais de forma brincalhona, pede os bons auspícios da platéia, oferece-lhe árias conhecidas e populares para passar mais agradavelmente a mensagem e termina com canções” (Ibid, p. 108; grifo do autor).

¹¹ São efeitos sonoros indicados nas rubricas: ruídos de motores, avião supersônico, voo picado de “aviões a jacto”, voz de altifalante, vozes amplificadas, voz de locutor, sino, sirenes de bombeiros e apitos, chocalho, rajada de metralhadora, ruído de canhoneio e muitos outros.

¹² No escrito “Notas Sobre a ‘Ópera dos Três Vinténs’, Brecht comenta que “[a] escola tradicional opõe-se ao emprêgo dos títulos projetados com o argumento de que o autor deve expressar tudo o que deseja na ação dramática. Esta concepção corresponde a uma atitude característica do espectador cuja reflexão manifesta-se a partir do objeto e não sobre o objeto” (BRECHT, 1967, p. 68). E, no mesmo ensaio, recomenda que “[o] espectador deve se exercitar para uma visão complexa. Com isto defendemos que é mais importante

a reflexão sôbre o curso da ação que a reflexão dentro do curso da ação. Além do mais, as telas obrigam o comediante a usar um nôvo estilo de representação. Êste novo estilo é o estilo épico. Ao ler os títulos projetados o espectador assume a atitude de alguém que fuma e observa ao mesmo tempo” (Ibid). A respeito dos letreiros de Brecht, Roubine observa que “[u]ma das originalidades da prática brechtiana consiste em fazer intervir concomitantemente diversos modos de teatralização do texto: os diálogos, é certo, mas também os *songs*, sem falar no material gráfico (tabuletas, projeções, inscrições, diagramas, slogans etc.)” (ROUBINE, 1998, p. 66).

¹³ Veja-se como o autor de *Mahagonny* se refere à música da ópera dramática: “[a] música está a serviço, intensifica o texto, impõe o texto, ilustra, pinta a situação psicológica” (BRECHT, 1967, p. 60). Já na ópera épica, “Brecht atribui à música uma função diferente: a de interromper a continuidade da ação, romper a unidade da imagem cênica, despsicologizar o personagem opondo-lhe uma contradição; enfim, destruir todos os efeitos do real eventualmente induzidos pelo espetáculo” (ROUBINE, 1998, p. 162).

¹⁴ “As luzes apagam-se. Irrompe o ruído de motores. Uma chuva de estrelas cai da cúpula. Como meteoros, as hospedeiras correm à volta da pista, desenhadas pela fosforescência dos tecidos que as vestem. O fogo do archote de Bombeiro Incendiário desaparece” (DMR, 1967, p. 40).

¹⁵ Coro das hospedeiras, coro dos cegos, coro das secretárias, os mágicos do Grande Conselho também formam um coro na entrada quadro III e, mais ao final, um coro de carpideiras.

¹⁶ A referida designação procede de Denis Diderot, em suas recomendações ao poeta

dramático e aos atores. Sobre o conceito, Pavis fornece a seguinte definição: “[p]arede imaginária que separa o palco da platéia. No teatro ilusionista (ou naturalista), o espectador assiste a uma ação que se supõe rolar independentemente dele, atrás de uma divisória translúcida. Na qualidade de *voyeur*, o público é instado a observar as personagens, que agem sem levar em conta a platéia, como que protegidas por uma quarta parede” (PAVIS, 1999, p. 315-316; grifos do autor). Refutando essa noção, Brecht defende, em seu escrito “Uma nova técnica de representação”: “[n]aturalmente precisamos abandonar a concepção de que existe uma quarta parede separando ficticiamente o palco do público que é causadora da ilusão de que o pano de boca realmente existe, de que não há público. Nestas circunstâncias é possível, em princípio, que o ator se dirija diretamente ao público” (BRECHT, 1967, 161).

¹⁷ “O ruído dos motores decresce à medida que a luz surge difusa e acaba por se abrir numa explosão de muitas cores. Ficarà depois, e só enquanto Bombeiro Incendiário declama a primeira fala, uma luz misteriosa, talvez arroxeadada, que é cor de manto santanário” (DMR, 1967, p. 41). “Um altifalante emite música de arraial postiço sobre fundo de marcha fúnebre. Depois, guisalheira e fútil, a voz de um locutor estraçalha os ouvidos” (ibid.).

¹⁸ Segundo Maria Luisa Paschkes, o Estado Novo tentava forjar uma política de soberania do povo: “[é] fato que Salazar buscou ordenar suas instituições políticas sempre com uma fachada democrática. [...]. O que a Constituição de 1933 não diz, porém, são os meandros utilizados pelo salazarismo com estas instituições” (PASCHKES, 1985, p. 18).

¹⁹ A título de antecipação desse quadro, nota-se o que diz o Chefe de Relações Públicas: “os mitos tornaram-se no sagrado pão da ignorância. E que seria do mundo sem a ignorância? [...]. Estamos

em pleno Destino, que tudo prevê, ordena e executa na vida de vocês, homens. Cada um de vocês tem uma ficha desde o dia em que nasce até o dia em que morre; uma ficha pormenorizada, exacta, precisa, onde tudo se averba para que nada fique ao sabor dos acontecimentos. [...] (Para o público) Vão assistir à reunião dos sábios do Grande Conselho do Destino. É nele que se determina tudo o que respeita à vida e à morte de cada um de vós” (DMR, 1967, p. 53).

²⁰ Os operários do chamado Grande Conselho são assim denominados: Mágico das Doenças, Mágico do Físico, Mágico dos Desgostos, Mágico dos Defeitos, Mágico dos Desastres, Mágico do Amor, Mágico das Distracções e Mágico dos Vícios, todos eles subordinados ao Supermágico. Observa-se que, nessa distribuição, o número de mágicos responsáveis pelos dissabores da existência humana é consideravelmente maior do que os demais.

²¹ Cf. Brecht, “Pequeno Organon para Teatro”, Teatro Dialético, §4, p. 184.

²² As vigilantes se distinguem pela cor que acompanha o seu nome, que diz respeito à ocupação de cada uma: vigilante dos campos: Vigilante Verde, vigilante das montanhas: Vigilante Roxa; vigilante das águas: Vigilante Azul; vigilante fabril: Vigilante Castanha; vigilante da morte: Vigilante Negra; vigilante dos nascimentos: Vigilante Branca; vigilante da alegria: Vigilante Vermelha.

²³ A simultaneidade de ações se relaciona a uma estrutura não linear de trama, como propõe a forma brechtiana, e se dá em vários momentos da obra, seja com ações dramáticas paralelas; seja entre ação e números circenses. Exemplos: o número de equilibristas durante uma mímica dos mágicos; trapezistas cruzam o espaço durante a cena das vigilantes; uma bailarina entra na pista e dança em volta dos dois pastores; um ventríloquo e seus quatro bonecos, alternando-

se com o diálogo entre Chefe da Secção e Faz-Tudo; exibição de documentário e embate entre “palhaço rico” e “palhaço pobre” durante esta mesma cena etc.

²⁴ Em seus apontamentos iniciais, relata o autor: “[q]uando há cerca de dez anos iniciei a primeira versão deste espectáculo, dei-lhe o título provisório de *Jogo dos Mitos Cansados*, de tal modo pensei em criar um divertimento, embora o carpinteirasse também como estímulo para a meditação, aqui fecundada, contudo, sem didactismos complexos ou descarnados. Pensava em jogo no sentido de passatempo. Com todos os riscos de um jogo franco, é evidente. As suas regras deveriam ser estabelecidas pela invenção do autor e do encenador, cabendo ao público decidir, com sua adesão imaginativa ou a simples recusa dos que não embarcam em naus sem leme, se o jogo era lícito ou se as cartas nasciam viciadas em tavalagem de indigência” (DMR, 1967, p. 11).

REFERÊNCIAS

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético – Ensaios*. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CRUZ, Duarte Ivo. *Introdução ao teatro português do século XX*. Lisboa: Espiral Biblioteca de Cultura Portuguesa, 1965.

MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal*: desde os tempos mais antigos até o governo do Sr. Pinheiro de Azevedo. Volume II: Das revoluções liberais aos nossos dias. 2. ed. Lisboa: Palas Editores, 1976.

NEVES, José. O comunismo mágico-científico de Alves Redol. *Revista Etnográfica*, p. 91-114. maio de 2007.

PASCHKES, Maria Luísa de A. *A ditadura salazarista*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

REBELLO, Luís Francisco. *Breve história do teatro português*. 5. ed. Lisboa: Europa-América, 2000.

REDOL, Alves. *O destino morreu de repente – Sugestão para um divertimento popular*. Vol. Teatro II. Lisboa: Europa-América, 1967.

ROANI, Gerson Luiz. Sob o vermelho dos cravos de abril – Literatura e revolução no Portugal contemporâneo. *Revista Letras* (UFPR), Curitiba, nº 64, p. 15-32. set./dez. 2004.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Trad. de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.