

Terror e miséria: *Uma entrevista com o coletivo da montagem de Terror e Miséria do Terceiro Reich, de Bertolt Brecht*

Kênia Miranda* e José Rodrigues**

Divulgação.



*No quinto ano do governo daquele
Que se diz enviado de Deus,
Ouvimo-lo declarar ser chegado o momento
De iniciar sua guerra; estavam prontos os tanques,
Os canhões, os couraçados; os aviões
Enchiam os hangares e eram tantos que
Se alçassem vôo juntos, a um aceno de sua mão,
Os céus se escureceriam.
Nesse momento resolvemos passar o povo em revista.
Que tipo de gente, em que situação, e com que pensamento,
Acorrera ao chamado do chefe, disposta a marchar
Sob sua bandeira. Passamos em revista o exército.
(Brecht. "A grande parada militar alemã."
In: Terror e miséria do Terceiro Reich. 2005, p. 183.)*

* Professora da Faculdade de Educação da UFF, doutora em história (UFF, 2011), membro do Niep-Marx e do Círculo Brechtiano.

** Professor da Faculdade de Educação da UFF, doutor em educação (Unicamp, 1997), membro do Niep-Marx e do Círculo Brechtiano.

Durante os meses de julho e agosto de 2015, no centro cultural municipal Solar do Jambeiro, situado no bairro do Ingá, em Niterói (RJ, Brasil), todas as terças-feiras, a partir das 18h, formavam-se filas com cerca de 100 interessados em assistir à montagem de *Terror e Miséria do Terceiro Reich: Uma exposição coletiva de teatro*, a partir do texto original de Bertolt Brecht. *Terror e miséria* foi fruto de um grande coletivo, cuja coordenação geral coube a Fábio Fortes¹. Em maio de 2016, já no Teatro Municipal de Niterói, novamente o grupo, agora, mais enxuto, reapresentou ao público a denúncia brechtiana do horror nazista.

Bertolt Brecht (1898-1956), ele próprio alemão de nascimento, militante marxista, poeta, músico, encenador, dramaturgo, no dia seguinte à queima do Parlamento alemão, perpetrada pelos nazistas e atribuída aos marxistas, em fevereiro de 1933, partiu para o exílio, passando por Londres, Nova York, Paris e Moscou². Apesar de marxista, perseguido pelo governo de Hitler, também não pôde se estabelecer na União Soviética, pois não era bem visto pelo stalinismo, que o considerava uma dupla ameaça: de um lado, por ser considerado um simpatizante de Leon Trotsky e, por outro lado, um contestador teórico-prático das teses do chamado *realismo socialista*³, que passou a ser o cânone oficial estatal a partir do congresso de fundação da União dos Escritores Soviéticos, em 1934, e do manifesto apresentado por Zidanov e Gorki, praticamente pondo um ponto final em toda a riquíssima produção artístico-cultural que emergiu após Outubro de 1917⁴.

No exílio, Brecht redige *Terror e miséria do Terceiro Reich* (Brecht, 2005), entre 1935 e 1938, a partir de notícias jornalísticas e depoimentos clandestinos. A peça, composta por 24 cenas, sendo quatro delas um pouco mais longas, a saber, “Em busca da justiça”, “O espião”, “A cruz de giz” e “Mulher judia”. A peça se encerra com a cena *Plebiscito*, que trata justamente da consulta popular sobre a anexação da Áustria à Alemanha nazista, convocando o público a um posicionamento. Em cada cena, Brecht passa em revista os mais diversos setores da sociedade alemã: da ciência (“Físicos”), passando pela justiça (“Em busca da justiça”), pelo proletariado (“Os sapatos pretos”, “O egresso”), pela mídia (“A hora do trabalhador”), pela pequena burguesia intelectualizada (“O espião”), chegando à burguesia e ao antisemitismo (“Mulher judia”). Enfim, *Terror e miséria* traça um tétrico panorama de uma sociedade em estado de exceção permanente, que conduziu a humanidade a um de seus momentos mais mortíferos.

¹ As fichas técnicas encontram-se no final deste texto.

² Para um panorama da vida e da obra de Brecht, ver Peixoto (1968).

³ Para um breve comentário crítico sobre o realismo, ver *O popular e o realista* (Brecht, 1967a). Sobre a polêmica Brecht-Lukács a respeito do Expressionismo, ver Carvalho (2015).

⁴ Cf. Domingos & Maciel (2009) e Mattos (2012).

Cabe talvez assinalar que a proposta estética de Bertolt Brecht – o teatro épico – vai de encontro ao que ele considerava o teatro digestivo, mero entretenimento, um verdadeiro estupefaciente: a forma-drama. Nesta perspectiva, a audiência é capturada – tanto pela temática, quanto pela forma dramática, propriamente dita – pela identificação às personagens, o que redundava, por um lado, na certeza de que tudo sempre foi daquela maneira, e, por outro lado, na *catarse*, ao fim do espetáculo (sic), que propicia o alívio necessário à angústia estabelecida pelo contato imaginário com os limites da sociabilidade capitalista⁵.

Ora, *Terror e miséria do Terceiro Reich* não segue por esta trilha. A obra apresenta uma dura análise das condições daquela sociedade, das escolhas que são feitas e das (primeiras) consequências do ápice da ditadura da burguesia. Não há alívio ao final. Não há redenção. Há um chamado à auto-organização da classe trabalhadora e à luta contra a barbárie nazicapitalista:

“Querido filho! Amanhã não estarei mais com vida. A execução costuma ser às seis da manhã. Escrevo, ainda, pois quero que você saiba de minhas opiniões, meus ideais permanecem os mesmos. Não pedi clemência, pois não cometi crime algum. Apenas servi à minha classe. Pode parecer que não consegui nada com isso, mas não é verdade: cada um no seu lugar, este deve ser o lema! Nossa tarefa é muito difícil, mas é a maior que existe: Libertar dos opressores a humanidade. Sem isso, a vida não tem valor. Só isso conta. Se não pensarmos sempre nisso, a humanidade cairá no barbarismo. Você ainda é pequeno, mas é sempre bom saber de que lado está. Fique com sua classe, assim seu pai não terá sofrido um trágico destino em vão, pois não foi fácil. Tome conta da mãe e dos irmãos, você é o mais velho. Seja consciente. Saudações, a todos, do pai, que muito bem lhe quer..”

(Brecht. “Plebiscito”).

In: Terror e miséria do Terceiro Reich. 2005, p. 287)

Na montagem de *Terror e miséria*, realizada em 2015, no Solar do Jambuí, uma bela assobradada edificação, revestida de tapetes de azulejos portugueses, no centro de um jardim, as cenas curtas foram apresentadas simultaneamente em blocos, os quais eram interrompidos por sirenes de alerta de bombardeio. Então, a ação se deslocava para o interior do casarão, onde eram apresentadas duas das quatro cenas principais, também de forma simultânea.

Tal proposta cênica, embora não indicada por Brecht, vai ao encontro de suas preocupações, pois, entre outros aspectos, tal encenação procura retirar o espectador da passividade, dado que cada um precisa escolher quais cenas e em que ordem serão assistidas, além de ser convidado, algumas vezes, a integrar-se

⁵ Para uma introdução à perspectiva brechtiana, ver *Notas sobre Mahagonny* (Brecht, 1967b).

à própria cena. Essa encenação foi denominada pelo grupo de “exposição coletiva de teatro”. Na segunda temporada, o espaço cênico transferiu-se para o Teatro Municipal de Niterói, localizado no centro da cidade. Felizmente, a proposta “exposição coletiva” permanece intacta. Agora, as cenas estão distribuídas por todo o complexo teatral: o palco, as coxias, a casa de máquinas, o porão e as frisas e, até mesmo, a rua. A cena “A grande parada militar alemã”, que abre a peça, é encenada à porta do teatro, curiosamente, diante de uma catedral das mercadorias, um *shopping center*.

Na entrevista, são abordados diversos temas, como a oportunidade de montar *Terror e Miséria*, a perspectiva brechtiana, o trabalho coletivo e a questão do financiamento público da cultura.

Entrevista:⁶

Por que Brecht em uma hora dessas? Tudo conspira contra esse tipo de texto e da proposta que vocês fazem. De onde vocês tiraram essa ideia de montar *Terror e miséria*?

Fábio Fortes: Eu fui estudante de teatro, comecei licenciatura na UNIRIO, e o primeiro texto que eu li na universidade foi o *Terror e Miséria do terceiro Reich*. E eu fiquei muito encantado, impressionado com o texto, com as possibilidades dele. E tenho essa ligação com Niterói, que é, de fato, minha cidade, onde eu iniciei o meu projeto de teatro, de ser artista, e ficava pensando que o texto, pela sua característica, pela *epicidade*, aquela coisa dividida em contos, pequenos contos, pudesse gerar uma proposta de agregar pessoas para um projeto de fazer teatro melhor em Niterói. Não que o que esteja sendo feito não seja bom, ou alguma coisa assim, nesse sentido, mas assim eu pretendia aprofundar, estudar melhor o teatro, a teoria do teatro, subir um degrau, modestamente. Eu queria, e eu acho que esse texto tinha tudo para isso, porque de fato podia ser produzido dessa forma como a gente acabou produzindo. É claro que, além disso, faz 70 anos do fim da Segunda Guerra, além de 75 anos de lançamento desse texto. Então, foi uma série de efemérides de que a gente foi se apropriando para fazer – “é esse ano, vamos lá e vamos iniciar”.

E o Brecht é aquela figura, para a gente do teatro, praticamente um mito, mitológica, que a gente sempre fica querendo aprender, estudar, colocar em prática aquilo que se estuda. E é sempre tão difícil de produzir, de fazer, pensar e tudo mais, discutir com as pessoas. Então, eu achava que, assim, o Brecht dava essa possibilidade dessa discussão do que já não se fazia na cidade. Então, tem

⁶ A entrevista foi realizada em agosto de 2015, no Solar do Jambeiro. A transcrição foi realizada por Ingrid Carvalho, a quem agradecemos pelo trabalho, enquanto que o estabelecimento do texto, inclusive as inserções e notas, são de responsabilidade de Kênia Miranda e de José Rodrigues.

um caráter muito prático nesse trabalho. No sentido de que as companhias da cidade ouviram muito pouco Brecht. Eu não me lembro de alguém ter montado Brecht na cidade, então eu falei: “agora a gente pode ir por aí”. E toda a questão política acontecendo...

Rafael Ferreira: Eu só queria dizer que eu acho muito interessante uma fala do Brecht, na verdade eu nem sei se foi ele que falou [...] que “o teatro de hoje deve servir ao povo de hoje”. Então, eu acredito que tocar nesse assunto de um regime fascista, totalitário, que, enfim, fez tanto mal pra humanidade como fez, e você abrir o jornal e você ver notícias de como: “por que não acabaram com vocês em 64?”, “volta à ditadura!”. Então, a gente refrescar esses assuntos que infelizmente são trágicos, eu acho sempre bom. É sempre bom ter isso vivo na mente das pessoas, do que já aconteceu. E se realmente eles querem que isso aconteça de novo.

Ana Flávia Chrispiniano: Na verdade, a ideia original não partiu de mim, veio do Fábio Fortes, mas quando eu recebi o convite, já tinha uma admiração muito grande pelo Brecht. Mas esse texto, especificamente, acho que tem essa questão que o Rafael falou, que a gente está vivendo, no momento atual, onde se vê muito o discurso de intolerância em outras mídias. Agora com a rede social, não sei se sempre existiu ou está mais explícito agora... de alguma maneira, muitas pessoas estão com um discurso muito conservador, estão saindo do armário, indo para a rua, muitos símbolos nacionalistas, bandeira, hino. Para mim, particularmente, faz muito sentido esse texto como ele está. A gente até conversou com o Sérgio de Carvalho,⁷ quando ele deu uma oficina para a gente e sugeriu atualizar o texto. Mas, nesse caso, eu acho que [tinha que] olhar para aquela época mesmo, como estava. Não fizemos nenhuma atualização, nenhuma alteração do texto, ou “vamos trazer para o Brasil explicitamente”. Seria até um recurso do Brecht mesmo, olhar a história, deslocar no tempo histórico, até faz você refletir, já é uma forma de distanciamento, distanciamento histórico. Você olhar o que aconteceu também faz você refletir sobre hoje.

Fábio Fortes: Remontar é reavaliar também. A gente conversou muito sobre isso, como que se atualiza. Mas, só de a gente pegar o texto e montar, já está atualizando.

Rafael Ferreira: É, esse negócio de deslocar o olhar, me lembra de quando Brecht fez *Os fuzis da senhora Carrar*, que ele jogou para a Guerra Civil da Espanha. Ele pegou uma situação e jogou para a China. Então, é mais ou menos [isso], a gente está utilizando um recurso dele.

Ana Flávia Chrispiniano: Tem algo muito interessante nesse projeto especificamente, que é, para além do conteúdo, uma busca por um outro modo de

⁷ Professor da USP, dramaturgo, encenador e diretor da Companhia do Latão.

produção. Esse projeto tem uma cara que é muito difícil de viabilizar no mercado, porque são muitos atores. Hoje em dia, acho que as pessoas têm esse raciocínio: “vamos fazer com pouca gente que a gente ganha mais”. Além do modo de produção mesmo, muito coletivo e tal, vários diretores, essa forma [de utilização do] espaço, então, para além do que é dito, acho que é a uma forma que também busca ser revolucionária, de as pessoas verem tudo ao mesmo tempo. Tirar o espectador do seu lugar cômodo, do esperado.

Pedro Lopes: Certamente, do elenco inteiro, eu sou uma dessas pessoas que não conhecia o texto, que se espantou, de um jeito bom, com o quão atual ele era. Uma facilidade que você tinha de fazer sincretismos muito claros entre elementos do texto que eram contemporâneos à época dele com elementos do nosso tempo, tranquilamente. Desde uma entidade policial que oprime, que vai numa casa, tira uma pessoa de lá, até um sistema que pune uma pessoa porque fez a mesma coisa que a outra fez e não foi punida. “Em busca da justiça”, uma das cenas, tem isso claro demais também: o sistema comendo o próprio sistema por possibilidades.

Uma das questões postas por Brecht é lidar de uma forma diferente com o teatro que virou uma mercadoria e problematizar a divisão do trabalho. No site do espetáculo,⁸ o coletivo diz que uma das inquietações que deu origem à montagem nasceu durante o festival *Niterói em Cena*, onde atores questionaram essa divisão. Vocês resolveram fazer diferente, mudar a forma de se produzir a encenação, mas também mudaram a relação com o público. Como foi colocar em questão a divisão capitalista do trabalho?

Fábio Fortes: Pois é, essa é uma inquietação minha. Que é: a arte, o valor da arte, como se agrega valor à arte hoje, como se cobra pela arte e o que você faz como artista para viver da arte? E, nesse sentido, eu estava completamente insatisfeito com o processo que se dá hoje, muito focado na Lei Rouanet. Os grandes empresários acabam escolhendo peças que fazem bem para o negócio deles e ainda fazem isso com incentivo fiscal. Já aqueles grupos que são periféricos e que têm muita capacidade e talento não chegam ao financiamento. De fato, não é algo para a população, para os artistas, ou seja, não é democrático. Isso me incomodava muito e eu comecei a perceber que também incomodava muita gente. Assim, como sou produtor do *Niterói em cena* já há 8 anos, essa é a discussão: como uma peça, um musical, ganha 51 milhões, enquanto os grupos não conseguem chegar a produzir qualquer coisa via lei Rouanet e outra recebe 21 milhões, e a outra 3 milhões, que são cifras que não combinam com o teatro, mas que são próprias do cinema? A cifra do teatro não é essa. Ou seja, você não precisa de 51

⁸ <<http://www.terroremiseria.com/>>, acesso em agosto de 2015.

milhões para fazer peça alguma, não há necessidade. Não precisa de um milhão para fazer peça alguma. Com um milhão você faz quantas peças? Tanto é que essa [*Terror e miséria*] nós fizemos com nada, com uma vaquinha; na verdade, é essa a proposta. Então, a gente fomentava essa discussão e todo ator falava que se sentia muito lesado, porque a cifra milionária não chega ao ator, nunca. Chega um salário medíocre, um cachê irrisório, enquanto os produtores, diretores ficam milionários com essa arte que é do ator. Porque o teatro é a arte do ator. O cenógrafo, o figurinista etc. estão super bem servidos, que deveriam ser de fato, mas há um deslocamento dessa força propositiva do ator no teatro. Isso me incomodava muito e incomodava as outras pessoas. E a rede social servia para isso. Eu sou meio falante na rede social, então, acabava colocando essa coisa “como é que pode 51 milhões?”. Por exemplo, eu fui ver *Chacrinha, o musical*, gosto de falar mesmo que eu fui ver, e o encosto da cadeira tem um abacaxi, com aquilo ali eu montava cinco peças, só com o dinheiro que foi gasto para colocar o encosto da cadeira tipo avião. E comecei a ver que os meus pares estavam muito incomodados com isso, e comecei a pensar o seguinte: Então, do que eu preciso? Eu preciso do ator como elemento fulcral do teatro. Mas como é o ator de que eu preciso? E todos os atores que eu conheço têm múltiplas funções na vida. O cara é ator e programador visual, ator e figurinista. O artista é assim. Então, eu só preciso de atores, gente com vontade de trabalhar e gente com vontade de pesquisar outras possibilidades como ator, que de repente é fazer um figurino, juntar com mais quatro ou cinco pessoas orientadas por alguém para fazer o figurino. E eu pensei nisso, e falei com quatro, cinco pessoas, que me disseram: “Não, você é maluco. Isso não vai dar certo jamais. As pessoas não vão querer”. Mas eu pensei: “acho que as pessoas vão querer. Eu acho que vai dar certo”. E um dia eu fui no Facebook, e falei assim: vou chamar todos os atores que me interessam. Fui chamando, chamei quarenta. Trinta e cinco apareceram e hoje nós somos trinta e dois. Desistência zero, porque assim era a situação: não tem dinheiro, tem uma possibilidade de um investimento da Fundação [Municipal de Teatro] para vinda para o [Solar do] Jambreiro, mas apenas para cobrir a temporada. É para estudar, é para gente se testar. E quando eu vi, os trinta e dois toparam, o que eu jamais esperaria, porque eu fiz realmente um *brainstorming*. Achei que iam ficar dez e quando eu vi ficaram trinta e dois. E a gente se virou a partir disso. Aí também começaram os problemas, por que são trinta e duas pessoas que pensam diferente. E como a gente liga tudo isso, como a gente faz? Mas foi tudo muito bacana e acho que a gente chegou a um resultado bom. E eu acho que é isso que é mais importante falar: eu não chegaria sozinho neste resultado. Se eu não tivesse essas pessoas juntas, o resultado seria muito inferior ao que a gente conseguiu. Então, é, de fato, um processo colaborativo por isso, porque as pessoas entraram mesmo com sua força de trabalho, com sua força de pensamento. Então, ampliaram-se as possibilidades do que foi feito, da estética, do resultado.

Ana Flávia Chrispiniano: Tem problemas também. O exercício do coletivo, de você fazer de outra forma, não é fácil mesmo. As pessoas, muitas vezes, têm que reaprender como trabalhar dessas outras maneiras, porque estamos, às vezes, condicionados. Acredita-se, mesmo, na necessidade de se ter um chefe, ou em outro ritmo de tomada de decisão. Porque se alguém decide sozinho, é mais rápido. As decisões coletivas, muitas vezes, a gente sentiu e falou sobre [elas] – “Que demora para tomar uma decisão! Por que tem que debater?”

Só para pontuar o que o Fábio falou da Lei Rouanet [...], a experiência de São Paulo, por exemplo, da Companhia do Latão, que participou do movimento contra a Rouanet, que é a lei de fomento ao teatro, [mostra] que um grupo isolado, uma pessoa só é muito difícil [...] mudar essa realidade.

Apesar de todos os obstáculos mencionados, de fato, a peça foi montada em menos de seis meses. Foi tudo muito rápido. Enfim, como foi possível realizar uma montagem tão complexa em tão pouco tempo?

Pedro Lopes: Deve-se tudo isso à vontade que tínhamos de fazer, de gerar. Porque eu tenho certeza de que se dez pessoas eram próximas ao Fábio, e ele viu essa inquietação nessas dez, outras vinte que nunca falaram com ele tinham essa mesma inquietação. Eu, por exemplo, quando cheguei aqui, não venho dessa realidade do *Niterói em Cena*, não participei dele ainda, nem nada disso, mas tinha essa noção de que o teatro não estava sendo feito ainda com esse foco, com o perdão do erro, com esse foco fundamental no ator, e pensava nisso e me via diante de milhões liberados para uma coisa. Dois milhões para um *blog* e nenhuma coisa liberada para aquela equipe da rua que fazia tudo com duas pessoas. E sempre fui amante desse teatro, não só de rua, mas desse teatro independente, de grupo de arte independente. O *Teatro Mágico*, em São Paulo, por exemplo, começou assim, com esse trabalho de formiguinha, e “aconteceram” e foram incentivados por quem queria ver aquilo acontecendo ou por outras pessoas que fizeram. Então, acho que a gente deve essa “facilidade” à nossa vontade de fazer. O ator merece um momento de se experimentar como foco, a luz que está em cima de mim não foi um cara que colocou, fui eu que coloquei aquela luz. O figurino que eu estou vestindo agora foi ela que costurou e está nascendo comigo. Então o ator merecia esse momento, esse espaço de se ver num espelho e não ter mais nada além dele, ele e a classe dele, o segmento dele. Acho que essa foi a maior chave para acontecer, para a gente colocar de lado os muitos “nãos” que a gente pudesse ter de: “não concordo com essa postura, Fábio”, “Rafael, acho que não é por aí”. Isso tudo veio e foi adiante também, mas até isso foi abraçado pela vontade de fazer e fizemos. E estamos aqui.

Rafael Ferreira: Eu só queria acrescentar algumas coisas. A gente está acostumado com tiro curto. O que a Ana Flávia falou, muitas vezes falta mais tempo, infelizmente, com teatro [...] Ficar muito tempo em um projeto, infelizmente, é

um tiro no pé para a gente. Muito tempo sem trabalhar... A gente não recebe cachê por ensaio, só se ganhar um edital de manutenção de companhia, que é muito difícil. Então, a gente tem que ser no tiro curto. Eu por exemplo, dedico quatro horas da minha vida a um trabalho [...] que me sustenta. É um trabalho que me dá possibilidade de conseguir ensaiar durante três meses, para depois da temporada eu conseguir receber um retorno financeiro. É muito difícil para a gente viver de teatro na nossa situação atual. As pessoas têm uma imagem diferente do teatro, não se vê o incentivo. Eu fiz o ensino fundamental e nunca ouvi falar de teatro... Só fui buscar na minha adolescência. Então, é muito, muito difícil para gente. E uma coisa legal também desse projeto foi a nossa troca como artista. Trinta e duas pessoas de lugares completamente distintos, de escolas completamente diferentes, de experiências completamente diferentes. Lembro o Tiago Torres chegando e falando: “Gente, eu tenho só três meses de teatro”. [...] Foi uma troca muito, muito interessante, e isso mantinha o teatro vivo, a vontade de a gente fazer, além de toda essa nossa inquietação artística, política também, essa troca foi muito gostosa. Por que o que é artista senão uma experiência de vida?

Brecht e o teatro político querem atingir o público. O pensamento dominante da nossa sociedade diz que o público não tem interesse nesse tipo de proposta que vocês trouxeram. Contudo, temos visto longas filas. Então, queria que vocês comentassem a reação do público ao convite de serem ativos, desde entrar na fila até escolher as cenas a que vão assistir.

Rafael Ferreira: Na verdade, eu acho que “n” fatores chamaram o público para cá. O primeiro é [ter] trinta e quatro pessoas envolvidas, se cada um chama a família, já enche. Trinta e quatro pessoas divulgando ativamente no Facebook. O Jambeiro já tem um público cativo às terças-feiras. Então foram fatores que foram acumulando. A proposta é também uma coisa que chama atenção. Tem uma coisa que me irrita muito no teatro, eu acabei de participar de um festival, onde eu estava como dramaturgo, e eu fiz um texto que falei sobre redução da maioria penal. Só que eu não falei “no cru: redução da maioria penal”. A gente usava metáforas, alegorias. E o júri na hora de dar o *feedback*: “eu amei, a mensagem chegou até a mim, mas eu tenho certeza que não chegou na plateia.” Como assim, tem certeza que não chegou na plateia? Ele estava completamente subestimando a plateia. Eu, por exemplo, faço teatro infantil e me surpreendo muito com o que as crianças trazem de retorno. Elas percebem os signos, elas percebem tudo que a gente trabalhou com o maior detalhe. Então, tem que parar com essa mentalidade de que o público não vai gostar, de que o público não vai entender, de que o público é isso, de que o público é aquilo. Parar com isso de preencher todas as lacunas. Deixar as lacunas abertas para o público pensar, preencher com sua experiência de vida. [...] O que eu acho que afasta o público

do teatro não é nem a proposta, muitas vezes é o preço, outras vezes a produção não consegue instigar a curiosidade da pessoa.

Fábio Fortes: Eu queria falar sobre como a gente pensou que o público agiria. A gente pensou nessa questão do teatro exposição. A gente não quis teorizar sobre isso, mas, sim, agir na prática. Eu vi as cenas e achava que essa peça, pela dificuldade da temática, por ser longa, que é exatamente um caminho contrário do que a gente tem visto, a rapidez... [...] A gente começou em reuniões, no contato, a pensar que essas cenas não precisavam estar todas no palco. Eu lembro que o Rafael falou: “A gente pode colocar uma cena aqui primeiro”, isso pensando que seria no teatro convencional. [...] A gente pode fazer tudo, a gente não precisa fazer uma ou duas, a gente pode fazer todas elas, e fazer com que o público tenha essa atitude como ele tem em uma exposição. Ele chega, por exemplo, ao museu, vai ao CCBB ver o Picasso agora e fica o tempo que você quiser ali na frente de uma obra. Ou anda rápido, passa rápido. Que necessidade é essa de a gente dizer tudo e como que o público pode de fato “encaixotar”? Então a gente pensou nisso, criamos essa ideia desse teatro exposição, onde as cenas estariam livres e o público é que faria o seu contato, preencheria as suas vontades, desejos, rever, reavaliar, ver de novo a mesma [cena]. E começaram a surgir ideias. “A gente pode modificar o ator”. Como é ver a mesma cena com três atores diferentes fazendo, como é fixar, como é fazer em coro, como é repetir? E a gente foi pensando tudo isso, e isso acabou instigando as pessoas. A gente escuta muito retorno, e o retorno que eu tenho ouvido é: “É muito confuso no início, mas como é prazeroso eu poder fazer o meu caminho. Como é bacana eu não entender nada e de repente a coisa ir caindo e aos pouquinhos eu ir entendendo que eu vou montando a peça do jeito que eu quero”, e de repente você vê umas pessoas mais desesperadas correndo pelo Jambeiro. Essa questão é muito bacana e prova que a gente tem muito lugar. Eu sempre fiquei pensando esse lugar do teatro, onde o público chega e apaga-se a luz e você vê uma peça, é só um lugar. De forma alguma quero desmerecer o palco italiano, ele é potente, é forte, porque ele tem sua propriedade. Agora, eu acho que a gente tem muitos outros lugares. E que também era uma novidade aqui para a cidade. Como você chega em um espaço desse e se apropria dele, isso para o artista, mas a gente conseguiu [...] transpor isso para o público. Então, para o artista é comum, mas o público agora também se apropria do espaço.

Pedro Lopes: De várias críticas que eu ouvi, de conhecidos, de amigos, em assuntos paralelos, [de pessoas] que nem sabiam que eu estava na peça, duas me marcaram demais. Uma porque é muito louca e faz todo sentido. Um amigo me disse: “Quantas vezes na vida você tem a oportunidade de controlar um *déjà vu*. Eu tenho que ficar aqui e rever tudo isso que eu passei, porque não vai ser igual”. E o outro comentário que eu ouvi, que eu achei genial, e agora eu falo mais como estudante de letras mais do que como um ator mesmo. “Eu tenho tantos minutos

para ver todas as cenas, então eu já sei que não vou conseguir ver todas que estão se passando. Quando saio daqui eu não vi somente *Terror e miséria do III Reich*, de Brecht, eu vi *Terror e Miséria do III Reich* meu. Porque eu acabei sendo obrigado a construir uma história com os 5 minutos que eu vi dessa, com o grito lá longe que eu ouvi, que eu não estava e eu achei isso fenomenal”.

Ana Flávia Chrispiniano: Eu não tenho tantos amigos que vieram ver, porque eu estou chegando na cidade. Então eu vou falar uma coisa mais teórica que eu vejo nessa peça... Como mestranda, a minha pesquisa é essa relação com o espectador, eu tenho um palpite que tirar o espectador da passividade é algo que vai contra o *status quo*. Porque a gente vive em uma sociedade do espetáculo, onde essa passividade, essa contemplação passiva, é muito forte. [...] Então acho que colocar o público numa posição de escolha, de sair do lugar, para mim particularmente, é muito interessante. Para o teatro, que é uma arte tão artesanal, tão antiga, acho que é preservar a essência dela do encontro mesmo, deixar isso na enésima potência...

Não foi preciso falar de *estranhamento*⁹ para o público, nem convidar para um teatro épico, e as pessoas se colocaram nesse lugar. Uma das coisas muito caras ao Brecht é a relação entre a forma e o conteúdo. Era possível montar a peça de outro jeito? Vocês podem comentar como trabalharam essa relação na montagem?

Ana Flávia Chrispiniano: Brecht sempre falava da diversão. Então, pensando essa questão sobre o público, não sei, às vezes as pessoas podem achar [...] que teatro é chato ou a política é chata. Eu acho que, na verdade, é divertido também. Toda hora eu falo isso, eu queria ser espectadora dessa peça, poder escolher [...]. É divertido mesmo, apesar de a gente estar tratando de um tema tão profundo.

Fábio Fortes: Tudo isso que você falou foi muito caro para a gente. A gente pensava em que relação é essa entre o palco e a plateia, para que se dê o estranhamento. Para que todas essas características que já estão muito claras no texto aconteçam. Essa peça tem esse presente, né? O épico dela já é dado no texto. Ou seja, as cenas que se cortam e um todo que fala de uma mesma coisa. Várias partes falando de um mesmo assunto, episódico, características de um teatro episódico, isso já é muito dado no texto. Eu acho que a gente teve boa condição de se apropriar dele e estudar esses conceitos do Brecht e trazer para o público.

⁹ O efeito de *estranhamento* ou *distanciamento*, *V-Effekt* (*verfremdungseffekte*), é um conceito-chave na obra brechtiana. Referindo-se à interpretação do teatro chinês, Brecht diz: “O objetivo do artista é parecer estranho e, mesmo surpreendente para a plateia. Ele o consegue, olhando com estranheza para si próprio e para seu trabalho. O resultado é que tudo o que produz tem o toque de espanto. O cotidiano é, assim, suspenso a um nível superior, ao óbvio e automático” (Brecht, 1967c, p. 106). Ver também Brecht, 1967d e 1967e.

Foi um gol que a gente marcou. A coisa da tragicomédia, em que a gente tentou também investir, e o problema que você falou, em quatro meses, quatro meses não é nada para essa peça de produção. Eu acho que a maior crítica que eu, como coordenador geral, diretor, tenho é que a gente ensaiou muito pouco para fazer essa peça, a gente deixou de lado ainda muitas coisas que gente tinha a ganhar. Um mês de pesquisa e três de ensaio.

Contem mais sobre a divisão do trabalho na montagem.

Fábio Fortes: Quando todos os diretores estavam presentes,¹⁰ discutíamos a estética. Essa reunião era para discutir a estética, mas acabou discutindo a produção também. A ideia era cada grupo ensaiar por conta própria, tinha um coordenador que iria a esses ensaios. A gente tinha trinta e cinco atores, em que cada um tinha um dia e um horário para ensaiar. Isso determinou as montagens. Então, eu pude fazer a [cena] “A traição”, com a Ana Flávia e com o Bernardo, porque eles tinham terça-feira à noite livre, que era o meu dia livre também. Então, a escalação se deu muito por essa coisa. No final das contas, havia uma preocupação como coordenador geral, que era a de cada um fazendo uma coisa para um lado [...]. Isso daria ao que já é episódico uma falta de unidade. A gente tinha reuniões aos sábados que debateriam essa questão [...]. Essa reunião aos sábados, que juntava os diretores, era muito importante para chegar no grupo e a gente gerir essa unidade que é a questão da montagem de um espetáculo tão múltiplo e construir o cenário.

Já são sete horas, já tem fila, então, a última pergunta é: Trinta e duas pessoas com experiências diferentes fizeram, junto com a plateia, isso funcionar. Se vocês não eram, agora são um grupo Brechtiano?

Ana Flávia Chrispiniano: Eu estou super triste que está para acabar. [...] É o máximo você poder vir aqui ensaiar, e me preocupa muito essa questão para onde levar [a montagem]. A gente já conversou, onde instalar essa peça, porque de alguma maneira ela se tornou essa coisa específica, quando a peça é feita para um lugar. Para mim, ela quase está nesse lugar. Se a gente fosse levar para um outro, teria que repensar tudo, porque ela se colou muito aqui nesse espaço. A questão do espaço aqui eu acho bastante forte na encenação, então, se fosse para um outro lugar...

Fábio Fortes: [O trabalho coletivo, com decisões coletivas] é uma prática que a gente não tem. Como é que eu consigo doar alguma coisa sem que eu me apoie no outro, sem que eu, enfim, que eu esteja ativo? Então, eu acho que ficou muito claro isso para a gente: tem gente que gosta e consegue fazer esse trabalho,

¹⁰ Cada cena (ou grupo de cenas) foi dirigida por um diretor específico.

e tem gente que é ator mesmo, sem demérito... Eu não estou dizendo que é melhor quem é assim ou quem é assado. De forma alguma. Tem gente que gosta de trabalhar coletivamente, que sabe trabalhar, que já chegou antes de todo mundo, já está lá arrumando e tem gente que chega para fazer sua cena e que vai se dar muito bem. [...]

Pedro Lopes: Eu concordo quando você diz que chegou um momento de se ver como um grupo brechtiano. Mas eu acho que a gente alcançou uma coisa muito grande também, conseguir virar um grupo coletivo, colaborativo, coletivista e todos esses termos dentro disso. Eu acho que isso vai guiar nossos passos. A partir de agora, talvez seja até estranho voltar a um formato tradicional, quando você viu que isso deu muito certo e que pode dar mais.

Fichas Técnicas

Encenação Solar do Jambreiro (2015)

Coordenação e Direção Geral: Fábio Fortes

Direção: Alexandre Vollú, Amanda Calabria, Andréa Terra, Eleusa Mancini, Fabio Fortes, Felipe Ronan, Philippe Ariel, Rafael Ferreira.

Elenco: Aldo Perrota, Alexandre Junior, Alexandre Vollú, Amanda Calabria, Amaury Lourenzo, Ana Flávia Chrispiniano, Ana Luiz França, Andréa Terra, Bernardo Carvalho, Bruno Praxedes, Cecília Terrana, Cecília Vaz, Eleusa Mancini, Erick Tuller, Fabio Fortes, Felipe Ronan, Flaviana Pereira, Fraya Hippertt, Geovana Marques, Guilherme Miranda, Gustavo Chermont, Julia Onofre, Juliano Antunes, Karina Mills, Pedro Lopes, Philippe Ariel, Rafael Ferreira, Renata Egger, Sonia Wegenast, Thi Cardoso, Tiago Torres, Vivian Sobrino.

Encenação Teatro Municipal de Niterói (2016)

Diretores: Amanda Calabria, Fabio Fortes, Felipe Ronan, Renata Egger, Ricardo Rocha e Vivian Sobrino.

Elenco: Amanda Calabria, Amaury Lourenzo, Ana Flávia Chrispiniano, Ana Luiz França, Bárbara Abi-Rihan, Bruno Praxedes, Erick Tuller, Fabio Fortes, Felipe Ronan, Flaviana Pereira, Karina Mills, Luan Vieira, Renata Egger, Ricardo Rocha, Thiago Cardoso e Vivian Sobrino.

Referências

- BRECHT, Bertolt. "O popular e o realista." *In: Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967a.
- _____. "Notas sobre Mahagonny." *In: Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967b.

_____. “O efeito de distanciamento nos atores chineses.” *In: Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967c.

_____. “O teatro experimental.” *In: Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967d.

_____. “Pequeno *Organon* para o teatro.” *In: Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967e.

_____. “Terror e miséria do Terceiro Reich.” *In: Teatro completo*. v. 5 (2ª ed.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

CARVALHO, Sérgio de. “Brecht e a polêmica sobre o Expressionismo.”, *Marx e o Marxismo*. v. 3, n. 5, Niterói, jul./dez. 2015. Disponível em <<http://www.marxeomarxismo.uff.br/index.php/MM/issue/view/6/showToc>>, acesso em maio de 2016.

DOMINGOS, Charles Sidarta Machado & MACIEL, Tiago. “Quando a última trincheira é o livro: a sociedade alemã durante o nazismo em ‘Terror e miséria no III Reich’”, *Métis: história & cultura*. V. 8, n. 15, pp. 83-101, jan./jun., 2009. Disponível em: <<http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewArticle/728>>, acesso em maio de 2016.

MATTOS, Marcelo Badaró. “Cultura.” *In: E.P. Thompson e a tradição crítica ativa do materialismo histórico*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2012.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: vida e obra*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968.