

# BRECHT NO BRASIL

## EXPERIÊNCIAS E INFLUÊNCIAS

"Acredito que a influência mais importante de Brecht, entretanto, se refere, num momento decisivo de nossa trajetória cultural, à consciência política por ele impressa ao teatro brasileiro."

*Sábato Magaldi*

"Brecht favoreceu a matéria-prima literária e teórica para alguns dos mais equivocados momentos da cena brasileira dos últimos trinta anos, e para alguns dos seus momentos mais iluminados e enriquecedores."

*Yan Michalski*

"Brecht é hoje isso, um companheiro de trabalho. É extremamente estimulante tê-lo ao nosso lado... A questão Brecht não é apenas um capítulo do teatro brasileiro: é um instigante desafio da cultura nacional."

*Fernando Pelxoto*

BRECHT NO BRASIL

Fernando Pelxoto  
Gerd A. Bornheim  
Geir Campos  
Pedro Paulo Cava  
Sábato Magaldi  
João das Neves  
Leandro Konder  
Willi Bolle  
Raul Antelo  
Willy Corrêa de Oliveira  
Yan Michalski  
Augusto Boal  
e outros



ORGANIZAÇÃO E INTRODUÇÃO: WOLFGANG BADER





## A QUESTÃO DO ABRASILEIRAMENTO DE BRECHT EM TEATRO E CINEMA

<i>Raúl Antelo</i> Os modernistas lêem Brecht .....	79
<i>Reynuncio Napoleão de Lima</i> A devoração de Brecht: uma busca de identidade brasileira .....	88
<i>Selma Calasans Rodrigues</i> John Gay, Bertolt Brecht e Chico Buarque: a malandragem em três tempos .....	97
<i>Joana Lopes</i> A encenação do didático (ou uma maneira de ser estética numa perspectiva didática) .....	107
<i>Ilma Esperança de Assis Santana Curti</i> Cinema de interrogação e distanciamento .....	119
<i>Rogério Bitarelli Medeiros</i> O estilo épico de Brecht no cinema de Glauber Rocha ..	128
<i>Willy Corrêa de Oliveira</i> Hanns Eisler no Brasil .....	138

## EXPERIÊNCIAS PRÁTICAS

<i>Jurandir Diniz Júnior</i> A peça escolar brechtiana: uma experiência brasileira ..	149
<i>Hugo de Villavicenzio</i> A Padaria de Brecht (uma experiência teatral dos funcionários do IPT) .....	155
<i>Margot Petry Malnic</i> Brecht e o teatro amador estudantil: observações e reflexões .....	164
<i>Arines Ibias</i> Mulheres resistindo... sob o signo de Brecht .....	171
<i>Doloris Ruth Simões de Almeida</i> Brecht na província: tentativa de aceitar "propostas" ..	178

<i>Pedro Paulo Cava</i> Brecht em Minas: cronologia, experiências e influências	192
<i>Antonio Humberto Lopes de Almeida</i> Como o Grupo Teatro Experimental resolveu montar Brecht na rua .....	200
<i>Irene Aron</i> Que negócios, sr. Júlio César? .....	208
<i>Geir Campos</i> Traduzindo poesia e teatro de Brecht .....	217

## O PAPEL DE BRECHT NO TEATRO BRASILEIRO: UMA AVALIAÇÃO

I Sábato Magaldi .....	223
II Yan Michalski .....	226
III Fernando Peixoto .....	232
IV João das Neves .....	241
V Augusto Boal .....	249

## APÊNDICE:

Textos de Brecht traduzidos no Brasil .....	258
Estudos críticos, incluindo livros com referências a Brecht .....	260
Montagens de peças de Brecht no Brasil .....	263

Copyright by  
Paz e Terra S/A, 1987

capa  
Dap Design

revisão  
Edson Furmankiewicz  
Franz Keppler  
William França Barros

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte.  
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

B125b Bader, Wolfgang  
Brecht no Brasil / introdução e organização  
Wolfgang Bader. — Rio de Janeiro, Paz e Terra,  
1987.

Apêndice.  
Bibliografia.

1. Brecht, Bertolt, 1898-1956. 2. Teatro --  
História e crítica. I. Título.

87-0823

CDD - 792.015  
CDU - 792

Direitos adquiridos pela  
EDITORA PAZ E TERRA S/A  
Rua São José, 90, 11.º andar  
Centro, Rio de Janeiro, RJ  
tel.: 221-4066

Rua do Triunfo, 177  
Santa Efigênia, São Paulo, SP  
tel.: 223-6522

Conselho Editorial  
Antonio Candido  
Celso Furtado  
Fernando Gasparian  
Fernando Henrique Cardoso

1987  
Impresso no Brasil/Printed in Brasil

## Índice

### APRESENTAÇÃO

*Wolfgang Bader*  
Brecht no Brasil, um projeto vivo ..... 11

### PANORAMA DA OBRA DE BRECHT

*Fernando Peixoto*  
O teatro de Brecht aqui hoje ..... 25  
*Leandro Konder*  
Brecht e a política ..... 38  
*Gerd A. Bornheim*  
Os pressupostos gerais da estética de Brecht ..... 45  
*Willi Bolle*  
Introdução à poesia de Brecht  
(ou uma poética para habitantes das grandes cidades) 54  
*Albrecht Betz*  
Brecht e a música ..... 65



Dona Vitória se apavora com a força do protesto popular e decide acabar com a brincadeira (teatral). Metateatralmente ela (personagem) chama o produtor (Duran) e mostra que o enredo havia saído do propósito deles. O autor (João Alegre) é chamado, responsabilizado e despedido do show, já que não quer mudar o final (ele se coloca do lado do protesto popular).

O segundo final: Terezinha recupera e impõe o *happy-end*, ao anunciar que havia chegado a suas mãos a confirmação da "United coisa e tal", que passava a concessão de fabricar *nylon* tropical para a firma Maxtertex. Todos os personagens felizes e reconciliados cantam óperas tradicionais parodiadas.

O terceiro final é o "epílogo do epílogo": volta ao palco o autor João Alegre, cantando amarga e ironicamente o destino do malandro, ou seja, do povo brasileiro:

O malandro/tá na greta  
Da sarjeta/do país<sup>5</sup>

É importante observar que um mesmo *plot* produz três obras tão diferentes e tão originais. Chico "abrasileira" as obras anteriores, criando um vocabulário, uma estrutura de pensamento, uma gestualidade brasileiras. Ele acentua o caráter empreendedor da mulher, Terezinha (uma sonhadora em Gay e Brecht), que passa a cuidar com eficiência dos negócios do marido, legalizando-os, criando a firma Maxtertex, *doublé* satírico das multinacionais.

Finalmente acentuo a coragem de Chico ao procurar, com sua obra, nos fazer repensar uma figura histórica intensamente mitificada como Getúlio Vargas. Desse modo ele mostra o quanto assimilou o propósito de um teatro dialético (Brecht) que pretende convidar seus espectadores a não permanecerem na passividade e se tornarem sujeitos da sua história.

5. Chico Buarque, *Opera do malandro*, São Paulo, Círculo do Livro, 1978, p. 191.

## A encenação do didático

(ou uma maneira de ser estética  
numa perspectiva didática)

Joana Lopes

A peça didática de Brecht, ou nela inspirada, pode ser encenada nos termos do mestre-escola, se os artistas e educadores tomarem essa direção conservadora. Mas pode ser outra coisa. Ela poderá ser o exercício de aprender a aprender, que implica dialogar horizontalmente, aquilo que o mestre-escola não faz. Umas mais, outras menos — na medida de abrir ou fechar para a posição mestre-escola —, a peça didática também é um aprendizado lúdico e até do lúdico, na medida do exercício dialético que a peça apresenta. Utilizando o título de uma das peças didáticas de Brecht, diríamos que aquele que diz sim é aquele que diz não. Brecht nos afirma que aprender e divertir-se não são matérias opostas por natureza, "uma oposição que sempre existiu e terá de existir". Escreveu essa fala na década de 20-30. E agora? Creio que ainda continuamos com essa posição na educação e no teatro, em ambas as instituições agravadas pelo autoritarismo do governo brasileiro nas últimas décadas, ainda dominante em 1986: teatros de catequese para o divertimento "culinário" e educação de catequese para o aprendizado encomendado pela classe no poder. Teatro e educação se juntaram então para, juntamente com o teatro-novela, divulgado massivamente pela TV, aumentar



a distância entre divertir-se e aprender. Precisamos aprender, sobre tudo, de verdade, sobre a verdade, e divertir-se com o que escolhemos de verdade; com a verdade dos fatos, porque divertir-se está ligado ao jogo e jogo é condição humana. Porém não nos esqueçamos que no jogo existem verdades, que não são passíveis de divertimento para quem preza a vida, como são os campos de concentração durante a guerra e os que existem no cotidiano urbano.

O teatro didático de Brecht, ou nele inspirado, é oportuno no Brasil de agora. Provamos com várias experiências relatadas ao longo dessa narração que nos propomos.

Somos um povo que ama ouvir histórias. Didáticos são os cantadores de feiras, os caboclos, indígenas que recebem essa função no seu povo, os "contadores de causos", os mineiros de minha infância, e o espírito de aprender e contar do que aprendeu, que aprendemos se observamos as crianças faladeiras. E os artistas interessados no diálogo não gostam de contar o que se passa? Falemos de teatro nas páginas seguintes, como função fundamental não menos para o espírito, do que o pão para o corpo.

Quando a peça didática é um panfleto, ela é mau teatro, porque teatro é uma linguagem de sons e imagens, que entra em oposição a linearidade — técnica exigida pelo panfleto. O espectador espera do teatro aquilo que é questionável no panfleto: a emoção.

Brecht é emocionante. Sua emoção é sobretudo a paixão pelo mutável. Seus personagens não trabalham em nós sentimentos ditos perpétuos, frutos de uma série de fatores de nossas vidas. Trabalha até contra o que sentimos nas nossas relações de classe. Se ele nos arranca lágrimas com *A mãe* (1931), nos mata de raiva (a alguns, outros bateram palmas — mas todos pararam para pensar) em *Mãe coragem* (1939). Dizem que ele queria que não nos emocionássemos. Para tanto, distanciava tudo na representação para que ficássemos diante de, e não mergulhados em. E não dá para ter emoção diante de? Sabemos que sim. Não me identifico mas sou solidária, ou não me identifico nem sou solidária. O que ele solicita de nós é algo difícil culturalmente, mas não impraticável pela nossa emoção, que deve brigar com suas

cristalizações ordenadas pela experiência cotidiana. Um caminho é o humor paradoxal. É o riso do absurdo, mas que é verdadeiro. *Mãe coragem* perde seus filhos na guerra, aqueles que a ajudam a sobreviver, porque ela, cega, pensa que a guerra é um grande negócio para suas mercadorias. Portanto tudo isto não cabe num panfleto que tem a dizer: seja assim ou assado, faça isto ou aquilo. Mesmo na peça didática mais próxima do panfleto existem contradições que se revelam por situações que percebidas se transformam no acento fundamental da peça. É só colocar portanto em termos de sons, imagens, cores tudo armado para ser arte. Quando a peça didática é mau teatro certamente ela não escutou seu interlocutor. E ela falará para quem? O quê? Com que linguagem? Em que língua?

A peça didática faz para sua realização o caminho que parte do espectador para o palco e não ao contrário. A peça didática fala ao espectador na medida de sua escuta: devolve a questão em termos dialéticos. Então ela passa a ser crítica, fala a verdade, não a esconde, revela o que acontece em baixo do pano. Ela é mágica porque revela (numa sociedade que faz todos os malabarismos possíveis para esconder os fatos que nos interessam saber) o que é que está acontecendo comigo (conosco). A peça didática assim ultrapassa a medida do panfleto, ela não é catequética. Mas ela também pode ser, depende da compreensão e uso do espírito didático. Brecht não é catequético, é crítico. Ele não trabalha para convencer apresentando apenas um lado da coisa: ele apresenta dois e demonstra, para que você perceba, o ponto de vista do autor, que tem posição e está ali para tanto. Ele dialoga democraticamente como hoje se exige. A peça didática é na arte a experiência do artista, redutível a conceitos e noções. Ela é documental. Os documentários não nos emocionam? Aprender é contrário a divertir-se? Obrigatória e inquestionavelmente?

Em busca de respostas, no período de 1981 a 1985, encenei as seguintes peças:

— em 1981, *Tomás, o louco* (ver pg. 104), trabalhando numa escola pública da periferia paulistana, escrevendo e reescrevendo o texto num processo de criação com os alu-



nos e professores. Esse trabalho experimental de um ano está relatado em *Brecht para escolares*, título provisório de um livro que será lançado em breve.

— em 1983, *Tribunal Tiradentes* (ver pg. 105) promovido pela Comissão de Justiça e Paz de São Paulo, com a atuação de Teotônio Vilela na presidência do júri que, com mais de três mil pessoas na platéia, julgou a Lei de Segurança Nacional.

— em 1983 ainda, *Vesperal paulistânia* (ver pg. ...), um passeio histórico pelo centro velho de São Paulo, uma interferência do teatro na cena cotidiana da cidade. Em seguida, *Vamos transar* (ver pg. 103) como diretora-assistente de Volker Quandt na Fundação Teatro Guaíra de Curitiba.

As afirmações que farei aqui são frutos dessas experiências que continuam na encenação de 1986, inspirada na vida e obra de Janusz Korczák, *A criança doutora*.

#### *A encenação da peça didática*

A peça didática é um jogo que se arma. Portanto precisamos, para jogar, de jogadores, espaço, instrumentos.

As questões que se seguem são partes de um conjunto que necessita ser respondido para formação e exercício de um elenco.

#### *A formação do elenco de jogadores*

Um grupo de pessoas se forma com intenções claras ou a esclarecer. Porém intenções. No exercício da peça didática é fundamental que o grupo tenha como objetivo o diálogo sobre determinado ponto: a saúde, a guerra, o trabalho, ou outros milhares de assuntos. Ou mesmo aprender a criar em grupo voltado para o sentido coletivo.

O que reúne essencialmente um grupo de peça didática é a busca. Atitude que se exige ser comum a todos os membros: a busca de perguntas comuns. Não acho necessário que os membros de um grupo sejam todos de uma mesma

categoria social. Podemos levantar o que é comum entre pessoas que experimentam e vivem em diferentes cotidianos. A questão da classe social dos integrantes de um grupo é fundamental. As soluções são diferentes, apreciadas por classes diferentes. Teriam *perguntas* em comum? Um "grupo" tem aspas no início de sua atividade. De uma mesma categoria ou não, os integrantes são inicialmente indivíduos agrupados.

A peça didática é um exercício para a formação do grupo a partir de perguntas comuns. As respostas devem se diversificar, contando para tanto com a percepção individual e do individual no coletivo. Não se deseja com a peça didática a hegemonia característica dos resultados da catequese. Mas a reflexão: crítica, dialética de personagens e situações que possuem respostas diferentes a cada nova circunstância. As peças didáticas de Brecht (que já são clássicas) estão voltadas para a pergunta: Como ser bom numa sociedade de classe? E mais do que tudo, o que é ser bom numa sociedade em que o homem não ajuda o homem? Postas essas perguntas em situações concretas, o grupo terá um eixo para iniciar suas experiências, mudando-o a partir de suas conveniências, ou melhor, interesses. O exercício de um grupo não passa unicamente pela discussão de mesa, marcada pelo discurso oral. Deve ser também uma oportunidade de convívio afetivo, sensual, estético, pois é a linguagem teatral que deve revelar esse grupo, que deixou a dimensão de indivíduos agrupados para se tornar um coletivo, ou seja, um grupo político: "um corpo de problemas e soluções em troca de uma maneira de ser" (Roland Barthes). Uma maneira de ser estética numa perspectiva didática.

Os grupos podem se formar com a perspectiva de representar categorias diferentes: professores podem se reunir para realizar um trabalho que será levado à classe, trabalhadores metalúrgicos se reunirão no departamento cultural do sindicato para uma atividade artística, um grupo de estudantes da escola de medicina se reúne para passar o tempo com alguma coisa inteligente. . . Embora num grupo de pessoas unidas por um cotidiano comum o grupo possa fracassar ainda no seu período teórico (vamos chamar assim sua



primeira fase de convivência). Nesse caso, o que mais pesa é a diferença de nível de conhecimento (específico e em teatro) entre seus participantes. A expectativa social do grupo onde seus integrantes se inter-relacionam é marcada também pela competição extragrupo de peça didática. Ora, se um homem não ajuda o homem, não é essa a primeira pergunta?

Não é suficiente que o grupo tenha "uma moldura institucional" para garantir o sucesso da peça didática. A motivação teatral para o trabalho é o ponto fundamental. Falar pelo teatro e causar uma escuta de algo que nem sempre a instituição autoriza é fundamental para o grupo da peça didática. Ele deve conferir a si a autoridade que nascerá de sua reflexão em torno de suas perguntas. O teatro é uma instituição, e será conservadora se a sociedade em que se ergue assim o for. Na invenção de novas formas de "falar" e no que diz, o grupo pode transgredir a instituição teatral, desobedecer as regras oficiais. E criar uma outra linguagem.

As condições históricas para um grupo que se propõe a criar com a peça didática determinam seu funcionamento. Por exemplo: o projeto artístico do Teatro de Arena de São Paulo foi interrompido pela subida ao poder dos militares brasileiros. Muitas peças didáticas foram criadas e apresentadas na clandestinidade durante o período de ditadura militar no Brasil, e em outros países da América Latina, sem que se tenha registro. Brecht interrompe sua fase didática com a ascensão do nazismo, período posterior à República de Weimar. A abertura democrática para a livre apresentação das idéias é necessária para a peça didática, como para outras emissões que desejem estar integradas organicamente na sociedade.

Mas a saída de um Estado policial para uma sociedade democrática não é tudo. O teatro da peça didática é evidentemente mais difícil de florescer numa sociedade onde os meios de comunicação de massa são utilizados como armas, cotidianamente, para impor a todas as pessoas do país os interesses da classe dominante.

E muito mais difícil é hoje em dia, quando a TV propaga uma ideologia de acordos ou pactos sociais, como vemos a TV brasileira realizar através de comerciais, por exemplo. Mas as respostas que ela dá suscitam mais perguntas e será com esse dinamismo que a peça didática deve contar.

Para que o aprendizado provocado pelo exercício da peça didática aja além do ato necessariamente isolado da criação teatral, é básico que os integrantes de um grupo tenham objetivamente ou concretamente uma situação organizada num grupo maior para que sejam solicitados a empregar o seu aprendizado. Os professores, por exemplo, que trabalham num grupo que exercita a peça didática passarão por experiências favoráveis a seus alunos de classe. Por outro lado, podemos observar que uma peça didática apresentada como obra acabada para um grupo que possua com ela objetivos comuns, poderá realizar um aprendizado provocado pela remontagem do processo de reflexão por que passou seus atores-atuantes. O processo de aprendizagem por que passam os atores-atuantes de uma peça didática é permeado por "eu penso", "eu faço", "eu afirmo isso ou aquilo". Apresentando, por exemplo, um exercício didático que pretende demonstrar que o excesso de preocupação de uma mãe com seu filho impede seu crescimento mental, o ator poderá comentar a ação da mãe que jura o bem da criança, enquanto narra sua ação para o grupo de espectadores: "Eu penso que ela poderia observar seu filho para saber se ele sabe distinguir..." ou atendendo as determinações do texto dirá: "Nesse momento ela irá se dirigir ao motorista como eu farei..."

A peça didática é um gesto (e um conjunto de gestos) que um grupo faz em direção à sociedade em que vive, um gesto que poderá ser imitado por outros grupos. Na execução de uma peça didática os gestos conhecidos dessa determinada sociedade serão demonstrados pelos atores-atuantes com objetivos de reconhecimento e crítica. A peça didática trabalha com "gestos exemplares", com modelos que encontramos todos os dias, o que não quer dizer reproduzir estereótipos. Ao contrário, os estereótipos em que se constituem



os gestos desse ou daquele indivíduo condicionado por posturas de classe são criticáveis, não em si mesmos, mas no que resulta para o outro. Por exemplo: o peito de pomba e os braços para trás de um personagem em si nada têm de significativo não fosse esse homem, um personagem patrão que discute com o chefe de polícia a melhor maneira de acabar com uma greve operária. Ou essa mesma postura no enterro de seu capataz que morreu na conflagração da greve para defendê-lo. A postura do ator da peça didática é o procedimento de um aluno em processo emocionado de descobrimento, ou seja, de revelar o que existe em baixo da primeira aparência. É como se ele, dizendo a si mesmo, dissesse ao outro que está na sua frente: "Veja como isto acontece". "E eu com isso?" "Ora, eu tenho a ver com isso por estas e aquelas razões. . . portanto penso isso ou aquilo do assunto". Voltando ao exemplo do homem que é o patrão no enterro do capataz: ele continua com a mesma postura, mas treme de medo. Queremos demonstrar que embora com toda segurança e estabilidade que o cerca, ele sabe que sua posição é destruível. Portanto, tomará providências. Isso quer dizer para o ator-atuante da peça didática uma proposta para uma nova ação. Uma nova ação que responde à sua pergunta: "E eu com isso?", que se realizará como quebra do personagem perguntando à platéia, por exemplo. "Eu com isso" corresponde a "E ele — o personagem — com isso?"

Na peça didática a mudança de papéis é um elemento didático. Sem necessidade de recorrer ao ilusionismo teatral, fazendo questão que a platéia saiba que aquilo é teatro tanto quanto ele, o ator, sabe. A troca de papéis por um mesmo ator pode inclusive demonstrar como, por exemplo, a vítima de uma determinada situação trabalha, o personagem do opressor. Para o público como também para o interior do grupo deste ator-atuante o exercício distancia, cria o efeito de distanciamento, característica do teatro épico ao qual pertence a peça didática. Será a vítima fazendo de conta que é o opressor, colocando em sua boca que há pouco chorava as palavras duras que lhe causaram aquele sofrimento. Fica uma pergunta: a vítima de hoje será o opressor de amanhã? A resposta não é isolada como arma-

mos o exemplo. Importa vê-la no contexto da peça. E essa em relação à sociedade que monta essa peça.

A peça didática não comporta criações aleatórias, expressões ao acaso. Nela tudo terá uma relação objetiva voltada para o esclarecimento. Isso não quer dizer "chamar o público de burro" caso tenhamos espectadores de um trabalho didático, o que quer dizer deixar o nível do exercício interno; o desejado é apresentar com rigor a questão para que possa ser pensada. Ela não exige, não é de seu universo, o aparato teatral do ilusionismo. Luz, figurino, cenário, elementos de cena devem ser criados em função de uma questão a ser demonstrada. É um teatro a nível de arte utilitária. É feito para ser substituído, porque as questões na sociedade ou desaparecem ou trocam de forma. Como o teatro didático é também educação sem deixar de ser divertimento — teatro é isso —, é fundamental que sua fonte de solução não esteja encerrada na técnica de cena, mas na sociedade que abriga a cena. O ator-atuante da peça didática não deve se esconder atrás da barreira de cristal da luz — da luz que o separa da platéia. Ele estará lá com a luz acesa identificado como pessoa enquanto identifica seus parceiros de diálogo. O Teatro Didático é fundamentalmente Teatro Diálogo. Conversemos ao pé do fogo, vamos contar histórias, narrar fatos que nos causam prazer ou arrepios. . . assim como poderia ser a escola.

VAMOS TRANSAR — comédia pedagógica — uma interferência artística na educação da sexualidade do adolescente.

*Nível de atuação:*

Adolescentes de 12 a 18 anos, pais e educadores.

*Entidade:*

Fundação Teatro Guaíra. Curitiba-Paraná.



*Período de realização:*

Estréia em março de 1984. Permanece em cartaz durante o ano de 84 e 85 na Fundação Teatro Guaíra e excursiona pelas principais capitais do País. Apresentação em São Paulo no Teatro Eugênio Kusnet, em junho de 1984.

*Profissionais envolvidos:*

Direção Geral: Volker Quandt

Diretora Assistente: Joana Lopes

Atores: alunos do Curso Permanente de Teatro da Fundação Teatro Guaíra: Cristiane Macedo, Edson Rocha, Marly Gottchefskey, Paulo Sergio Ramos, Rafael Veiga de Camargo

Execução Musical: Rafael Veiga de Camargo

Iluminação: Joana Lopes e Janio Amaral

Tradução: Tabajara Ruas e Liliane Reales

Original: Criação do Grupo Teatral Rote Grutze-Alemanha.

*TOMÁS, O LOUCO* — comédia pedagógica — uma interferência de artistas na educação pública.

*Nível de atuação:*

1.º/2.º/3.º graus — Atuação em espaços relacionados com a educação: congressos, seminários etc.

*Entidade:*

Movimento Drama/ALA — Agência Latino-americana.

*Período de realização:*

Início em 1982 com pesquisa para reescrever o texto dinamarquês dessa peça didática junto a escolares de 1.º grau, de oito e nove anos, idade aproximada dos personagens da peça. A peça continua em cartaz em 1986, apresentando-se em escolas e reuniões de educadores no Estado de

São Paulo. Foi apresentada em 1985 nos teatros Eugênio Kusnet e Caetano de Campos-SP.

*Número de espectadores atingidos até 1986:*

Cerca de 7.000 escolares, 1.500 professores e outros espectadores convidados, sem registro.

*Profissionais envolvidos:*

Diretora e autora do texto brasileiro: Joana Lopes

Assistente pedagógico: Jurandir Diniz

Compositor da trilha sonora "Tomás, o Louco": Zeca Lopes

Bonecos e estandarte: Marcos Botassi

Cenário e figurino: Joana Lopes

*Elenco experimental:*

Luís Maurício Carvalheira (Tomás, professora e narrador)

Maria Cristina Troncarelli (Maria, professora e narrador)

Gilberto Fernandes (Rodrigo e narrador)

*Elenco de segunda fase:*

Francisco Carlos (Tomás, professora e narrador)

Marisa Fonseca (Maria, professora e narrador)

Enéas Carlos (Rodrigo e narrador)

Documentação em vídeo — Dilermando Allan

*TRIBUNAL TIRADENTES* — uma representação à sociedade brasileira dos fatos da história contemporânea brasileira gerados pela Doutrina de Segurança Nacional e Lei de Segurança Nacional.

*Nível de atuação:*

Público em geral



*Entidade:*

Comissão de Justiça e Paz de São Paulo

*Período de realização:*

10 de maio de 1983

*Profissionais envolvidos:*

Direção Geral e roteiro: Joana Lopes

Assessoria Jurídica: Comissão de Justiça e Paz de São Paulo

Regente: Samuel Kerr

Iluminação: Yacov Hiller

Sonoplastia: Flávia Calabe e equipe

Cenografia: Francisco Rubens Giaccheri

Coordenação de Palco: Cleusa Dias Fernandes

Operação Visual: Imagem

*Colaboração:*

Coros da Cidade de São Paulo

Paulo Herculano — órgão

Henfil — cartunista

Elifas Andreato

Carlito Maia

Lila Figueiredo

Tatiana Belink

## Cinema de interrogação e distanciamento

---

*Ilma Esperança de Assis Santana Curti*

Relacionar Brecht e cinema brasileiro não é fácil, pois me interessei pelas duas coisas, mas separadamente. Contudo, estando envolvida com o filme *Kuhle Wampe* (centro de meu trabalho de pesquisa "O filme operário na República de Weimar"), tento pensar dois filmes de Bressane em relação a alguns procedimentos de Brecht. A escolha dos filmes *O anjo nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema* não significa que eu considere esses filmes os mais brechtianos dos filmes brasileiros. Para a tentativa de aproximação Brecht e cinema brasileiro, poderia escolher filmes de Ruy Guerra, Jabor, Glauber e outros, nos quais também seria possível apontar procedimentos semelhantes aos de Brecht. Minha intenção, porém, não é fazer uma aproximação forçada, isto é, a idéia não é medir esses filmes pelo sistema geral de Brecht ou compará-los a *Kuhle Wampe*, mas examiná-los também como experimentos de linguagem numa conjuntura estética e política muito diferente. Da tentativa, talvez haja algo para ser aprendido.

Brecht se interessou pelo cinema como um meio novo, como meio de alcançar as massas, como meio de concorrência ao teatro, em função de um novo teatro, mas principalmente porque o cinema representava novas possibilidades