

BARBARA CARVALHO DEL' ARCO

*LIBERDADE, LIBERDADE, PARA QUE TE
QUERO?* – as contribuições de Brecht e Eisenstein para
o teatro engajado de Millôr Fernandes e Flávio Rangel



ARARAQUARA – S.P.
2018

BARBARA CARVALHO DEL' ARCO

LIBERDADE, LIBERDADE, PARA QUE TE QUERO? – as contribuições de Brecht e Eisenstein para o teatro engajado de Millôr Fernandes e Flávio Rangel

Monografia de Conclusão de Curso (MCC) apresentada ao Conselho de Curso de Letras, da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Renata Soares Junqueira

Bolsa: PIBIC/Reitoria UNESP

ARARAQUARA – S.P.
2018

Del' Arco, Barbara

Liberdade, liberdade, para que te quero? - as contribuições de Brecht e Eisenstein para o teatro engajado de Millôr Fernandes e Flávio Rangel / Barbara Del' Arco - 2018

50 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara)

Orientador: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira

1. Teatro brasileiro. 2. Teatro épico. 3. Teatro de agitprop. 4. Ditadura militar. 5. Grupo Opinião. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

BARBARA CARVALHO DEL' ARCO

LIBERDADE, LIBERDADE, PARA QUE TE QUERO? – as contribuições de Brecht e Eisenstein para o teatro engajado de Millôr Fernandes e Flávio Rangel

Monografia de Conclusão de Curso (MCC) apresentada ao Conselho de Curso de Letras, da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Renata Soares Junqueira

Bolsa: PIBIC/Reitoria UNESP

Data da defesa/entrega: 04 ___ / 12 ___ / 2018 ___

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Renata Soares Junqueira (Professora Titular) – UNESP - Araraquara

Presidente e Orientador: Nome e título
Universidade.

Cristiane Passafaro Guzzi (Doutora)

Membro Titular: Nome e título
Universidade.

Fernanda Barini Camargo (Mestre) – doutoranda PPGEL – UNESP - Araraquara

Membro Titular: Nome e título
Universidade.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus professores, fontes de inspiração e conhecimento.

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Adriana e Jeronymo, que sempre respeitaram e incentivaram minhas escolhas, embarcando comigo pelos caminhos, por vezes tortuosos, da graduação em Letras e acreditando nos meus sonhos. Agradeço não apenas o apoio incondicional, mas também as condições físicas e emocionais que me proporcionaram para a conclusão de mais uma etapa.

Sou grata, ainda, à minha irmã, Gabriela, e à minha avó, Denise, pelos momentos de colo, pelas palavras sábias e pela paciência que tiveram comigo quando eu já não tinha nenhuma.

À minha orientadora, Renata, pelos inestimáveis ensinamentos, pelo modelo de competência, elegância e generosidade e por todo o apoio durante esses quatro anos de fortuita convivência.

A Rafael, por ser o mais lendário duplo que a faculdade poderia me dar.

Às minhas amigas, Daniela, Isadora, Jéssica e Júlia, pelas risadas e pelo desespero compartilhado.

A Silvana, que de professora querida tornou-se grande amiga.

Por fim, a Teresa, Gabriel e Dioniso, que me ensinaram o que é estar com alguém para o que der e vier.

“Definimo-nos a partir do que lembramos e esquecemos juntos”
Aleida Assmann (2011, p. 26)

RESUMO

O contexto ditatorial da segunda metade do século XX condicionou o surgimento de um teatro brasileiro mais engajado, procurando fomentar a reflexão e modificar a estrutura social e política de sua época. Nesta esteira, o presente trabalho versa sobre a tese da articulação das ideias revolucionárias de Bertolt Brecht e Serguei Eisenstein na estruturação da peça *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. A partir do estudo de sua forma, apontam-se os elementos constitutivos do espetáculo brasileiro que são tributários desses dois grandes encenadores, quais sejam, os procedimentos epicizantes, que provocam um distanciamento crítico do espectador, e a montagem de atrações, que fragmenta o discurso. Ademais, estas reflexões estabelecem uma aproximação da peça com a proposta vanguardista da *collage* e esboçam uma análise sobre sua forma – a partir de conceitos narratológicos genettianos –, evidenciando o humor e a irreverência dos autores brasileiros.

Palavras – chave: Teatro brasileiro. Teatro épico. Teatro de agitprop. Ditadura militar. Grupo Opinião.

RÉSUMÉ

Le contexte dictatorial de la seconde moitié du XXe siècle a conditionné l'apparition d'un théâtre brésilien plus engagé et qui a cherché de promouvoir la réflexion et modifier la structure sociale et politique de son époque. À cet égard, le présent travail s'agit de la thèse de l'articulation des idées révolutionnaires de Bertolt Brecht et Serguei Eisenstein dans la structure de la pièce *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes et Flávio Rangel. À partir de l'étude de sa forme, on indique les éléments constitutifs du spectacle brésilien qui font référence à ces deux grands metteurs en scène, à savoir, les procédures épiques, qui permettent la distanciation critique du spectateur, et le montage des attractions, qui fragmente le discours. En outre, ces réflexions établissent un rapprochement de la pièce avec la proposition avant-gardiste du collage et elles esquissent une analyse de sa forme – à partir des concepts narratologiques genettiens –, en mettant au relief l'humour et l'irrévérence de ces auteurs.

Mots-clés: Théâtre Brésilien. Théâtre épique. Théâtre d'agitprop. Dictature militaire. Groupe Opinião.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 A LIVRE ESTRUTURA EM <i>LIBERDADE, LIBERDADE</i>	4
1.1 As duas partes da <i>Liberdade</i>	5
1.2 <i>Liberdade</i> , para que te quero?	9
2 <i>LIBERDADE À LUZ DOS CONCEITOS DO TEATRO ÉPICO DE BERTOLT BRECHT</i>	11
3 FRAGMENTOS DA TEORIA DE EISENSTEIN EM <i>LIBERDADE, LIBERDADE</i>	23
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	37
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	38

INTRODUÇÃO

A conjuntura política brasileira do final dos anos 50 e início da década de 1960 fez surgir uma arte mais engajada. O Centro Popular de Cultura (CPC) abria caminhos para o aparecimento de expressões artísticas mais politizadas, assim como os festivais da TV Record evidenciavam a verve crítica da nova música. Não foi diferente com o teatro, que assume tal posicionamento por volta de 1958, com a decisão do grupo do Teatro de Arena de encenar *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. No mesmo ano, o Seminário de Dramaturgia do Arena promoveu uma maior discussão sobre Brecht, que culminou com a montagem de *A alma boa de Setsuan* pela companhia de Maria Della Costa.

De fato, nas palavras de Barbara Heliodora, “Brecht realmente dominou a época: Maria Della Costa montou *A Alma Boa de Setsuan*, Lélia Abramo foi *A Mãe Coragem*, e até mesmo o Teatro Nacional de Comédia, do SNT, montou *O Círculo de Giz Caucasiano*” (HELIODORA, 2013, p. 408).

O alemão Bertolt Brecht foi dramaturgo, poeta e ativista político do partido socialista. Sua obra está fortemente atrelada ao contexto histórico e político em que foi desenvolvida. Aliás, era essa uma das propostas de Brecht: para ele, o teatro deveria estar envolvido com sua época e contemplar o pensamento científico-industrial do homem de seu tempo, assim como as consequências sociais dele advindas.

Para tanto, defendia que a forma dos textos teatrais deveria ser outra: uma que pudesse escancarar as lutas de classe, as desigualdades sociais, a exploração do homem pelo homem, as relações de poder, a hipocrisia burguesa. Além disso, essa nova forma deveria servir de instrumento de reflexão e de aprendizagem; por meio dela, os espectadores deveriam tomar consciência de seu próprio papel social e vislumbrar opções de mudança.

Brecht passou a se dedicar à realização de experiências dramatúrgicas, explorando esse novo teatro, ao qual deu o nome de épico. Segundo o autor, em seus *Estudos sobre teatro*, a objetividade do olhar científico, marca dos tempos modernos, demanda a inserção do épico, ou seja, neste novo modo de fazer teatro, as relações inter-humanas devem se mostrar por meio da narração. Assim, a forma desenvolvida pelo dramaturgo rompe com a atmosfera de ilusão e com a ideia da arte dramática como imitação da realidade (*mimesis*), que acompanha o teatro ocidental desde sua gênese.

É compreensível que a dramaturgia brasileira tenha se alinhado às tendências desse teatro objetivo e assumidamente socialista. Isso porque, como se pretende detalhar em momento oportuno destas reflexões, o teatro épico procura, por meio da objetividade da narração, colocar em cena a realidade social, de modo a fazer o espectador pensar sobre seu papel na sociedade e na forma como ela está alicerçada sobre uma classe dominada.

No Brasil, após plebiscito em 1963, João Goulart assumia poderes presidenciais e encerrava o regime parlamentarista que havia sido condição para sua posse depois da renúncia do presidente Jânio Quadros. Desde o início, Jango travara aliança com a esquerda, mas foi no começo de 1964 que o presidente resolveu acentuar a inclinação esquerdista de seu governo e anunciar campanha pelas reformas de base.

Com isso, houve o que Elio Gaspari (2014) chamou de “surto esquerdista”. O Partido Comunista angariava cada vez mais repercussão, principalmente entre os mais jovens, e, conseqüentemente, mais descontentamento por parte do Congresso, de maioria conservadora. Cogitava-se até que Jango dissolvesse o Congresso para formar uma Assembleia que garantisse sua permanência no poder.

A população brasileira assistia às articulações tanto da esquerda quanto da direita, incerta dos rumos que o país tomaria. A parcela mais jovem da classe artística, alinhada às ideias da esquerda, procurava “desalienar” a arte para refletir o conturbado momento histórico.

O teatro, então, passa a seguir a disposição do Arena e da montagem, de certa forma precoce, de *A alma boa de Setsuan* – precoce porque, de acordo com Iná Camargo Costa, apesar de produtiva a recepção de Brecht no Brasil, “é possível afirmar que ela [o] teria sido ainda mais se nossa vida mental, da qual o teatro faz parte, tivesse, antes da sua chegada, tomado conhecimento *de verdade* – o que não aconteceu – pelo menos do teatro naturalista e do teatro expressionista” (CAMARGO COSTA, 2012, p. 114) para que melhor se compreendesse o que propunha o dramaturgo alemão.

Principalmente após o golpe instaurado em 1964, os artistas brasileiros engajaram-se em criar uma obra que estivesse voltada para as demandas sociais e que se inserisse em seu contexto histórico. Então, aqui também, começam a pôr em prática o que Brecht ponderou: “O petróleo, a inflação, a guerra, as lutas sociais, a família, a religião, o trigo, os frigoríferos se tornaram temas teatrais” (BRECHT *apud* CAMARGO COSTA, 1996, p. 22).

Se, como anteriormente afirmado, a segunda metade do século XX, no que tange ao teatro, marcou o desembarque decisivo das ideias de Bertolt Brecht no Brasil, faz-se

imprescindível salientar, também, a tendência dos artistas brasileiros a valorizar os feitos da então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), principalmente sua arte de propaganda.

Jovens poetas, dramaturgos, músicos e atores assistiam daqui, com bons olhos, o que era feito do lado de lá da cortina de ferro, ansiando pela instauração do regime socialista também em solo brasileiro. Em busca de tal objetivo, reconheciam seu papel de conscientização e articulação das massas, embebendo sua arte de forte teor político-social, criticando o capitalismo e as estruturas sociais estabelecidas e fazendo propaganda de um ideal socialista.

Como afirma Oliveira (2008) com relação à URSS, “para a cultura revolucionária, a criação de imagens e a realização de encenações teatrais eram atividades privilegiadas pelo seu forte poder de agitação e propaganda” (OLIVEIRA, 2008, p. 3). Era a arte conhecida como *agitprop*, que realizava justamente a mobilização, arregimentação, das massas por meio da campanha de divulgação que fazia dos ideias socialistas.

Tais características da arte revolucionária russa interessavam particularmente os artistas brasileiros, vivendo um período de instabilidade política, no qual mesclavam-se a esperança nas reformas de Jango e o receio das reações conservadoras do Congresso, que culminou com o golpe militar de Março de 1964. Durante a ditadura, tornou-se ainda mais relevante a influência da arte de agitação e propaganda, que impulsionava o teatro nacional.

Desta maneira, paralelamente à teoria e às experiências de Brecht (e complementares a elas), começam a repercutir, entre os dramaturgos de esquerda – sobretudo os do CPC –, as ideias do cineasta e homem de teatro Serguei Mikháilovitch Eisenstein. Este contato do CPC com a obra eisensteiniana é relatado por Villas Bôas (2009), que observa, em *Brasil versão brasileira*, de 1962, a apropriação crítica que faz Vianinha do “legado das experiências desenvolvidas na URSS e na Alemanha por Eisenstein, Piscator e Brecht” (VILLAS BÔAS, 2009, p. 119).

Faz-se um parêntese para breve apresentação da figura de Serguei Eisenstein. Começou a traçar sua importância nas artes, após abandonar a faculdade de engenharia, quando da Revolução Bolchevique. Recém-ingressado no Exército Vermelho, o jovem resolveu dedicar-se a outra frente de batalha altamente valorizada pelos rebeldes e considerada, por eles, tão importante quanto a luta armada: o teatro de agitação e propaganda (*agitprop*), responsável por divulgar as ideias socialistas dos insurgentes.

Depois de valiosa contribuição para a arte teatral, sobre a qual erigiu as bases de sua teoria, Eisenstein voltou-se para a sétima arte e foi como cineasta que alcançou seus maiores feitos e sua fama mundial. Seus filmes deram sequência e levaram à máxima potência os conceitos que havia desenvolvido enquanto diretor de teatro, como o de montagem de atrações e o de movimento expressivo, sem prescindir do caráter ideológico, tão largamente explorado na arte de *agitprop*. Para estas reflexões, debruçaremos sobre suas contribuições na seara do teatro.

No Brasil, no contexto de agitação social e imposição política do período ditatorial, em 1965, Flávio Rangel e Millôr Fernandes escrevem *Liberdade, liberdade*, objeto de estudo do presente trabalho, que, tendo em vista a particular tendência da arte brasileira da época e a ativa participação dos autores no CPC, pretende refletir sobre o modo como os dramaturgos parecem utilizar-se do teatro revolucionário e esquerdista de Brecht e Eisenstein para a construção da peça engajada, de combate à lógica do governo imposto.

Perseguindo tais objetivos, optou-se por organizar estas reflexões de modo que, primeiro, tecer-se-ão considerações sobre a peça em si, sua estrutura e ideia central, para depois cotejarmos as teorias de Brecht e Eisenstein com o texto de Millôr e Rangel, evidenciando suas relações de semelhança e a maneira como os autores brasileiros beberam destas fontes para escrever seu grito de resistência.

1 A LIVRE ESTRUTURA EM *LIBERDADE, LIBERDADE*

Liberdade, liberdade é uma peça de teatro musical resultante da colagem de fragmentos – cópias fieis ou adaptações de outras obras – que discorrem acerca da temática explicitada no título. As notas de rodapé do texto mostram bem a diversidade dos fragmentos reunidos na obra: estão presentes canções ou composições musicais como o “Hino da Proclamação da República”; “Eu não tenho onde morar”, de Dorival Caymmi; “*Hymne à l’amour*”, de Edith Piaf; e “*Nobody knows the trouble I’ve seen*”, de Nat “King” Cole.

Quanto à poesia, há textos de Geir Campos, Ascenção Ferreira e Langston Hughes. Cenas de outras peças de teatro também são encenadas, como as de *Júlio César*, de Shakespeare, *O casamento de Fígaro*, de Beaumarchais, *A morte de Danton*, de Büchner.

Há, ainda, aforismos de personalidades célebres, como Voltaire, Abraham Lincoln, Mussolini, Anne Frank, JFK, Iuri Gagarin, Tiradentes, Castro Alves, Winston Churchill, etc.

Entremeando os recortes escolhidos estão os textos de autoria de Rangel e Fernandes, que podemos chamar de “pontes”, uma vez que servem à transição de um fragmento a outro. Ressalte-se, nesses trechos, a marcante presença do humor e a opacidade da linguagem teatral, que se esmera em ostentar a sua teatralidade:

VIANNA

(Bem sério, mas neutro, autoritário) – E aqui, antes de continuar este espetáculo, é necessário que façamos uma advertência a todos e a cada um. Neste momento, achamos fundamental que cada um tome uma posição definida. Sem que cada um tome uma posição definida, não é possível continuarmos. É fundamental que cada um tome uma posição, seja para a esquerda, seja para a direita. Admitimos mesmo que alguns tomem uma posição neutra, fiquem de braços cruzados. Mas é preciso que cada um, uma vez tomada sua posição, **fique nela!** Porque senão, companheiros, as cadeiras do teatro rangem muito e ninguém ouve nada. (RANGEL & FERNANDES, 1965, p. 13-14)

No excerto acima, verifica-se que a peça se assume como uma peça, os atores se assumem como atores e o espaço físico se assume enquanto uma sala de teatro. Além disso, esta fala de Vianninha é exemplar do estilo dos “textos-pontes” porque representa bem a ironia – que lhes é característica por ser uma das principais ferramentas do humor – e dá o tom do engajamento político que o espetáculo pretende adotar.

Uma nota de rodapé, inserida pelos autores após essa fala, revela que ela foi realmente imaginada por conta das barulhentas cadeiras do teatro. A ironia começa a se desenvolver desde a rubrica, estabelecendo o tom sério da afirmação. Assim, ao falar da necessidade de se tomar uma posição para a direita ou para a esquerda, Vianna parece falar sobre os posicionamentos políticos. No entanto, ao revelar, no final, que se trata da posição nas cadeiras, desvela a ironia e o humor dos autores.

1.1 As duas partes da *Liberdade*

A peça é composta de duas partes, nas quais se pode perceber uma diferença na ordenação dos fragmentos. Na primeira, os recortes são mais variados e mais numerosos que na segunda e há uma relativa cronologia: inicia-se com o julgamento de Sócrates, passando pelo assassinato de Júlio César na peça homônima de Shakespeare, atendo-se um pouco mais ao contexto da corte de Luís XVI e da Revolução Francesa, e finaliza com a questão racial tanto nos EUA como no Brasil.

Ademais, no início dessa primeira parte há uma espécie de prólogo que serve como resumo do que estará adiante na peça. Nesse momento, os atores citam aforismos das personalidades que estarão imbricadas nas situações apresentadas pelos fragmentos escolhidos. Percebe-se, pela rubrica dos autores – que prevê o apagamento das luzes, o rufar de tambores, um foco de luz no ator que estiver falando –, que se intenta um efeito grandiloquente de “abertura” da discussão proposta.

Já na segunda parte, verifica-se um aprofundamento dos fragmentos, que são representados com mais vagar e maior detalhamento. Estão presentes recortes sobre a Guerra Civil Espanhola, os julgamentos do poeta Brodsky na URSS e do soldado estadunidense Eddie Slovik, a Inconfidência Mineira, a ascensão nazista, suas atrocidades e a resistência a essa ascensão.

Arriscamos afirmar que a transição do mais dinâmico para o mais detalhado serve a um propósito didático. Parece-nos que a primeira parte da peça presta-se à apresentação do tema e sugere ao espectador uma necessidade de refletir sobre a liberdade – que está na iminência de extinção, considerando-se a conjuntura política nacional.

A esse respeito, Fernando Marques diz que Décio de Almeida Prado, ao tecer suas considerações sobre o espetáculo, sugere que a força motriz de *Liberdade, liberdade* é a constatação “de que só se fala em liberdade com tamanha ênfase quando se pode perdê-la” (MARQUES, 2014, p. 206). Desta forma, ao expor exaustivamente o tema, os autores procuravam alertar os espectadores para o que a ditadura militar faria com as liberdades individuais.

Uma vez estabelecida a temática e “capturada” a atenção crítica do espectador, o intento didático fica mais evidente, como podemos observar na fala de Paulo Autran: “Portanto, cuidado. As tiranias também compõem belas canções” (RANGEL & FERNANDES, 1965, p. 88). Por isso, na segunda parte, os fragmentos são analisados mais profundamente, a fim de incentivar a tomada de posições.

O final da peça revela um nítido posicionamento dos autores e a lição última que o espetáculo gostaria de passar ao seu espectador: a da resistência. Diante da ameaça que

um regime totalitário representa à liberdade, a frase que encerra a peça é o posicionamento que se quer do espectador e é, também, emblemática da própria arte engajada que se ia então fortalecendo no Brasil: “Resisto!”.

Além disso, como afirmam os autores, tal exclamação é atribuída a Prometeu, herói mitológico grego, que teve sua liberdade cerceada ao roubar o fogo de Zeus para beneficiar a espécie humana. Segundo o *Dicionário etimológico da mitologia grega*,¹ o nome Prometeu é derivado do adjetivo grego que designava “prudente, previdente” e quer dizer “aquele que prevê”. Sendo assim, aquele que resiste é prudente; é aquele que pensa à frente. Prometeu foi castigado, mas à sua resistência se deve a própria evolução humana.

Faz-se pertinente, ainda, ressaltar que a estrutura da peça apresenta dois níveis narrativos distintos. Gérard Genette (2017) observou esse fenômeno nas narrativas, apontando os níveis extradiegético, intradiegético e hipodiegético. Simplificadamente, de acordo com o teórico, o primeiro seria o nível da instância enunciativa; o segundo, o da narração, ou seja, o da história narrada, e o terceiro – que nem sempre é verificado – o da narração dentro da narração.

A relação entre essas três camadas pode ser pensada num eixo horizontal de acumulação. Em outros termos, o nível extradiegético é anterior ao intradiegético, que, por sua vez, é anterior ao hipodiegético. Isso porque a narração prevê algo narrado – que pode prever, ainda, outra história a ser narrada. A acumulação é usada aqui no sentido de que o nível anterior contém o posterior. Dessa forma, dentro do nível extradiegético está o intradiegético, e assim sucessivamente.

O contexto de recém-instauração da ditadura militar no qual o espetáculo estava inserido, conforme expusemos sucintamente na introdução deste trabalho, fez “emergir o monstro da lagoa”, como cantaria, anos mais tarde, Chico Buarque em *Cálice*. Desta forma, à época, a obra de Bertolt Brecht mostrou-se uma tendência que abarcava a necessidade de a arte não se calar ante os absurdos que a ditadura prometia e que, impiedosamente, cumpriu.

Justamente porque o teatro com bases brechtianas se pretende épico, ou seja, narrativo, pode-se transportar a teoria narratológica de Genette para o contexto teatral e, então, vislumbrar dois níveis em *Liberdade, liberdade*: um da representação e um do representado.

¹ Disponível em http://demgol.units.it/pdf/demgol_pt.pdf e acessado em 31/03/2017 às 16h:54m.

O primeiro é aquele que revela sistemática e nitidamente a engrenagem da peça, rompendo a ilusão de simulacro de realidade pretendida pelo drama burguês (tal como ele se expandiu e evoluiu ao longo dos séculos XVIII e XIX). Temos, aqui, comentários acerca da escolha feita pelos autores, do texto propriamente dito ou das falas dos atores, mostrando que o que se está passando diante dos olhos do público é *encenação*. Além disso, essa camada serve para narrar, explicar ou contextualizar a cena que se verá a seguir, o que escancara a presença de um narrador. Estão, pois, reunidos no nível da representação o que anteriormente chamamos de “textos-pontes”.

Podemos dizer que esse seria o nível da instância narrativa, sendo, portanto, o nível anterior, e que é nesta camada que se encontra toda a potência épica da peça, como será discutido em momento oportuno.

O nível do representado seria equivalente ao nível intradieético genettiano, pois contém a história representada/narrada. No entanto, a diferença singular entre drama e narrativa nessa camada fica evidente: no primeiro, a história toma forma fora do papel e se deixa testemunhar. Assim, aqui, a peça tem seu quinhão dramático, ou seja, estabelece-se uma relação dialógica entre personagens. Isto se verifica nos fragmentos, como observaremos a seguir:

TEREZA
(*Experimentando a flor de laranjeira.*)
Ouve, Fígaro, noivinho querido; fica bem assim?

PAULO
Linda, meu amor; essa flor de laranjeira em tua fronte, na manhã de nossas núpcias, é uma visão de doçura e encanto para o teu espôso enamorado.
(*Dá-lhe um beijo e depois continua a medir.*)

TEREZA
Que é que você tanto mede?

PAULO
Estou vendo se a magnífica cama que o conde nos deu de presente cabe aqui.
(RANGEL & FERNANDES, 1965, p. 26)

Esta é uma das cenas de *O casamento de Fígaro*, peça de Beaumarchais. Percebemos a reprodução fiel do modelo dramático, ou seja, os atores assumem seus personagens e um decalque de mundo é posto em cena. Isso acontece na maior parte dos excertos colados, com exceção das músicas, e traz, em cada um deles, um momento de uma nova história. Em outros termos, cada fragmento tem um recorte de uma fábula distinta.

Temos um fio condutor, a liberdade, mas o que se vê é uma exposição de situações e comentários que o envolvem. Podemos pensar que há um embrião de fábula em cada uma dessas situações, ou seja, nos fragmentos. Por exemplo, há um argumento na cena II do ato III de *Júlio César*, mas como o que aparece em *Liberdade, liberdade* é apenas um seu fragmento – uma fala de Marco Antônio (cf. RANGEL & FERNANDES, 1965, p. 20) –, a fábula não é resgatada e permanece como potencialidade. Isso se dá porque os autores estão interessados na fala enquanto estratégia para a discussão da ideia da tirania como ameaça à liberdade.

Portanto, a verdadeira “história” de *Liberdade, liberdade* – que é uma ideia, e não uma fábula – está oculta entre os dois níveis, ou seja, tanto a narração quanto o narrado nos fragmentos são instrumentos para que o espectador possa chegar à questão essencial da peça. Vejamos, agora, como podemos depreender essa ideia dos trechos colados.

1.2 *Liberdade, para que te quero?*

A peça se inicia com a execução, por Nara Leão e pelo coro, do Hino da Proclamação da República. Em seguida, a fala de Paulo, que afirma ser um homem de teatro – texto de Louis Jouvet e Jean Louis Barault –, deixa-nos entrever que se trata de um espetáculo. Assim, já estão estabelecidos, nos primeiros minutos de peça, seu objeto e seu método, quais sejam: a reflexão acerca da liberdade e a opacidade ou auto-reflexividade da moderna (meta)linguagem teatral, que deixa à mostra a engrenagem do drama.

Na sequência, percebemos uma espécie de apologia das artes engajadas, que denunciam as circunstâncias políticas e sociais do país, pois “agora, mais que nunca, é preciso cantar” (RANGEL & FERNANDES, 1965, p. 2). Isso revela a atribuição de uma função social ao teatro – função, portanto, pragmática e propagandística. A escolha do excerto imediatamente seguinte a essa fala citada, caracteriza o ator como “operário do canto” (*ibid.*, p. 2). Ora, se operário é aquele que oferece sua força de trabalho para a produção de algo e canto, nesse contexto, é denúncia, o ator, então, produz crítica social.

Além disso, vale a pena chamar atenção para a identificação do ator com a figura do operário, pois tal fato explicita a ideologia adotada pela arte engajada da segunda metade do século XX no Brasil. Os artistas amiúde partilhavam das ideias socialistas e se posicionavam ao lado do proletariado e contra a burguesia no contexto de luta de classes. Temos diante dos olhos, pois, uma tomada de posição por parte da peça, que se vincula,

inclusive pela escolha lexical – *operário* tem forte conotação marxista neste contexto – às ideias socialistas.

A seguir, vemos a cena de prólogo, já comentada, com seus aforismos diversos. Pode-se ressaltar que nas falas já estão contidos os eixos principais de discussão sobre a liberdade: algumas frases defendem-na; outras, rechaçam-na; outras, ameaçam-na. Além disso, algumas delas antecipam a ideia de que as tiranias atentam contra o livre-arbítrio, enquanto outras apresentam o posicionamento dos tiranos. Como já dissemos, essa cena serve de resumo ao que se verá no decorrer da encenação.

Do julgamento de Sócrates depreendemos que, em nome da moral e dos bons costumes, cerceia-se a liberdade de pensamento e expressão e praticam-se atrocidades – como foi a execução de um dos mais proeminentes filósofos da Antiguidade. O caso aqui é bastante nítido para que percebamos os riscos que corremos quando permitimos esse tipo de limitação, pois qual o valor de um filósofo que é impedido de pensar livremente?! No entanto, o movimento que se deve fazer a partir desse acontecimento sensacional e histórico é o da generalização, ou seja, o público deve refletir: de que vale o homem sem poder pensar e se expressar livremente? E a resposta está justamente em Sócrates, que prefere a morte a viver sem liberdade.

Então, o espetáculo sai do nível do representado – cena do julgamento grego – e parte em direção ao nível da representação. Vê-se uma movimentação dialética: os atores citam as liberdades humanas existentes na teoria para, em seguida, mostrar sua inexistência na prática. Dessa maneira, revela-se que, na realidade, os direitos dos homens não são garantidos a todos, explicitando-se a fragilidade do conceito e da aplicação, ainda insuficiente, da ideia de liberdade.

Ante o exposto, podemos perceber que a mensagem última que da peça se deve interpretar está muito bem versada nos dizeres de Thomas Jefferson: “o preço da liberdade é a eterna vigilância”. Já desde o primeiro fragmento podemos inferir que, de fato, cabe a nós cuidar para que nossa liberdade não nos seja retirada, uma vez que em 1965 o espetáculo debatia um tema que em 1889 parecia resolvido. Ou seja, o contexto de ditadura militar trazia a necessidade de refletir sobre algo que os republicanos julgavam já ter conquistado: a frágil, porém tão sonhada, liberdade.

2 **LIBERDADE À LUZ DOS CONCEITOS DO TEATRO ÉPICO DE BERTOLT BRECHT**

O advento da modernidade do século XX trouxe para as artes a inevitabilidade de sua transformação. No gênero dramático, o modelo herdado dos clássicos e atualizado pelo drama burguês já não comportava a temática decorrente das injunções da sociedade industrial.

Acontece, pois, um novo movimento de “reinvenção” da forma do drama. Da mesma maneira que Diderot, no século XVIII, tomando por base os gêneros dramáticos clássicos, defendera a elaboração de um paradigma que abarcasse as necessidades do homem de seu tempo, preconizando a comédia séria para abranger os caracteres medianos da classe burguesa, a partir da modernidade novecentista a transformação sociocultural demandou novas mudanças no modelo dramático.

O século XIX viu florescer o Romantismo, o Simbolismo e o Decadentismo, as excentricidades misantropas dos dândis. Abriu portas para as vindouras reflexões de Freud acerca da Psicanálise e sua noção de inconsciente. Viu também o Realismo, o Determinismo, o Naturalismo e suas tentativas de inquirir a sociedade contemporânea, mas o fato é que a esfera cultural refletirá a tendência do homem, já no *fin-de-siècle*, a ensimesmar-se, inflacionando o ego e valorizando sobremaneira o estilo subjetivo.

Daí que o teatro tivesse que enfrentar, nas duas últimas décadas do século XIX, o que Szondi (2011) chama de “crise do drama”, consequência da necessidade de representar, em cena, a propensão intimista e egocêntrica do homem moderno, isolado e automatizado, empedernido pela implacável engrenagem mecanicista do sistema capitalista de produção – realidade incompatível, em última análise, com as categorias fundadoras do drama absoluto: ação, diálogos e relações intersubjetivas, tudo calcado no presente: o “aqui e agora”.

Ainda segundo Peter Szondi, um dos primeiros dramaturgos a tentar inserir a interioridade em cena foi Ibsen. Em suas peças, ele desenvolveu uma técnica analítica para conseguir tratar de acontecimentos não pertencentes ao presente e que, por isso, não podiam ser representados no palco. Em outros termos, por conta da subjetividade da matéria tratada por seus dramas, a técnica analítica faz-se necessária, pois o que é interno não tem como subir ao palco senão pelo relato, pela narração.

No século XX, por sua vez, acirram-se as disputas político-econômicas entre as nações: em um curto período de tempo, o mundo conhece duas grandes guerras, a fome,

a destruição, a objetificação e exploração de continentes inteiros, que deveriam estar a serviço da consolidação das potências como tais. Nesse contexto, o sistema capitalista passa a ser fortemente questionado, tendo suas falhas expostas e ponderadas principalmente sob a perspectiva da teoria marxista, cuja tentativa de aplicação leva à Revolução Russa de 1917 e à criação da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

No que tange ao teatro, é nesse momento, por volta de 1920, e imbuídas dos mesmos princípios marxistas, que surgem as experiências de Bertolt Brecht em busca de uma forma teatral que encerre o pensamento científico de seu tempo, que proporcionou ao homem a dominação da natureza e que, da mesma maneira, sustenta a exploração dos mais pobres pelos mais ricos.

O dramaturgo, então, chega a um modelo de teatro que, por conta da objetividade do olhar científico, acaba por ser épico, ou seja, mostra as relações inter-humanas por meio da narração. Com isso, o que Brecht preconiza é a completa ruptura com a principal característica do drama: seu caráter absoluto. Consequentemente, se existe narração em meio a uma forma que deveria ser um simulacro de realidade, a ilusão deixa de ser a finalidade dessa arte.

Na verdade, o teatro épico despreza a atmosfera ilusória porque ela suscita no espectador uma postura de passividade. Como o que se pretende numa peça épica é que se assumam um posicionamento crítico, a ilusão deve ser rechaçada.

Neste sentido, há o rompimento com o preceito de quarta parede preconizado por Diderot no *Discurso sobre a poesia dramática*, onde se lê: “Imaginai no proscênio uma grande parede que vos separa da plateia [...]” (DIDEROT, 1986, p. 79). Em outros termos, tal princípio postula que o espectador deve ser ignorado e as ações devem se desenvolver sem que os personagens percebam que estão sendo observados. Isso porque, segundo o enciclopedista, a finalidade do drama é a ilusão.

O conceito diderotiano adota a definição aristotélica da representação como imitação do mundo empírico, mas vai além, pois prevê um naturalismo que o teatro grego não conheceu. Não só o que se passa em palco é um decalque do mundo exterior, mas também um mundo autônomo, fechado em si mesmo. É nesse sentido que afirma Szondi (2011, p. 25): “o drama é absoluto. Para ser pura relação, para poder, em outras palavras, ser dramático, ele deve desvencilhar-se de tudo o que lhe é exterior. O drama não conhece nada fora de si”. Por isso, o tempo do drama é o presente, que é atualizado a cada acontecimento.

Ainda segundo Szondi, por ser absoluto, o drama não admite a existência de instâncias exteriores a si mesmo, como autor e espectador, por exemplo. Tudo o que se passa em cena deve ser exigido pela própria circunstância dos seus acontecimentos, sem ser atribuído a um autor. Com relação ao espectador, ao qual não se pode dirigir o drama, afirma o teórico: “sua total passividade (sobre a qual repousa a vivência dramática) deve, porém, ser revertida numa atividade irracional: o público era (e é) arrastado para o interior do jogo dramático” (SZONDI, 2001, p. 25).

No caso da peça estudada no presente trabalho, falas já citadas, como a das cadeiras do teatro, revelam que o espectador é trazido para o palco e assume um papel de interlocutor com os atores em cena, o que indica não se tratar de uma peça ilusionista. O primeiro ponto de contato com o teatro épico brechtiano está, portanto, estabelecido. A partir disto, passemos à reflexão sobre a peça à luz dos conceitos desenvolvidos pelo dramaturgo alemão.

Com o propósito da completa ruptura com a *mimesis*, Brecht – em seus *Estudos sobre teatro* – condena a fusão entre palavra (texto), música e representação no que chama de “obra de arte global”. Segundo ele, isso envolveria o espectador no jogo dramático, provocando a ilusão. No caso de *Liberdade, liberdade*, podemos perceber o cumprimento desse preceito brechtiano, já que os três elementos estão separados – e essa independência é evidente.

A música, na peça, dialoga com o texto na medida em que o explica, o interpreta e o complementa, mas não existe em função dele, pois também significa. O todo a que se deve chegar após a combinação dos fragmentos não dispensa a presença das músicas. Ou seja, o espectador deve se esforçar em deprender um significado também das canções:

NARA
Y el cielo se encuentra nublado
No se ve relucir una estrella
Los motivos del trueno y del rayo
Vaticinan segura tormenta

CÔRO
Y son, y son, y son
tiempos borrascosos
que tienen, que trahen
Las lagrimas a los ojos... (RANGEL & FERNANDES, 1965, p. 99)

O exemplo é uma canção da Guerra Civil Espanhola, como explica uma nota de rodapé dos autores. O espectador atento, ao escutá-la, deveria inferir a atmosfera sombria que cerca uma situação em que há a perda da liberdade. São dois, pelo menos – e esta é uma constatação que deve resultar também de esforço interpretativo –, os motivos que levam a essa sensação de opressão: i) a existência do governo tirano de Franco, que cerceia o livre-arbítrio e ii) a própria guerra que, apesar de ser em nome da liberdade, a ofende, uma vez que os cidadãos de um país em conflito têm alguns limites impostos, como não poderem sair de casa.

Da música, portanto, podemos depreender que a liberdade é um bem imprescindível, do qual depende a qualidade da vida humana, mas também muito frágil – daí a necessidade de para ela estarmos sempre com nossas atenções voltadas.

Por vezes, a relação inversa se estabelece: o texto explica a música, como veremos no exemplo abaixo, no qual a fala de Paulo Autran elucida uma mudança feita no samba cantado por Nara Leão. Mas também a palavra, nesta peça, não está em função da música:

NARA
Etelvina! Acertei no milhar,
Ganhei cinco mil contos,
Vou deixar de trabalhar.

PAULO
No original era quinhentos contos, mas fizemos a correção monetária.
(RANGEL & FERNANDES, 1965, p. 15)

Assim, a música adquire autonomia, pois é tão importante quanto o texto – tanto para a construção do significado quanto para a tomada de posição que advirá da reflexão, uma vez que tem o caráter pedagógico de facilitadora da palavra.

A representação também não serve de instrumento para o texto, tampouco para a música. Os atores, muitas vezes, falam enquanto eles mesmos, atores, e não como personagens. Isso porque o que de fato interessa não é a palavra em si, mas o que dela se poderá apreender e fazer. Assim, percebemos que texto, música e representação estão a serviço da ideia de liberdade.

Para elucidar melhor a questão da representação, Brecht descreve a atuação de Helene Weigel na peça *A mãe*:

Na primeira cena, a atriz, de pé no meio do palco, numa atitude épica, proferiu as suas falas como se elas estivessem redigidas na terceira pessoa; não simulou ser Wlassowa nem sequer considerar-se como tal e não simulou tampouco qualquer autenticidade ao falar, impedindo assim o espectador [...] de se considerar a invisível testemunha ocular e auditiva de uma cena íntima e única. Pôs sobretudo a descoberto, diante do espectador, a personagem que ele iria ver daí em diante [...] (BRECHT, 2005, p. 50)

Desta forma, para o dramaturgo, representação e texto não estão postos em relação de condição, ou seja, ambos são autônomos. O espectador, num primeiro momento, ao assistir a uma peça épica, também refletirá sobre a *forma* de apresentação do fio diegético e também levará em conta essa *forma* no seu esforço interpretativo.

Em *Liberdade, liberdade*, verifica-se o mesmo princípio em falas, como a citada abaixo, nas quais há uma narração do contexto e dos personagens que serão “personificados” pelos atores em seguida. Podemos considerar este um exemplo do que optamos por chamar de “procedimento epicizante”, ou seja, um recurso que promove o distanciamento crítico do espectador, que toma consciência da natureza do que se passa à sua frente e é instigado à reflexão. No entanto, diferentemente do que acontece com Weigel, na peça brasileira os atores não se referem ao próprio personagem em terceira pessoa, mas sim aos de seus companheiros.

Desta maneira, não se estabelece entre os personagens uma relação comunicativa, de interlocução. Ao empregar-se tal procedimento, os atores envolvidos na cena encontram-se em níveis distintos: um, no da representação, e outro, no do representado. Vejamos um exemplo:

TEREZA

O filósofo Miguel de Unamuno, autor de **O Sentimento Trágico da Vida**, era reitor da Universidade de Salamanca quando os falangistas tomaram a cidade. No Dia da Raça uma cerimônia reuniu as mais importantes figuras do poder fascista. E o general Milan Astray, fundador, com Franco, da Legião Estrangeira, discursava:

VIANNA

O fascismo vai restaurar a saúde de Espanha!
Abaixo a inteligência!

Viva a morte! (RANGEL & FERNANDES, 1965, p. 94-95)

A fala de Tereza relata, contextualiza, explica o discurso que Vianna está prestes a encenar. Portanto, ela está no palco enquanto atriz, ou seja, no nível da representação e ele, enquanto Milan Astray, no do representado. Esse é um recurso que perpassa toda a obra. É narrativo e, portanto, épico.

Deste modo, Brecht postula a abolição da perfeita projeção do ator na personagem – proposta, num primeiro momento, por Stanislawski –, o que está relacionado com o fato de o teatro épico não ser mais um drama absoluto; ou seja: como o que se passa em cena não é um mundo autônomo e descolado do empírico, o personagem não tem vida sozinho. Nesse sentido, percebe-se novamente a consonância da obra de Rangel e Fernandes com os preceitos de teatro épico, pois os atores estão em cena como eles mesmos, assumindo,

nos fragmentos, o seu papel diante dos olhos dos espectadores, conforme anunciam, sem qualquer pretensão ilusionista.

O dramaturgo alemão estabelece que, para que se evite a plena integração entre ator e personagem,

[...] podem ser utilizadas três espécies de recursos para distanciar a expressão e a ação da personagem apresentada:

1. Recorrência à terceira pessoa
 2. Recorrência ao passado
 3. Intromissão de indicações sobre a encenação e de comentários.
- (BRECHT, 2005, p. 107)

Estes são apenas alguns dos procedimentos epicizantes. Detenhamo-nos um pouco mais na análise desses recursos na peça de Flávio Rangel e Millôr Fernandes.

A “recorrência à terceira pessoa” desvela a artificialidade do drama ao romper com sua essência absoluta. O drama só reconhece a primeira pessoa do discurso, ou seja, em palco, ou está um “eu” ou um “nós”. Nesse sentido, o terceiro item apontado por Brecht ainda insere uma segunda pessoa: comentar a cena é admitir a existência de um interlocutor – um “tu”. Assim, podemos pensar esse teatro como uma expansão do gênero dramático não apenas em direção ao épico mas também em direção aos gêneros textuais nos quais se admite uma linguagem apelativa, como a crônica, e a outras situações de comunicação.

Quanto a este primeiro recurso, pode-se afirmar que está presente amiúde na peça de Rangel e Fernandes. Além do exemplo acima, que indica a fala de Tereza, gostaríamos de reproduzir outro momento em que o mesmo recurso se verifica:

VIANNA

Tudo servia para propaganda. Um filme de Groucho Marx teve uma de suas cenas adaptadas. Dizia-se que um general fascista defrontava-se com uma dificuldade militar:

PAULO

Êste é um problema que qualquer criança de três anos é capaz de resolver. Eu... humm... tragam-me uma criança de três anos. (RANGEL & FERNANDES, 1965, p. 91-92).

O segundo recurso postulado investe impetuosamente contra o tempo do drama burguês: o presente. Segundo Diderot, a relação dramática só pode se dar no presente, uma vez que um acontecimento que já foi mostrado – ou seja, que virou passado – é imediatamente sucedido por outro. Deste modo, o presente está permanentemente se atualizando. Portanto, as referências ao passado não podem deixar de ser narrativas.

Quando no nível da representação, *Liberdade, liberdade* está a todo tempo falando do passado. Os fatos históricos ou as peças célebres encenadas nos fragmentos são anunciadas, na camada anterior, como sendo situações do passado. Em alguns casos, como o que veremos a seguir, além da referência ao passado há o seu cotejamento com o presente – que é o presente do mundo empírico e não o de um simulacro de realidade:

VIANNA

Em 1863, em plena Guerra Civil Americana, Abraão Lincoln dirigiu-se a Gettysburg, local da maior batalha dessa guerra, e ali pronunciou um discurso de dois minutos de duração.

TEREZA

Êle pensava que suas palavras se perderiam, mas há mais de um século o mundo repete sua definição de liberdade. (*ibid.*, p. 50)

À guisa de uma análise mais aprofundada, divide-se o terceiro recurso sugerido por Brecht em: i) indicações sobre a encenação e ii) comentários. É certo que tais indicações aparecem sob a forma de comentários, mas nem sempre os comentários são sobre a encenação (por vezes, são sobre o texto). Por isso, parece-nos prudente explicá-los separadamente.

Relativamente a i), é pertinente dizer que a peça reiteradamente aponta questões sobre sua própria estrutura, retomando trechos que devem ficar mais elucidados e, com isso, adicionando informações sobre suas escolhas. No presente trabalho já foram citados dois exemplos que acreditamos ilustrar esse ponto, quais sejam, a fala de Paulo sobre a correção monetária e a fala de Vianna sobre as cadeiras do teatro. No entanto, gostaríamos de apresentar mais uma amostra de tal recurso:

NARA

La la la ra la ra la la
Rumba la rumba la rumba ba !

PAULO

Nara substituiu o último verso por um la ra ra, porque os republicanos sugeriam a Franco um uso indevido da bandeira. (*ibid.*, p. 91)

Com relação aos comentários, podemos dizer que são bastante recorrentes. Conforme veremos no exemplo, os atores comentam o que acabaram de dizer ou o que seus companheiros disseram – expondo sobre isso, inclusive, um juízo de valor, irônico ou não:

VIANNA

Paulo, eu achei uma beleza esse discurso do Lincoln.

PAULO

Gostou?

VIANNA

É. Mas eu queria dizer uma coisa, a você e a todos – e quem avisa amigo é: se o governo continuar permitindo que certos parlamentares falem em eleições [...] e se continuar permitindo espetáculos como este, com tudo que a gente já disse e ainda vai dizer – nós vamos acabar caindo numa democracia! (*ibid.*, p. 52-53)

A primeira fala de Vianna revela uma opinião sobre o texto que Paulo havia acabado de proferir sob a máscara de Abraham Lincoln e, por isso, de acordo com o proposto acima, seria considerada um comentário. A segunda, por sua vez, apresenta tanto i) quanto ii), pois não só acrescenta um comentário do ator – que, inclusive, anuncia isso: “queria dizer uma coisa” –, mas também remete ao que se passou e sinaliza que mais coisas se passarão no espetáculo.

Além disso, podemos destacar outros procedimentos epicizantes que verificamos nos escritos de Brecht e que estão presentes nesta peça brasileira. Um deles é a introdução de técnicas multimídias, como vozes gravadas que dialogam com a cena. O autor alemão previu isso quando defendeu que o fundo do palco poderia exibir projeções que tivessem esse diálogo com a cena ou mostrassem acontecimentos simultâneos a ela. Com isso, o palco passou a narrar:

VOZ GRAVADA

Julgamento de um poeta

(Ainda no escuro, outra voz gravada)

VOZ GRAVADA

No ano passado foi julgado na União Soviética o poeta Joseph Brodsky. Aqui estão trechos taquigráficos de seu julgamento. (RANGEL & FERNANDES, 1965, p. 102).

A segunda voz faz o papel dos atores na aplicação do recurso intitulado por Brecht como “recorrência à terceira pessoa”, além de indicar o que virá em seguida na encenação. A primeira, por sua vez, revela um outro procedimento epicizante: serve de título para a cena. Esse é também um recurso previsto por Brecht que, para a *Ópera de três vinténs*, por exemplo, idealizou que os títulos das cenas fossem projetados para “conferir ao teatro uma feição literária” (BRECHT, 2005, p. 40) – épica. Nesta cena, a junção dessas duas estratégias – a voz *off* e o título – provoca no espectador o truncamento da empatia.

Além disso, o sensacionalismo das falas dos atores em *Liberdade, liberdade* reflete o ensinamento brechtiano que preconiza que a identificação se dá com algo que é natural e não sensacional, extraordinário e, por isso, este último é que deve ser explorado pelo teatro épico. Como já vimos, no início da peça os atores se dispõem no palco e citam pessoas importantes, num tom grandiloquente que não é natural. Ademais, a narração do que se verá a seguir também contribui para esse efeito de sensacionalismo.

Faz-se pertinente ressaltar que o sensacionalismo não só serve ao distanciamento como também ao didatismo da proposta épica de teatro. Como nem tudo o que se apresenta em cena será entendido à primeira vista, “é necessário dar aos acontecimentos e às falas um cunho especial que os enquadre na memória” (BRECHT, 2005, p. 57). Se o intuito do teatro épico, pois, é estimular um posicionamento com relação à estrutura social, o espectador deve observar, refletir e compreender.

Ainda por questões didáticas, o dramaturgo alemão postula que o que se quer defender como ideologia nas peças épicas deve ser construído por meio da contradição. Isso porque as pessoas podem reagir de maneiras distintas frente a uma ideia, mas elas podem ser de certo modo guiadas quando a ideia é posta em confronto com o seu oposto. Por isso, o método dialético é o mais adequado a este tipo de teatro.

Com respeito à peça *Liberdade, liberdade*, desde logo percebemos esse movimento dialético na já comentada cena de abertura, quando atores declamam máximas célebres que, segundo Fernando Marques (2014, p. 209), são contrárias: “algumas celebram a liberdade, outras a agridem”. A título de ilustração, seguem duas das falas, que revelam claramente a dialética empregada. A primeira se posiciona a favor do livre-arbítrio, enquanto a segunda o rejeita:

VIANNA

Voltaire: Não concordo com uma só palavra do que dizeis, mas defenderei até à morte vosso direito de dizê-las!

TEREZA

Mme. Roland, guilhotinada pela Revolução Francesa: Liberdade, liberdade, quantos crimes se cometem em teu nome! (RANGEL & FERNANDES, 1965, p. 4)

Ainda sob a ótica da defesa do método dialético, Brecht sugere – e, de fato, muito utiliza – a inserção de cenas nas quais são representadas um julgamento. Com relação à nossa peça, afirma Marques (2014, p. 209): “A ideia brechtiana de que cenas de tribunal

levam o espectador a tomar partido, tornando-se juiz da causa apresentada, parece inspirar a passagem do julgamento de Sócrates [...]”, da qual se veicula trecho a seguir:

PAULO

(Dirigindo-se ao público)

Não posso deixar de pensar, homens de Atenas, que Meletos é atrevido e imprudente e irresponsável e cheio de bravatas juvenis. Pois me vê culpado por acreditar em deuses e me vê culpado por ser ateu. Como posso acreditar em semideuses e não acreditar em deuses? Como posso não acreditar nos homens e acreditar nos feitos humanos? Conheceis alguém que acredite em cavalaria e não acredite em cavalos? Ou num flautista sem flauta? Pode um homem acreditar em forças espirituais e divinas sem acreditar em deus? *(Pausa. Dirige-se a Vianna)* – Respondei, Meletos, é a vós que pergunto. (RANGEL & FERNANDES, 1965, p. 11-12)

De fato, essa cena é exemplar, pois i) coloca o espectador em evidente condição de julgar a cena, como se estivesse num júri popular – “homens de Atenas”; ii) desenvolve obstinadamente a dialética comum a todas as cenas de julgamento, uma vez que despende tempo e energia na dinâmica de acusação-réplica-tréplica.

No entanto, essa não é a única cena desse tipo na peça; mais outras duas similares são encontradas. As cenas dos julgamentos de Brodsky e de Eddie Slovik, apesar de serem menos argumentativas que a do filósofo grego, também estabelecem o embate entre liberdade e tirania. Além disso, o que vemos nos três casos são homens que preferiram morrer a terem seu livre-arbítrio comprometido.

A repetição dessa estrutura pode ser atribuída ao intento, por parte dos autores, de suscitar o senso crítico nos espectadores mais ingênuos e de instigar o dos mais ativos. Mais uma vez o que se encontra é a premente preocupação com a proposta pedagógica do teatro épico.

Aliás, no caso da peça que estudamos, algumas reflexões nos ajudam a elucidar o seu propósito. Yan Michalski (apud MARQUES, 2014, p. 204) diz que há nela “uma ação indiscutivelmente cristã, cívica e didática”. Décio de Almeida Prado (apud MARQUES, 2014, p. 207), por sua vez, considera que o teatro engajado da época – *Liberdade* inclusa – “representava concretamente, ou julgava representar, [...] um dos últimos redutos do pensamento livre nacional”.

Duas palavras presentes nestas citações nos parecem imprescindíveis: “didática” e “pensamento”, pois resumem o propósito da peça, qual seja, ensinar a pensar – ou antes disso, ensinar a necessidade de pensar. Os autores se propõem a despertar a reflexão do espectador acerca da liberdade. Há, também, uma função pragmático-social, já que, ao pensar sobre o tema, o espectador deveria chegar à conclusão de que sua própria liberdade

está em risco no contexto do regime ditatorial militar e, assim sendo, seria impelido a resistir a este regime. Em outras palavras, bem aos moldes brechtianos, o espectador tem papel ativo e deve construir, ele próprio, o juízo crítico acerca do tema exposto e glosado.

Sobre o movimento dialético das peças épicas, ainda podemos afirmar que se deve à tentativa de mostrar a verdadeira dinâmica social. Para Brecht, as ações dos personagens não refletem exatamente seu caráter e o caráter não necessariamente se encaixa nas ações. Tanto umas quanto outro são contraditórios nos homens. Em vista disso, o dramaturgo discorda de Diderot e defende que não se deve mostrar casos ideais, exemplares, porque neles não se pode verificar a contradição.

Liberdade, liberdade segue tal instrução, elegendo, para o nível do representado, acontecimentos que põem seus personagens em embate de ideias e que enfatizam a tensão social entre os que são beneficiados por extirparem a liberdade alheia e os que são prejudicados por terem seu arbítrio cerceado. Numa situação ideal, essa tensão não existiria e os homens poderiam, todos, gozar dos seus direitos.

Vale a pena ressaltar que, nos acontecimentos retratados, segundo Brecht (2005, p. 143), o que deverá emergir é seu condicionamento social e não a universalidade pretendida pelo drama burguês. Isso porque os comportamentos não devem ser tomados como provenientes da natureza humana, mas sim do contexto, inseridos numa época e num sistema específicos, pois “as ‘condições históricas’ [...] são [...] criadas e mantidas pelo homem (e por ele modificadas)”.

Particularmente na peça brasileira, de certa maneira, o fato de os fragmentos serem de todas as épocas parece mostrar uma tendência humana de cercear a liberdade dos outros e a necessidade atemporal de se manter em estado de alerta para que isso não aconteça. Verificamos, em todos os fragmentos, uma espécie de resistência, que manteve a máquina do mundo funcionando e modificou os seus variados contextos. Seguindo a mesma lógica, o espectador de *Liberdade, liberdade* pode se sentir impelido a resistir, o que é estimulado pela frase de encerramento.

Desta forma, a peça, em consonância com os postulados brechtianos, se posiciona: seus autores e atores estão a favor da liberdade e apoiam a resistência ao regime que, feito um animal feroz, contra ela avança. Segundo o dramaturgo alemão, no teatro épico uma escolha de perspectiva tem de ser tomada, pois “*não ter partido*, em arte, significa apenas *pertencer ao partido dominante*” (BRECHT, 2005, p. 152).

A utilização do humor também está de acordo com as prescrições do teatro épico, já que Brecht afirma que entre aprendizagem e diversão não há uma oposição natural.

Gostaríamos de acrescentar que, pelo contrário, a diversão pode ser um potente instrumento para o aprendizado, como parecem acreditar os autores da peça.

Nos *Estudos sobre teatro*, encontramos a ideia de que a peça deve remeter ao convívio dos homens. Assim, o prazer que dela advém é aquele da compreensão de que as normas, regentes desse convívio, são passíveis de transformação. Esse prazer leva o espectador a uma atitude que não é simplesmente a de observar, mas também a de se divertir com sua própria realidade e, então, ter a possibilidade de formar a si próprio.

As leis sociais que sujeitam os homens devem aparecer claramente, nas peças, por meio da representação dos seus costumes, levando o público a vislumbrar possibilidades de intervenção, o que gera prazer. Então, a função do teatro épico é social e sua importância é prática, mas ele também é artístico. Para ele, o que interessa é a reflexão suscitada e a transformação social, e isso vem também por meio da diversão – no sentido do prazer que definimos acima.

Deste modo, *Liberdade, liberdade* não é apenas um *show* de cunho político-social ou doutrinário. Fernando Marques afirma que Yan Michalski, quando da montagem do espetáculo no Rio de Janeiro, escreveu em seu comentário que “não se trata, obviamente, de uma peça de teatro [...]; mas se trata de um show oportuno, feito com muito coração e muita inteligência” (MICHALSKI *apud* MARQUES, 2014, p. 205). No entanto, pode-se dizer que, na verdade, é uma peça de teatro com propensão ao épico e, como obra, com pretensões, além de sociais, artísticas. E, sendo assim, o emprego de anedotas e ironia sustenta a hipótese de uma preocupação também estética.

Sob a perspectiva da transformação social suscitada pela reflexão, o teatro, inserido em seu tempo, deve voltar-se, ou melhor, deve servir aos que têm mais ganas de mudança – que, para Brecht, eram os proletários. No caso de *Liberdade, liberdade*, os sedentos pela transformação social parecem ser os jovens estudantes, que lotavam a sala do teatro: “uma plateia mais moça, politizada e informal, com birra das elites e ligada às reivindicações sociais de que o teatro anterior não se ocupava” (CAMARGO COSTA, 1996, p. 12).

No entanto, esta peça não adere completamente à categoria de teatro épico, pois, de acordo com Brecht (2005, p. 162), “a interpretação da fábula e a sua transmissão por intermédio de efeitos de distanciamento adequados deverão ser a tarefa capital do teatro”. Como já afirmamos, *Liberdade, liberdade*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, não tem fábula, mas apenas uma ideia. A estrutura fragmentária da colagem não estava prevista pelo dramaturgo alemão – não desta maneira, tão radical que impede o desenvolvimento

de qualquer fábula. Nisto, precisamente, reside a grande novidade, claramente revolucionária, desta peça brasileira de 1965 e sua aproximação com as ideias de Eisenstein, como veremos mais detidamente na seção seguinte.

3 FRAGMENTOS DA TEORIA DE EISENSTEIN EM *LIBERDADE*, *LIBERDADE*

No início do século XX, a região onde ficam localizados hodiernamente a Rússia e países vizinhos passava por uma série de conflitos. A ostentação e o descaso do regime czarista, que gastava o dinheiro dos impostos em luxos pessoais enquanto a maioria da população definhava de fome nos campos, provocaram uma onda de descontentamento e insurreições, que culminou com a Revolução Bolchevique de 1917.

Os insurgentes montaram o chamado Exército Vermelho, de orientação socialista, e avançaram contra a classe dominante e opressora. Em 1918, os homens foram compulsoriamente recrutados para lutar ao lado dos bolcheviques em prol da derrubada do governo. É neste período que Eisenstein, até então confortável em sua vida burguesa de estudante de engenharia e filho do engenheiro oficial da cidade de Riga, alista-se no Exército Vermelho e participa da guerra civil, até 1920.

Uma das estratégias adotadas pelos bolcheviques para angariar cada vez mais adeptos à causa esquerdista foi a realização de peças de teatro, nas quais eram apresentadas as ideias revolucionárias. Desta forma, desde sempre apaixonado pelo teatro e pelo circo, Eisenstein tornou-se um dos responsáveis pela elaboração de tais peças, voltando-se, *a priori*, para a criação dos cenários – eco de seu passado como estudante de engenharia.

A Revolução, vitoriosa, representou o surgimento da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e, conseqüentemente, mudanças radicais nos âmbitos político, social e cultural. É neste contexto que Eisenstein envereda para a experimentação teatral, principalmente para os exercícios de Biomecânica, desenvolvidos por seu mestre Meierhold, o que lhe propicia as bases para a elaboração de suas teorias para o teatro e, posteriormente, para o cinema.

A partir de suas experiências inaugurais com a arte de agitação e propaganda (*agitprop*) e, posteriormente, como diretor de teatro do movimento artístico que ficou conhecido como *Proletkult* (abreviação para “cultura proletária” em russo), Eisenstein pôde desenvolver suas próprias ideias de arte teatral, criando as técnicas de montagem de

atrações e do movimento expressivo e estabelecendo o que acreditava ser o efeito e a finalidade do teatro.

O primeiro conceito a ser discutido, o da montagem de atrações, faz-se particularmente relevante ao estudo de *Liberdade, liberdade*. Portanto, a partir deste ponto, abordaremos as ideias do diretor russo em sua relação, de semelhança ou diferença, com a peça brasileira e com os escritos de Brecht sobre o teatro épico.

Destarte, é pertinente discorrer sobre os significados que a noção de atração vai adquirindo no decorrer da evolução do pensamento eisensteiniano, que acompanha sempre o movimento de suas experiências práticas. Oliveira (2008) encontra três acepções para a palavra atração nos textos de Eisenstein: i) todo tipo de “performance”: quadros de canto, dança, números circenses, etc; ii) cenas de exacerbada violência; e iii) ação estranha ao espectador, capaz de gerar efeitos sensoriais e psicológicos.

Com isso, não queremos dizer que atração signifique uma ou outra dessas definições. Na verdade, Eisenstein alimenta essa sua noção com novas ideias à medida em que experimenta em palco. Portanto, em iii), podemos perceber a aglutinação das outras duas acepções. Por fim, Oliveira afirma que atração parece referir-se:

a uma performance acrobática ou a qualquer outra performance de circo (...) todo aspecto, momento e elemento capaz de produzir choques emocionais no espectador (...) [e que] tem de ser montada (...) ao lado de outras atrações de maneira que o espectador perceba o aspecto ideológico do espetáculo. (OLIVEIRA, 2008, p. 43)

Desde a primeira inserção da atração em suas peças, influenciada pelo *music hall* e pelo circo, Eisenstein estabelece seu rompimento com a ilusão dramática, criada pelo emprego de artifícios. Com efeito, a montagem de atrações cria uma tensão permanente entre realidade e ficção, uma vez que o palco não mais transmite representações ilusionistas, mas sim a montagem de “*artifícios reais*”, como defende o diretor. São *artifícios* porque ainda se trata de números ensaiados previamente, mas são *reais* porque trazem um caráter de “ao vivo”, já que o ator que anda na corda bamba corre mesmo o risco iminente da queda.

A estrutura do teatro pensada por essa técnica da montagem de atrações parece estar de acordo com o que se observa em *Liberdade, liberdade*. Rangel e Fernandes constroem

sua peça partindo exatamente da mescla de ficção com realidade, colocando em palco atores que se apresentam como tal, cantam, discutem suas ideias e que, diante dos olhos do espectador – “ao vivo” –, assumem as máscaras quando necessário.

Ainda com respeito a essa natural artificialidade da arte justaposta à realidade, Oliveira (2008) destaca um possível traço, no pensamento de Eisenstein, de ideias cubo-futuristas, como a incorporação de formas de cultura popular, as temáticas do movimento e da velocidade e a desconstrução do espaço e do objeto.

De forma semelhante, a peça brasileira coloca em cena uma valorização da arte popular, inserindo sambas e ditados da sabedoria coletiva. Além disso, se o movimento e a velocidade apareciam como temática no palco eisensteiniano, em *Liberdade, liberdade* surgem como traço estruturante do espetáculo, construído em torno de um movimento dialético e dinâmico, com mudanças bruscas de perspectiva – o exemplo mais representativo de tal movimentação é a cena dos aforismos já discutida.

Vale a pena, ainda, considerar a desconstrução do espaço e do objeto, observada por Oliveira, também como constitutiva da peça estudada. Não existe uma configuração espacial apreensível em *Liberdade*, pois aos diversos lugares dos fragmentos de representação une-se ainda o espaço do próprio teatro. É possível afirmar que o lugar concreto da sala é atravessado pelos não-lugares abstratos das cenas escolhidas, formando, em conjunto, a relativização do espaço. Afinal, tudo aquilo que é discutido no palco pode se passar em qualquer lugar.

Igualmente, a desconstrução cubo-futurista pode ser apreendida no objeto de que trata o espetáculo nacional, já que a mensagem acerca do cerceamento da liberdade promovido pela ditadura civil-militar brasileira só é compreendida a partir da reflexão sobre o todo das atrações. Em outros termos, o objeto é lançado de forma fragmentada para que o espectador realize sua agregação.

Outro aspecto vanguardista percebido na teoria de Eisenstein é a forma da *collage* – tão apreciada por Marinetti na construção de seus jogos de palavras –, que pode ser entendida como a inserção de dados reais no estético. Desta maneira, como explica Oliveira, “a montagem de ‘coisas reais’ equivale, de certo modo, aos procedimentos artísticos próprios da *collage*: a introdução na obra do elemento ‘real’ e a justaposição desses elementos na obra” (OLIVEIRA, 2008, p. 125).

Nesta esteira, pode-se considerar *Liberdade, liberdade* próxima de tal forma, uma vez que há justaposição do real e do ficcional: à cena do julgamento de Sócrates, segue a fala de Vianna sobre as cadeiras do teatro. Aliás, parece, neste caso, que o estético é

inserido ao real, pois, o ficcional (as passagens dramáticas) não tem unidade, aparece apenas em fragmentos. Já o espetáculo, o real, tem unidade e produz um significado. Ou seja, o real, em cena, manipula o artístico para a elaboração da mensagem final.

É interessante que se tenha em mente a definição de Eisenstein de “artifício real” para encarar o paradoxo do real em arte, que não tem a espontaneidade da realidade e, portanto, para muitos, não pode nunca ser verdadeiramente *real*. De fato, as falas dos atores se apresentando ou se dirigindo ao público são todas ensaiadas, mas o que importa na inserção do artifício real é a dupla leitura que ele pressupõe, a saber, uma em relação ao todo da composição e outra em relação a seu contexto externo. Assim, a fala sobre a posição nas cadeiras instaura uma reflexão no tocante ao espetáculo, mas também ao momento histórico de grande tensão política e social entre esquerda e direita.

Portanto,

Eisenstein aproxima o teatro a uma *collage*, com todos os conflitos e tensões provocados pelo uso dos diferentes materiais que a compõem. Para Eisenstein, a força da obra está justamente na quebra da harmonia, no conflito, na montagem de elementos díspares. (OLIVEIRA, 2008, p. 126)

O motivo para a inserção do real nessa montagem de elementos conflitantes está relacionado à intenção de Eisenstein de “aproximar a arte dos acontecimentos (e das materialidades) sociais e políticos da época, querendo mostrar que a realidade poderia e estava sendo transformada” (OLIVEIRA, 2008, p.127). Faz-se mister salientar que era esse também o intuito de Brecht ao mostrar acontecimentos históricos – assim como em *Liberdade, liberdade* – para que o espectador comparasse com sua época, e, desta forma, percebesse que a realidade é passível de mudança.

Ademais, o conceito de montagem de atrações sob a forma da *collage* pressupõe a fragmentação do discurso: a peça não mais representa uma fábula linearmente, mas é composta de atrações. Tais fragmentos não são alicerçados na ilusão dramática e, como afirma Oliveira (2008), procuram estimular diretamente o espectador por meio do choque e da surpresa.

Da mesma maneira como ocorre em *Liberdade, liberdade*, na teoria de Eisenstein, “apesar da descontinuidade do discurso, da ênfase no procedimento da montagem, da estranheza provocada no espectador, metralhado por várias e distintas referências [...], há uma preocupação com o sentido total da obra” (OLIVEIRA, 2008, p. 127). Isso porque

em ambos os casos “o princípio norteador da obra é o objetivo ideológico pretendido pelo encenador” (*Ibidem*, p. 127).

Por isso, tanto as encenações do famoso cineasta russo quanto a peça brasileira divergem da *collage* de Marinetti das *parole in libertà* – na qual a associação era gratuita –, pois há uma conexão lógica entre as atrações, que serve justamente ao intuito ideológico. Em *Liberdade*, mesmo a cena dos aforismos, na qual esse nexos parece estar ainda mais diluído, combina-se às outras atrações, a fim de constituir uma mensagem, útil à desalienação do espectador – conforme pretendia Brecht.

As atrações eisensteinianas são uma unidade de influência sobre o público (OLIVEIRA, 2008, p. 119), com valor em si mesmas e combinadas entre si para formar um todo, constituídas de elementos – voz, texto, som, performance, canto, movimento – que apresentam igual valor: o de “arrebatar o espectador, provocar, nele, choques emocionais” (*Ibidem*, p. 55).

Desta maneira, Eisenstein condena a ideia de hierarquia dos elementos do espetáculo, uma vez que todos são atrações e exercem influência no espectador. Como já afirmado, Brecht também rompe com a hierarquia – e, por consequência, com a hegemonia do texto –, ao estabelecer que, numa peça, tudo é constitutivo de sentido. Então, percebe-se que o enredo, considerado central no teatro de Aristóteles a Diderot, em Brecht e Eisenstein não passa de um componente da obra – ou, como diria este último, mais uma atração da peça.

Em *Liberdade*, a importância desta atração parece ser ainda mais dissolvida, uma vez que não há um enredo propriamente dito. Conforme anteriormente destacado, na peça há o que chamamos de “embriões de fábula” em cada um dos fragmentos dramáticos, mas o que interessa ao objetivo ideológico é a mensagem que emerge da agregação das partes.

O conceito de montagem de atrações traz, ainda, a dialética, cara a Bertolt Brecht. Eisenstein objetiva a associação, num todo compreensível, de elementos díspares, criando uma tensão dialética entre esses opostos, um conflito, que será resolvido na unidade, na organicidade do espetáculo. Em *Liberdade, liberdade*, é exatamente isso o que se observa, já que os fragmentos são ou a favor ou contra a liberdade e sintetizam-se na ideia de que *vigiar* é preciso.

Entretanto, ainda que a finalidade das atrações de Eisenstein seja muito próxima àquela do distanciamento brechtiano, a saber, “atingir o espectador na sua passividade” (OLIVEIRA, 2008, p. 87) e fazê-lo “perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto” (*Ibidem*, p. 87), o modo empregado por ambos é distinto. Enquanto o

dramaturgo alemão visa distanciar o espectador para induzi-lo à reflexão, o cineasta russo pretende uma aproximação máxima do público ao ator por meio do movimento expressivo.

Este outro conceito importante para a obra eisensteiniana trata dos movimentos corporais do ator. Eisenstein defendia que eles fossem conscientes e racionais para que se tornassem altamente expressivos e, com isso, atrativos, levando o espectador a experimentar a emoção encenada. Como fora discípulo de Meierhold e, portanto, conhecedor da Biomecânica, Eisenstein estabelece que o movimento expressivo deveria transmitir uma emoção material, que atingiria mais os músculos do corpo – numa espécie de “mímica contagiante” (OLIVEIRA, 2008, p.105) – que o sentimentalismo do público.

Portanto, as atrações só podem exercer sua ação direta de choque emocional por meio do movimento expressivo, que provoca um reflexo no corpo do espectador, uma ação sensorial de contração muscular. Então, o espetáculo de Eisenstein parte do concreto (material, corpóreo) para produzir o efeito abstrato do choque psicológico. Por isso, segundo Oliveira (2008, p. 141), a *mise-en-scène* eisensteiniana seria a montagem de movimentos – da mímica dos atores – que possibilitam, a partir da ação sensorial, um efeito psicológico. Em outras palavras, ocorre uma identificação entre a emoção encenada pelo ator e a experienciada pelo público.

Desta forma, a identificação não se dá pelo enredo e pelo temor ou pela compaixão que ele pode provocar no espectador, mas sim pela montagem de estímulos sensoriais bastante realistas e violentos. O lugar da identificação na obra eisensteiniana é explicado pelo fato de a arte de *agitprop* estar em função da ideia de Estado proletário que, por sua vez, deveria exercer grande influência sobre o povo para que vingasse. Assim, o teatro deveria fazer com que o espectador se identificasse com as atrações postas em cena para que também simpatizasse com a ideologia defendida pelos bolcheviques.

Eis uma diferença importante entre as teorias de Brecht e Eisenstein: este defende uma “submissão do espectador às atrações apresentadas em cena” (OLIVEIRA, 2008, p. 121) por meio do processo de identificação; aquele, a desalienação do público para que reflita sobre sua própria condição e, posteriormente, tome uma posição para mudar a engrenagem social que o massacra.

No entanto, como afirma Oliveira, “para Eisenstein a adesão do espectador corresponde também à sua possibilidade de reação e crítica ao que foi apresentado em cena, por meio da montagem e da fisicalidade” (OLIVEIRA, 2008, p. 123). Assim, o espectador deve ser capaz de não apenas reagir aos estímulos da montagem, mas também

de refletir sobre o que experimentou por meio da identificação projetiva com os movimentos expressivos do ator.

No caso de *Liberdade, liberdade*, não parece haver a intenção deliberada de criar um choque emocional no espectador a partir de uma ação sensorial. Ainda que não nos foi possível recuperar a encenação dos atores para verificar a presença ou ausência do movimento expressivo eisensteiniano, fica evidente que o elemento mais explorado no espetáculo é a palavra. De tudo o que é dito em cena, o espectador poderá tirar sua conclusão sobre a questão da truculenta tirania do governo militar. Neste sentido, a peça parece estar mais em consonância com as experiências brechtianas, uma vez que o maior responsável pelo efeito causado pelo espetáculo é o próprio espectador, que reflete sobre aquilo que vê.

Logo, a tríade fundamental da obra de Eisenstein – ou seja, “movimento expressivo-montagem-atração” (OLIVEIRA, 2008, p. 129) – parece estar incompleta em *Liberdade, liberdade*, que substitui a precisão do movimento do corpo pela força da palavra. Desta forma, apenas dois componentes do tripé são verificados na peça brasileira: a técnica da montagem e o conceito de atração.

Oliveira (2008) destaca como recursos do procedimento da montagem em Eisenstein o corte, a interrupção, a colisão, a fragmentação e a intersecção dos diálogos. O emprego de tais recursos pode ser observado no espetáculo de Rangel e Fernandes e ser exemplificado a seguir. Com respeito à intersecção dos diálogos, pode-se apontar como contendo essa técnica boa parte das falas do nível da representação, que se cruzam e complementam, como ocorre com o trecho abaixo:

TEREZA

Mil e muitas mil são as liberdades humanas. Numa rápida discussão, os autores deste espetáculo conseguiram fixar algumas delas. A fundamental: liberdade física, ser dono do próprio corpo, poder ir e vir livremente.

NARA E CÔRO

Vai, vai, vai pra Aruanda

Vem, vem, vem de Luanda

Deixa tudo o que é triste, vai,

Vai, vai pra Aruanda.

VIANNA

Depois dessa liberdade, que já é uma conquista do ser humano, a mais importante é a liberdade econômica:

NARA

Etelvina! Acertei no milhar,

Ganhei cinco mil contos,

Vou deixar de trabalhar. (RANGEL & FERNANDES, 1965, p.14-15)

No excerto, podemos ver que a canção entoada por Nara Leão juntamente com o coro intersecciona, ou seja, cruza a fala de Tereza exatamente no ponto discutido em suas últimas palavras: “poder ir e vir livremente”. Quanto ao segundo canto de Nara, novamente há a interseção com a fala anterior, no caso, a de Vianninha. Aqui, este cruzamento é ainda mais evidente, uma vez que dois pontos deixam em suspenso o que diz Vianna para que Nara complemente.

O corte está intimamente ligado à fragmentação do discurso, já que é exatamente esse recurso que propicia o acúmulo de segmentos. *Liberdade*, como já afirmado, é estruturada pela justaposição de vários e diversificados fragmentos, separados entre si pelo corte. Vejamos um trecho exemplar:

PAULO

(Olhando fixamente para Vianna)

Ó grandes oportunistas,

Ó personagens solenes,

Ó soberbos titulares

tão desdenhosos e altivos!

Por fictícia austeridade,

vãs razões, falsos motivos,

inútilmente matastes:

– vossos mortos são mais vivos

(Mudança de luz. Foco em Nara e côro)

NARA E CÔRO

Joaquim José da Silva Xavier

Morreu a vinte e um de abril

pela Independência do Brasil

Foi traído e não traiu jamais

Na Inconfidência de Minas Gerais

Joaquim José da Silva Xavier

É o nome de Tiradentes
Foi sacrificado
Pela nossa liberdade
Êsse grande herói
Será sempre por nós lembrado
Será sempre por nós lembrado
Será sempre por nós lembrado...

Escurecimento

(Foco de luz sobre Vianna. No fundo, a gravação de Deutschland uber alles)

VIANNA

Adolf Hitler: na sua irresistível ascensão, o Partido Nazista empolgou toda a Alemanha. Em 1933, Adolf Hitler tomou o poder. Os que não se submetiam à Nova Ordem eram presos, torturados ou tinham que se exilar. Entre os exilados, o dramaturgo Bertolt Brecht. Assim via ele a vida na Alemanha, em uma das cenas de sua peça **Terror e Miséria do III Reich** (*ibidem*, p. 119-120).

Há nesta amostra dois fragmentos sobre a liberdade: o primeiro é a atração que discorre sobre a figura de Tiradentes e sua luta pela liberdade e o segundo, a que trata do ataque às liberdades promovido por Hitler e seus companheiros nazistas a partir de uma cena de Brecht. A rubrica que prevê o escurecimento é justamente o corte entre as atrações: o palco escuro parece querer dizer ao espectador que a discussão acerca do herói inconfidente é chegada ao fim e, que a partir desse momento, outra se construirá.

Além disso, vale a pena ressaltar que a fragmentação é levada ao máximo pelos autores, uma vez que algumas atrações, elas próprias já sendo um segmento, são constituídas de fragmentos de textos diversos. No exemplo, as notas de rodapé explicitam que a fala de Paulo é um trecho do “Romance LXXXI”, de Cecília Meirelles, e que os versos que cantam Nara e o coro são, na verdade, parte de um samba-enredo da escola Império Serrano.

O recurso da interrupção associa-se também ao corte. Dentro de um fragmento, como, por exemplo, o da longa narrativa da Segunda Guerra Mundial – iniciada com a fala de Vianna acima –, a exposição dos fatos e dos argumentos acerca das atrocidades cometidas pelo nazismo contra a liberdade individual e sobre a vitória dos aliados é interrompida pelo corte, fica em suspenso na consciência do espectador, como mais uma peça do quebra-cabeça que irá montar para encontrar a unicidade do espetáculo.

Já a colisão eisensteiniana é a técnica de confrontar fragmentos que, *a priori*, destoam entre si; é o “choque entre cenas, entre fragmentos de diálogos, entre cenário inferior e plataforma (o baixo e o alto) etc” (OLIVEIRA, 2008, p. 129). Em *Liberdade*, a atração dos aforismos é exatamente composta pela colisão de frases que defendem e que atacam a liberdade.

Por fim, é necessário salientar que o corte empregado entre os fragmentos de *Liberdade, liberdade* acaba por potencializar o efeito pretendido de distanciamento do espectador. Isso ocorre porque o corte dá-se propositadamente no momento de maior tensão, quando o público poderia deixar-se compadecer com a cena, como quando as personagens de Brecht chegam à terrível conclusão de que é possível que seu próprio filho tenha saído para denunciá-los por traição ao governo hitlerista:

TEREZA

Onde é que você se meteu?! Responda, Klaus! *(Uma pausa. Ela muda nitidamente de tom e depois pergunta de novo, com a voz melíflua)* – Onde você andou até agora, meu filhinho?

(Uma pausa. Ela volta e aos poucos vai recobrando uma expressão de tranquilidade e alívio. Fala)

TEREZA

Êle disse... que foi comprar chocolate.

(Êles se olham e começam a sorrir. Correm um para o outro e se abraçam, aliviados. Ai então a expressão dos dois começa novamente a mudar e Paulo, afastando-se de Tereza, pergunta)

PAULO

Será verdade?

Escurecimento (RANGEL & FERNANDES, 1965, p. 128)

Fica evidente, também, que a suspensão da cena originada pelo corte pressupõe do espectador o esforço de compreensão. Portanto, à maneira de Brecht, Rangel e Fernandes visam o trabalho reflexivo do público para que se alcance a desalienação e a tomada de posição.

Em suma, “a montagem não é um pensamento composto de partes que se sucedem, e sim um pensamento que nasce do choque de duas partes, uma independente da outra”

(OLIVEIRA, 2008, p. 141). A sucessão tem sido o paradigma de montagem da diegese teatral desde os clássicos, passando por Diderot – que, inclusive, teoriza sobre isso – e, de certa forma, até mesmo por Brecht. O elemento inovador inserido por Eisenstein é a independência, e mesmo a divergência, das partes unidas.

Nesta esteira, *Liberdade, liberdade* está, de fato, muito próxima da concepção de montagem eisensteiniana e, principalmente, de sua intenção: “é a montagem que vai potencializar o *conflito entre duas imagens*, entre os *elementos* que compõem cada imagem, é ela que vai *ênfatizar o significado da obra*, que vai *direcionar a atenção do espectador*, intensificando desse modo a impressão causada nele [...]” (*ibidem*, p. 142, grifo nosso). De modo semelhante, na estrutura montada por Millôr e Rangel, dá-se o *conflito entre dois posicionamentos*; os *elementos* que os compõem são os contrários pontos de vista do acusado e do acusador, do cerceado e do cerceador; e o *direcionamento da atenção do espectador* é para o tema da liberdade (ou falta dela).

Além disso, a montagem, nesse caso, tem o papel não só de *ênfatizar o significado da obra*, mas antes de permitir sua compreensão, uma vez que a mensagem fica clara apenas a partir da agregação das partes. Por fim, a montagem de *Liberdade* não é pensada somente para intensificar a impressão causada no espectador, mas também, seguindo os passos do teatro de Brecht, para fomentar a reflexão e sugerir a luta, como fica nítido com a última fala do espetáculo: “Resisto!”.

Quanto à ideia de atração verificada na peça, cabem algumas ressalvas com relação à atração eisensteiniana. Para tanto, é pertinente citar o próprio cineasta:

Atração (do ponto de vista teatral) é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica experimentalmente verificada e matematicamente calculada com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final (EISENSTEIN, 1983, p. 189)

No que tange *Liberdade, liberdade*, a atração é agressiva não tanto pelo seu teor de violência, mas principalmente pela forma inusitada, pelo humor ácido empregado e por tomar o espectador como interlocutor, colocando-o, por assim dizer, em cima do palco. A “ação sensorial ou psicológica” suscitada pela atração de Eisenstein é substituída, no espetáculo brasileiro, por uma ação reflexiva; e os “certos choques emocionais” provocados estão mais, nesse caso, para consciência crítica.

Apesar de tais nuances, o que permanece como pano de fundo em ambas as situações é a possibilidade de percepção, por parte do espectador, do aspecto ideológico do que se passa em cena. Além disso, é semelhante, também, a maneira como essa possibilidade se constrói: “[...] por seu caráter relativo, uma atração não é eficaz sozinha. As atrações formam um sistema, uma constelação, na qual cada uma tem brilho próprio. É apenas em conjunto [...] que a atração terá eficácia ideológica” (OLIVEIRA, 2008, p. 123)

Do mesmo modo, cada fragmento da peça tem sua unidade semântica em si, mas somente em relação com as outras, ou seja, em conjunto é que as atrações de *Liberdade* acabam por guiar o espectador no caminho da defesa da liberdade e da luta contra as tiranias. Assim, por detrás da aparente descontinuidade do discurso, há uma unidade semântica que é, na verdade, o cerne de todo o espetáculo.

Conforme revela Oliveira (2008), Eisenstein acreditava que a fragmentação e a montagem estariam mais ao gosto do público, acostumado com a realidade cindida da guerra. Entretanto, isso não deveria comprometer a precisão da obra de arte, essencial, segundo ele, para alcançar a atratividade máxima e, então, cumprir seu intuito de choque. Com efeito, a montagem deveria ser pensada de tal maneira que ela proporcionasse mesmo tal precisão.

A escolha formal de Rangel e Fernandes vai ao encontro do projeto artístico de Eisenstein, mas revela, ainda, uma faceta pragmática. A fragmentação e a montagem, em *Liberdade*, serviam como recurso estético e de experimentação da linguagem teatral, mas também como recurso estratégico para burlar a censura, uma vez que, desagregado, o discurso não fala diretamente contra a ditadura. Há o desejo dos autores de que a reflexão suscitada no espectador seja precisa, levantando o questionamento sobre o regime, mas isso se dá a partir do truncamento da mensagem ideológica.

É claro que o fato de que quando da estreia da peça o Ato Institucional Número Cinco (AI-5) ainda não tivesse sido decretado significou que a repressão à expressão ainda não era tão ferrenha, contribuindo para que o espetáculo pudesse ser encenado. Mesmo assim, é notória a intenção dos autores de encobrir as ideias mais revolucionárias com humor, com suspensões e interrupções, com discursos aparentemente sem nexo para arrefecer o ímpeto dos censores.

Seja como projeto artístico ou manobra intelectual, a fragmentação e a montagem de atrações foram decisivas para o sucesso de *Liberdade, liberdade*, que, sem elas, seria mais uma peça épica num contexto no qual Brecht dominava as discussões e realizações

teatrais. A genialidade de Flávio Rangel e Millôr Fernandes está justamente em perceber que a articulação das ideias brechtianas e eisensteinianas comporia um espetáculo com a potência político-ideológica necessária ao momento histórico.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou pensar *Liberdade, liberdade* como tributária de dois projetos de composição: o do teatro épico de Bertolt Brecht e o do teatro de montagem de atrações de Serguei Eisenstein. Perseguindo tal objetivo, debruçamo-nos sobre o elemento mais sobrelevante da peça, sua forma, buscando compreender seus procedimentos de estruturação a partir de conceitos definidos por esses dois grandes encenadores. Com isso, o que se intenta é apontar o que foi apropriado, pelos autores brasileiros, de uma e outra teoria para a construção de seu espetáculo político.

Ante o exposto, chegamos à conclusão de que o essencial das ideias de Brecht estão também presentes na peça estudada: *Liberdade* absorve do teatro épico a proposta de desalienação do espectador, de consciência crítica suscitada por meio da técnica do distanciamento, para uma posterior tomada de posição. Neste sentido, esse teatro é pedagógico, uma vez que visa ensinar ao público a lição última de que o homem pode – e deve – transformar sua realidade.

Assim, tanto a finalidade da peça está em completa concordância com a finalidade do teatro épico, quanto o meio de alcançá-la, qual seja, o distanciamento crítico. Ademais, empenhou-se por demonstrar que muitos dos procedimentos utilizados por Brecht para afastar o espectador da emoção dramática foram também empregados por Rangel e Fernandes.

Pode-se perceber que *Liberdade, liberdade* quer-se épica – e que, em grande parte, de fato, o é. No entanto, como dissemos, a falta de uma fábula constitui diferença importante relativamente ao teatro brechtiano e está ligada diretamente à associação de fragmentos independentes. Portanto, *Liberdade* lança mão de um recurso que está para além deste teatro: a técnica de montagem. Eis o exato ponto onde entra a contribuição de Eisenstein.

Os autores brasileiros emprestam “a visão eisensteiniana do espetáculo teatral como uma articulação entre o fragmento (a atração) e o todo” (OLIVEIRA, 2008, p.128). Apropriam-se, igualmente, da ideia de que, desse modo articulada, a peça deve deixar

entrever seu caráter ideológico. Ainda que a atração de Eisenstein seja indissociável do movimento expressivo, que não é explorado pelos autores brasileiros, pode-se dizer que a forma fragmentária de *Liberdade* está calcada no procedimento da montagem de atrações.

No contexto da ditadura civil-militar brasileira, a peça estudada encontrou grande relevância, alçando o grupo Opinião como um dos mais importantes para a arte engajada de resistência. Se fosse possível definir esse teatro em uma palavra, seria *reflexão*, em toda sua amplitude semântica: como espelhamento da configuração social e, principalmente, como pensamento crítico acerca dessa sociedade. Vale dizer que o reflexo posto em cena traz as preocupações político-sociais do período, mas não se constrói a partir do método mimético de representação; antes se constrói, como dissemos, pelo rompimento com a ilusão através do distanciamento e da *collage*.

O teatro desse período quer discutir a sociedade, investigar suas entranhas, para encontrar uma possibilidade de ação e mudança. Para tanto, no caso de *Liberdade, liberdade*, não se pode dizer que as propostas do dramaturgo alemão não fossem suficientes; mas o que se percebe é uma tentativa de, por meio da radical inovação formal eisensteiniana, atingir a potência máxima daquilo que ele propunha: o distanciamento crítico.

De fato, quem assiste ao espetáculo não consegue em nenhum momento se identificar com o que se passa no palco. E isto se dá justamente pelo recurso que não foi previsto por Brecht: a colagem radical de fragmentos, ou em outros termos, a montagem de atrações. Portanto, exatamente o que não é do épico acaba por prestar-lhe um grande serviço.

Conforme anteriormente discutido, Oliveira (2008) revela que a montagem de atrações deve passar pela tensão entre os fragmentos, que são aparentemente sem nexos e, até mesmo, conflitantes. A autora cita Jacques Aumont para defender a ideia de que o conceito de atração eisensteiniana tem um lado de agressividade e surpresa, a fim de provocar o choque, e outro de eficiência e utilitarismo, servindo à causa ideológica.

Segundo o teórico, a primeira faceta comprometia a segunda, já que, por vezes, de tão radical, o espetáculo ficava incompreensível. Estas reflexões defendem que, combinando noções de Brecht e Eisenstein, *Liberdade, liberdade* não sofre tal impasse porque ameniza o traço da agressividade das atrações e troca o efeito de choque emocional da surpresa pelo pensamento reflexivo do estranhamento/distanciamento.

A dimensão política da peça é, portanto, facilmente identificada, ainda que a mensagem ideológica não suscite uma compreensão imediata, exigindo a reflexão crítica do espectador. Por não apresentar um significado pronto, o espetáculo acabou sendo liberado pela censura, que ignorou, com isso, sua grande potência revolucionária. Afinal, conforme definição de Villas Bôas (2009, p. 108), “*Liberdade, liberdade* [...] trata-se de uma peça de agitação e propaganda, estruturada com procedimentos épicos”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. – Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Textos coletados por Siegfried Unseld. 2. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CAMARGO COSTA, Iná. **A hora do teatro épico no Brasil**. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. **Nem uma lágrima**: teatro épico em perspectiva dialética. – 1. ed. – São Paulo: Expressão Popular: Nankin Editorial, 2012.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. Tradução, apresentação e notas de L.F. Franklin de Matos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

EISENSTEIN, Serguei Mikháilovitch. Montagem de Atrações. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. – Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. – 2. ed. rev. – Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Tradução de Ana Alencar – 1. ed. – São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

HELIODORA, Barbara. **Caminhos do teatro ocidental**. – 1. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. – São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MARQUES, Fernando. **Com os séculos nos olhos**: teatro musical e político no Brasil dos anos 1960 e 1970. 1. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2014.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. **Eisenstein ultrateatral**: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein – São Paulo: Perspectiva, 2008.

RANGEL, Flávio, FERNANDES, Millôr. **Liberdade, liberdade**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. – São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. **Teatro político e questão agrária, 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo**. 233 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. Série Universitária. Clássicos de Filosofia. 2. ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.

BARCELLOS, Jalusa; ARANTES, Aldo. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Editora Nova Fronteira, 1994.

BENTLEY, Erich. **O teatro engajado**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

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

CAMARGO COSTA, Iná. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Unesp, 1997.

EISENSTEIN, Serguei Mikháilovitch. **A forma do filme**. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

DESGRANGES, Flávio et al. Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador. **Sala Preta**, n. 8, p. 11-20, 2008.

JAMESON, Fredric. **O método Brecht**. Tradução de Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999.

MAGALDI, Sábato. **Moderna dramaturgia brasileira**. Editora Perspectiva, 1998.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. – Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião** (uma interpretação da Cultura de Esquerda). – São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

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

PINHEIRO, Gabriela Maria Lisboa. *Liberdade, liberdade e o moderno teatro brasileiro*. **Anais ABRACE**, v. 11, n. 1, 2010.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em progresso**: crítica teatral (1955-1964). – São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **O teatro brasileiro moderno**. Editora Perspectiva, 1988.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Debates, 153).

_____. **O teatro épico**. 1ª reimpressão da 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Debates, 193).

_____. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Editora Cosac Naify, 2014.

SIQUEIRA, José Rubens. **Viver de teatro**: uma biografia de Flávio Rangel. Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1995.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês:(século XVIII)**. Editora Cosac Naify, 2004.

WILLIAMS, Raymond. Uma rejeição à tragédia: Brecht. In: _____. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 247-264.