

SILEIDE FRAZÃO TURAN

A EXCEÇÃO E A REGRA: RELAÇÕES DE TRABALHO E PODER
NO TEXTO DE BRECHT E NA TRANSCRIÇÃO CÊNICA DE MARCHIORO

CURITIBA
2011

SILEIDE FRAZÃO TURAN

A EXCEÇÃO E A REGRA: RELAÇÕES DE TRABALHO E PODER
NO TEXTO DE BRECHT E NA TRANSCRIÇÃO CÊNICA DE MARCHIORO

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária da Linha de Pesquisa Poéticas do Contemporâneo do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati

CURITIBA
2011

TERMO DE APROVAÇÃO

SILEIDE FRAZÃO TURAN

A EXCEÇÃO E A REGRA: RELAÇÕES DE TRABALHO E PODER NO TEXTO DE BRECHT E NA TRANSCRIÇÃO CÊNICA DE MARCHIORO

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:


Prof. Dra. Anna Stegh Camati (Orientadora - Uniandrade)


Prof. Dra. Celia Arns de Miranda (UFPR)


Prof. Dra. Brunilda Tempel Reichmann (Uniandrade)

Curitiba, 28 de novembro de 2011.



“Porque eu, o Senhor teu Deus, te tomo pela tua
mão direita, e te digo: Não temas, que eu te
ajudo.” ISAÍAS 41:13

A Deus seja a glória!

AGRADECIMENTOS

A Deus que nos dá o dom da vida, e permite que mesmo com nossa mente finita, possamos criar e desenvolver elementos que auxiliem no crescimento benéfico dos povos.

Ao Senhor Jesus Cristo que por meio de seu sangue nos dá a liberdade e a capacidade de exercermos o raciocínio e a lógica para ajudar a nossos semelhantes.

Ao Espírito Santo que nos ilumina a mente, inspira, consola e acompanha em todos os momentos.

Aos meus queridos filhos, Sileide France, Neto, Jetro e minha nora Stéfanie, pelo apoio incansável e carinho nos momentos difíceis desta jornada.

Aos meus queridos netos, Lenner, Eric, Guilherme Augusto, Vítor e Gabriel, tesouros da minha vida.

À Profa. Dra. Anna Stegh Camati, que nestes anos de convívio marcou minha história com carinho, atenção, amizade, ética e ensinamentos.

Às Profas. Dras. Brunilda T. Reichmann e Celia Arns de Miranda, pelos ensinamentos concedidos, contribuições e correções feitas.

Às Professoras, Dras. Anna, Brunilda, Mail e Sigrid que me ensinaram através de suas aulas.

À Profa. Dra. Verônica, coordenadora do curso, que me auxiliou nesse processo de construção do conhecimento.

À Daniele, secretária do mestrado e Juliana, do financeiro, pelo apoio e atendimento dado quando necessários.

Ao Reitor do IFPR, Irineu Colombo, ao Ex-Reitor do IFPR, Prof. Alípio Santos Leal Neto, ao Diretor do IFPR-Campus Curitiba, Prof. Luiz Gonzaga Alves de Araújo, ao Diretor de Ensino-Campus Curitiba, Prof. Adriano Silva, pelo incentivo e apoio.

A Sileide France, Jetro e Eric, que me ajudaram com intenso suporte técnico.

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS FOTOGRÁFICAS	vi
RESUMO	viii
ABSTRACT	ix
INTRODUÇÃO	1
1 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE A PEÇA DIDÁTICA	9
2 O TEXTO <i>A EXCEÇÃO E A REGRA</i> , DE BERTOLT BRECHT	18
2.1 AS RELAÇÕES DE PODER E TRABALHO ENTRE EMPREGADOR E EMPREGADO EM <i>A EXCEÇÃO E A REGRA</i>	18
2.2 O DIREITO TRABALHISTA E A ENCENAÇÃO DO JULGAMENTO.....	35
3 O ESPETÁCULO <i>A EXCEÇÃO E A REGRA</i> , DE MARCELO MARCHIORO	47
3.1 CONSIDERAÇÕES GERAIS	47
3.2 PERSPECTIVAS TEÓRICAS SOBRE A TRANSCRIÇÃO CÊNICA	51
3.3 REFLEXÕES SOBRE AS ESPECIFICIDADES DA CENA NA MONTAGEM CURITIBANA.....	55
3.3.1 Considerações críticas a respeito das relações de poder e trabalho no texto espetacular	55
3.3.2 A interpolação de um prólogo adicional	72
3.3.3 As comichões e o grotesco.	75
3.3.4 A caracterização das personagens	89
3.3.5 Análise semiótica do explorador e do explorado	97
3.3.6 Análise da música como dado social	107
3.3.7 A indumentária	109
3.3.8 A maquiagem	111
3.3.9 A relação tempo/espço	114
3.3.10 As máscaras sociais	118
3.3.11 A recriação do epílogo.....	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS.....	135

ANEXOS	143
ANEXO A ROTEIRO CÊNICO: A EXCEÇÃO E A REGRA.....	143
ANEXO B FICHA TÉCNICA	177
ANEXO C- AUTORIZAÇÃO DO USO DAS IMAGENS FOTOGRÁFICAS	178

LISTA DE IMAGENS FOTOGRÁFICAS

FIGURA 1 – A corrida	56
FIGURA 2 – O ditador.....	56
FIGURA 3 – O dominador	57
FIGURA 4 – <i>Gestus</i>	63
FIGURA 5 – O oprimido	66
FIGURA 6 – A Viúva	86
FIGURA 7 – O Carregador como animal de carga	89
FIGURA 8 – O explorador.....	90
FIGURA 9 – O Juiz.....	91
FIGURA 10 – O Guia	92
FIGURA 11 – O Carregador	93
FIGURA 12 – Sr. Schmitt	94
FIGURA 13 – Palhaços Karl e Valentin	95
FIGURA 14 – A Mulher do Carregador.....	96
FIGURA 15 – O Comerciante	98
FIGURA 16 – Adolf Hitler	99
FIGURA 17 – O Carregador	100
FIGURA 18 – O dissimulado	101
FIGURA 19 – O simulador	102
FIGURA 20 – O medo	103
FIGURA 21 – Escravos	104
FIGURA 22 – Escravos trabalhando	105
FIGURA 23 – O Cule	106

FIGURA 24 –Trecho da canção do carregador	107
FIGURA 25 – A Viúva	114
FIGURA 26 – Os <i>clowns</i>	114
FIGURA 27 – O tirano manipulador.....	121
FIGURA 28 – O solidário.....	122
FIGURA 29 – A indômita	123

RESUMO

Esta dissertação, após uma breve discussão sobre a revisão da teoria da peça didática realizada por diversos teóricos, tais como John Willet, Flávio Desgranges e Ingrid Dormien Koudela, examina o texto *A exceção e a regra* (1929-1930), do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, principalmente em relação às questões de poder e trabalho que governam as relações entre dominadores e dominados. As dimensões históricas, sociais e econômicas, problematizadas no texto de Brecht, flagram as injustiças sociais e a exploração do homem pelo homem, e apontam para impulsos transformacionais que possibilitariam alterações nas estruturas sociais e resultariam no redimensionamento das relações humanas. Em um segundo momento, investiga-se a transcrição do texto de Brecht para a cena curitibana, sob a ótica proposta pelo grupo Usina das Artes, com tradução, adaptação e direção de Marcelo Marchioro. As especificidades do texto espetacular, do roteiro cênico ao palco, são analisadas à luz dos postulados teóricos de Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Haroldo de Campos, dentre outros. O estudo ainda ressalta a proposta brechtiana do processo de aprendizagem através do jogo teatral, cujo intuito é a conscientização social para possibilitar o processo de democratização do conhecimento e a emergência de uma sociedade menos problemática.

PALAVRAS-CHAVE: Bertolt Brecht. *A exceção e a regra*. Peça didática. Transcrição para a cena. Marcelo Marchioro.

ABSTRACT

This dissertation, after a brief discussion about the revision of the theory of the didactic play which has been interrogated by several theoreticians, such as John Willet, Flávio Desgranges e Ingrid Dormien Koudela, examines *The Exception and the Rule* (1929-1930), by the German playwright Bertolt Brecht, mainly in relation to the issues of power and labor that govern the relations between explorers and the explored. The historical, social and economic dimensions, problematized in the text, make evident social injustice and the exploitation of man by man and point towards transformational impulses that might lead to alterations of social structures or result in the redimensioning of human relations. In a second moment, the transcreation of Brecht's text to the stage is investigated from the perspective proposed by the group Usina das Artes, with translation, adaptation and direction by Marcelo Marchioro. The specificities of the scenic text, from page to stage, are analyzed in the light of the theoretical postulates by Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Haroldo de Campos, among others. Furthermore, the study also corroborates the Brechtian thesis of the efficacy of the learning process by means of playing the player, aiming to achieve social awareness that will conduct to the democratization of knowledge and the emergence of a less problematic society.

KEYWORDS: Bertolt Brecht. *The Exception and the Rule*. Didactic play. Stage transcreation. Marcelo Marchioro.

INTRODUÇÃO

Este estudo propõe uma reflexão crítica sobre peça didática *A exceção e a regra* (1929/1930), do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, considerando como objeto de estudo a releitura contemporânea do material textual e a transcrição cênica curitibana, sob a ótica proposta pelo grupo Usina das Artes com tradução, adaptação e direção de Marcelo Marchioro. Sobre o espetáculo homônimo, protagonizado pelo grupo Usina das Artes, em 1998, desenvolve-se uma investigação sobre as especificidades do espetáculo apoiada nos seguintes instrumentos: um DVD com a filmagem do espetáculo, considerações teóricas de Brecht, o programa oficial da encenação, fotografias do espetáculo, críticas sobre a encenação e o roteiro cênico que se encontra no anexo A.

Bertolt Brecht nasce em Augsburg, Alemanha, no dia 10 de fevereiro de 1898, e falece em Berlim Oriental no dia 14 de agosto de 1956. Augsburg pertencia ao então Estado Livre da Baviera, localizado no extremo sul da Alemanha. Brecht destaca-se como teatrólogo moderno, poeta, escritor, dramaturgo, diretor, ator, músico, teórico, encenador e um dos maiores escritores alemães do século XX, tendo introduzido as mais profundas transformações nas artes cênicas. Sua obra inclui peças de teatro, registros teóricos sobre sua prática teatral, poemas e outros escritos sobre a história, política e a sociedade. Todo esse conjunto de produções expressa sua contemporaneidade. Suas obras artísticas e teóricas causam marcas profundas no teatro da atualidade. O autor torna-se internacionalmente conhecido e apreciado, colaborando para tal realidade as apresentações de sua própria companhia, o Berliner Ensemble, cuja primeira apresentação acontece em 12 de

novembro de 1949 (WILLET, 1967, p. 22). A companhia foi criada por Brecht, sua esposa Helene Weigel e Wolfgang Langhoff (WILLET, 1967, p. 192-193).

O autor tem a ambição de ser médico e estuda medicina. No período da Primeira Guerra Mundial, trabalha como enfermeiro num hospital em Munique. Seu pai é Berthold Brecht, de formação católica, com personalidade extremamente autoritária e exigente, e sua mãe é Sophie Brezing (nome de solteira), de origem luterana. Sob a influência da formação religiosa recebida de Sophie, Brecht é batizado na igreja de sua mãe. Essa marca pode ser percebida pelo trecho a seguir apresentado:

– Qual foi a obra que mais o influenciou? – perguntou-lhe certa vez uma jornalista. – A Bíblia. Não se ria...

Parecia risível porque Brecht ocultava esse firme e muito germânico alicerce sob uma porção de influências estrangeiras que se consideravam impatrióticas, vergonhosas e até diabólicas. (WILLET, 1967, p.110)

O dramaturgo exercita o deslocamento de visão, no qual os sujeitos marginais, excluídos e rejeitados pela sociedade encontram visibilidade explícita em sua postura revolucionária, com a fala “mesclada com a linguagem da Bíblia de Lutero e encaixada nos padrões fragmentados aprendidos com Büchner – mas tudo inequivocamente Brecht” (EWEN, 1991, p. 83).

É importante ressaltar o contexto histórico no qual Brecht está inserido, um período de crises extremas que resultam na 1ª e 2ª Guerras Mundiais e que influenciam tanto a visão de mundo como a de arte e de entendimento sobre “o que o homem faz do homem” (SOBRINHO, 2010, p. 13).

As desigualdades sociais causadas pelo capitalismo e a sua expansão geram a necessidade de se rediscutir as questões sociais, resultado da Revolução

Industrial que acontece no século XVIII. O historiador, filósofo e economista alemão Karl Heinrich Marx (1818-1883), levanta temas como a exploração da mão-de-obra, os baixos salários, o desemprego, etc. e desenvolve as principais teorias a esse respeito. Inquieto com essas provocações, Bertolt Brecht problematiza as questões das injustiças sociais e da exploração do homem pelo homem em sua peça *A exceção e a regra*.

Ao término da década de 1920, Brecht abraça o marxismo e vive intensamente os movimentos políticos da República de Weimar. Brecht é um marxista na ideologia e se identifica com a “cosmovisão de Marx” (SOBRINHO, 2010, p. 12). Tal concepção confere ao teatro uma perspectiva totalitária e globalizante, pois “Brecht compôs os tantos fragmentos de sua obra com o mesmo ideal totalizante” (RIZZO, 2004, p. 22), sem excluir o contexto mutável, do qual os participantes são os elementos construtores das mudanças, transformações dramáticas e sociais.

Para alcançar esse poderio, a Alemanha utiliza métodos diplomáticos e bélicos, buscando controlar regiões. Vale ressaltar que a prática alemã é pontuada pelo autoritarismo e o país chega à guerra lutando por seu estabelecimento imperial e os participantes acreditam que vencerão o conflito e alcançarão seus objetivos. Os impérios europeus, que cresceram com as grandes navegações e colonização de “novos” territórios, estão envolvidos numa corrida armamentista, na busca pela própria preservação (SOBRINHO, 2010, p. 13-14).

Diante dos terrores das guerras, Brecht converte-se em pacifista, atemorizado com a sociedade militar. Enquanto Hitler se estabelece na Alemanha, Brecht peregrina para Viena, Praga, Zurique, Noruega, Dinamarca, Rússia e acaba como refugiado nos Estados Unidos. Vivencia uma série de rompimentos, rupturas

que são fruto de um penoso e longo exílio que, se fisicamente o afasta da Alemanha, exige muito de sua criatividade para que assim o autor se estabeleça em outro país como os Estados Unidos, onde “foi acusado de atividades antiamericanas, o que o forçou a voltar para a Alemanha e residir em Berlim Oriental” (RIZZO, 2004, p. 28). Este exílio acaba em 1947, quando Brecht volta para a Alemanha Oriental, agora como um autor reconhecido e respeitado.

Para Brecht, o teatro é um instrumento de revolução para despertar não o sentimento, mas o raciocínio. Pretende fazer do espectador um observador crítico, capaz de se distanciar do efeito ilusório da arte para tomar decisões e questionar a ação dramática, em vez de imiscuir-se emocionalmente dela. Esse modelo de teatro estabelece a atemporalidade de Brecht. Sua popularidade é visível através das comemorações do seu centenário. Esses festejos, expressivos em várias localidades, são marcados em Curitiba com eventos, como a peça teatral dirigida por Marcelo Marchioro.

Como um espetáculo teatral é um momento efêmero e único a cada apresentação, o que se constitui como permanente são os registros. A operação de resgate do espetáculo *A exceção e a regra* (1998), dirigido por Marchioro, empreendida no capítulo 3 da presente dissertação determina, assim, a relevância dessa pesquisa.

Marcelo Paula Xavier Marchioro nasce em Curitiba, no dia 11 de outubro de 1954. Inicia sua trajetória artística aos 19 anos, quando estudava no Colégio Nossa Senhora Medianeira. Em 1975, forma-se no curso de Engenharia Química, pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Ele interrompe uma provável carreira de engenheiro, e trabalha como professor, tendo lecionado tanto em escolas como em cursos pré-vestibulares. Trabalha como bancário no (extinto) Banco de Desenvolvi-

mento do Paraná (Badep), mas sua realização profissional ocorre apenas quando passa a conduzir aos palcos suas encenações. Assim acontece o surgimento do diretor de teatro (SANTOS, 2009).

Em 1976, participa de um Curso de Interpretação e Direção que é ministrado por Antonio Carlos Kraide. Em 1978, assina uma coluna de crítica que abarca os universos do teatro e do cinema para o jornal O Estado do Paraná. Expande suas atividades de direção tendo dirigido o Museu da Imagem e do Som, em 1979, e é diretor de Arte do Teatro Guaíra, de 1979 a 1983.

É homenageado e premiado diversas vezes como diretor e por seu desempenho na função, recebe o Troféu Gralha Azul por trabalhos como: *Do outro lado da paixão* (Menção Honrosa 1986-1987); *Eu, Feuerbach* (1988-1989); *Sonho de uma noite de verão* (1991-1992); *Killer Disney* (1997) e *À grega* (2000). Durante as décadas de 80 e 90, consagra-se na função de diretor de importantes óperas que são encenadas no Teatro Guaíra, entre as quais destacaram-se: *Tosca*, de Giacomo Puccini (1989); *Il Barbiere di Siviglia*, de Rossini (1991), *La Bohème*, de Giacomo Puccini (1994) e *La Cenerentola*, de Rossini (1997). Na função de encenador, realiza importantes trabalhos pelo Teatro de Comédia do Paraná (TCP), como *As bruxas de Salém* (1990), de Arthur Miller. Em 2004, recebe do Centro Cultural Teatro Guaíra, uma Medalha Comemorativa pelos 50 anos do Guairinha (Auditório Salvador de Ferrante); essa homenagem é concedida às personalidades que fazem parte da construção da história do teatro paranaense. Em 2005, durante a temporada oficial acontecida no Teatro de Comédia do Paraná, dirige *Pico na veia*, partindo de contos

de Dalton Trevisan. Em 2010, estreia a tragédia *Medeia*, trabalho inspirado na obra de Eurípides, com Claudete Pereira Jorge no papel-título.¹

Em 1998, ao dirigir o Grupo Usina das Artes, Marchioro decide produzir e encenar *A exceção e a regra*, oferecendo esta proposta como coprodução à Fundação Cultural de Curitiba, tendo em mente marcar com esse trabalho, as comemorações do aniversário de centenário de Brecht. Seu objetivo primordial é desenvolver um trabalho de pesquisa sobre a linguagem do que pode ser uma leitura de Brecht revista, considerando uma ótica social e política nova e inserida na realidade que, assim, pode estar bem mais familiarizada com a ironia do próprio Brecht (que sempre associa diversão à conscientização). Essa perspectiva de leitura de Brecht é bem menos carrancuda que os padrões brechtianos que são desenvolvidos no Brasil no momento histórico de repressão que envolve a década de 60, no qual se evidencia uma leitura considerada mal humorada e panfletária de Brecht (SANTOS, 2009).

Partindo da concepção da tradução e adaptação do texto e todos os estágios que envolvem a encenação e a interpretação teatrais, a Usina das Artes percorre um longo caminho buscando enfatizar a comédia na peça didática, para que torne fácil a comunicação com os diversos públicos com os quais se envolve, através da encenação. Nas “trocas entre os meios de comunicação, principalmente no que diz respeito às suas propriedades específicas e seu impacto sobre a representação teatral” (PAVIS, 2007, p. 212), a transcrição busca ensinar e divertir.

Torna-se perceptível a passagem pela estética caricatural do desenho animado, por Groucho e os irmãos Marx, por Oscarito, Grande Otelo e Mazzaropi, filmes dos comédicos brasileiros e principalmente, pelo contemporâneo de Brecht e

¹ MARCHIORO, Marcelo – dados biográficos. Disponível em: http://www.spescoladeteatro.org.br/enciclopedia/index.php/Marcelo_Marchioro. Acesso em: 12 ag. 2011.

sua influência básica, Karl Valentin, aproximando as personagens do requinte e sutileza desse *clown* alemão.

Assim como Brecht, que objetivava fazer com que o público tivesse uma atitude crítica diante do que assistia para que pudesse, assim, transformar a sociedade em que vivia, o grupo Usina das Artes procura mostrar que as normas comportamentais não são verdades universais, mas devem ser entendidas como passíveis de modificações.

Um estudo sobre a peça didática *A exceção e a regra* é a dissertação de mestrado de Suzana Campos de Albuquerque Mello, “*A exceção e a regra* ou a exceção como regra: uma leitura”, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã na Universidade de São Paulo em 2009. Esse estudo busca delinear um possível diálogo estabelecido entre Brecht, o Jurista Carl Schmitt e a sociedade de seu tempo, partindo de uma ótica acadêmica brasileira. Considera o contexto da peça, o procedimento estilístico de Brecht e sua posição em relação ao teatro.

Vale registrar dois momentos recentes, em que a academia traz a público a obra de Brecht em Curitiba. Em 25 de maio de 2011, a UFPR promove um debate intitulado, “Bertolt Brecht na Atualidade”, composto pelos professores: Hugo Mengarelli (UFPR), Francisco de Assis Gaspar Neto (FAP), tendo como mediador, Stevan Sehan (UFPR). A Universidade Tecnológica Federal do Paraná, UTFPR, apresenta uma montagem de *A exceção e a regra*, que estreou em 15 de setembro de 2011, às 20h, no auditório da instituição, Campus Curitiba, com direção de Maurini de Souza. A peça é representada pelo grupo Revanche, formado por jovens estudantes do curso de Letras da UTFPR.

Com entendimento de que são escassos os estudos no Brasil sobre a peça didática *A exceção e a regra*, de Brecht, foi elaborada esta pesquisa. Para ordenar este estudo, os capítulos estão assim apresentados: no primeiro capítulo, “Considerações teóricas sobre a peça didática”, elucidam-se os pressupostos conceituais sobre as peças didáticas, refletindo sobre algumas de suas características. O segundo capítulo, “O texto *A exceção e a regra*, de Bertolt Brecht”, traz um estudo sobre as relações de poder e trabalho entre empregador e empregado e uma reflexão sobre o direito trabalhista e a encenação do julgamento. No terceiro capítulo, “O espetáculo *A exceção e a regra*, de Marcelo Marchioro”, são apresentadas considerações gerais, perspectivas teóricas sobre a transcrição cênica e reflexões sobre as especificidades da cena na montagem curitibana.

1 CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS SOBRE A PEÇA DIDÁTICA

As primeiras obras de Brecht foram as peças didáticas, escritas antes das peças denominadas épicas como *A opera dos três vinténs* (1928), *A Santa Joana dos matadouros* (1929-1931), *Vida de Galileu* (1938-1939), *Mãe coragem e seus filhos* (1939), *O círculo de giz caucasiano* (1944), dentre outras. Havia um consenso por parte dos críticos de que as peças didáticas seriam fruto de uma fase juvenil e que as peças épicas do autor representariam sua contribuição mais importante. Segundo Flávio Desgranges, esse panorama mudou, no início de 1970, quando Reiner Steinweg, a partir de afirmações que encontrou nos escritos de Brecht, levanta a tese de que:

[...] a peça didática, e não o teatro épico, deveria ser apontada como caminho possível para um teatro do futuro, propondo uma nova compreensão deste teatro brechtiano que, diferente do teatro épico de espetáculo, estaria centrado na participação efetiva do espectador, caracterizando-se fundamentalmente por um evento em que os integrantes seriam ao mesmo tempo observadores e atuantes. Isso mudava tudo, a peça didática não poderia mais ser compreendida e estudada como um teatro de espetáculo, sendo necessário que se levasse em consideração a sua característica particular de aprendizagem. (DESGRANGES, 2010, p. 78-79)

A peça didática, chamada *Lehrstück* (peça de aprendizagem) em alemão, não objetiva transmitir nenhuma doutrina ou ideologia específica: “ao traduzir a expressão *peça didática* (*Lehrstück*) para o inglês, o próprio Brecht optou pela expressão *learning play* (peça de aprendizado)” (DESGRANGES, 2010, p. 79), deixando claro que seu objetivo era desencadear um processo investigativo, para que os jogadores (atores) tomassem consciência pela via da experiência direta dos diversos pontos de vista problematizados no jogo cênico.

O autor não deixou nenhuma teoria oficial sobre as peças didáticas, no entanto, escreveu pequenos textos teóricos e comentários sobre essas peças ao

longo de sua trajetória artística. A partir desses escritos foi possível sistematizar algumas considerações críticas sobre as mesmas (WILLET, 1967, p.121).

Uma das características da peça didática é a supressão de público e/ou plateia não participante (KOUDELA, 1992, p. 34). Esse tipo de concepção teatral tornou-se recorrente na Alemanha daquele período e Brecht conduziu seu modelo teatral às escolas e indústrias, levando proletários e estudantes a atuarem nas peças. Enquanto alguns atuavam, outros observavam, tendo a liberdade de interferir no jogo cênico. Os atores e os observadores também se revejavam nos diversos papéis, tendo a liberdade de improvisar e oferecer contribuições.

A peça didática caracterizou-se como inovação no aspecto da interação, exemplificado por um acontecimento com o texto *Aquele que diz sim*. Após um jogo cênico efetuado em uma escola, a peça foi criticada por um aluno que sugeriu a Brecht outro desfecho para o menino, que é um personagem que aceita a morte para seguir a tradição estabelecida. A resposta de Brecht foi pronta, pois, no dia seguinte, o autor retornou à escola com o texto *Aquele que diz não*, passando, esse texto, desde então, a complementar a peça didática. Esse relato pode explicar a postura do próprio Brecht, enquanto autor, pois ele gostava de chamar-se “escritor de peças”. Suas construções revelaram-no como o protagonista da estruturação de uma nova maneira de escrever e encenar peças teatrais (MELLO, 2009, p. 147-148).

Anteriormente a Brecht, na história do teatro, houve momentos em que floresceu o objetivo de transformar a arte em “empresa pedagógica”, tais momentos foram o Teatro Escolar Humanista e o Teatro Jesuíta, que se estabeleceram na época renascentista e barroca. Brecht renovou alguns conceitos estabelecidos por esses estilos específicos no teatro didático, ao mesmo tempo, descaracterizou o estilo receita pronta e a ênfase comercial das peças. O dramaturgo alemão, ao

construir a teoria da peça didática, imaginava um jogo cênico despojado, no qual poderiam participar a população comum sem uma formação teatral específica. As peças didáticas se constituíam em experimentos, que apresentavam seu desenvolvimento durante o próprio jogo, aprofundando seu significado e fronteiras de compreensão do ser social aos atores atuantes nas peças, sobre os aspectos de sua realidade pessoal (KOUDELA, 2008, p. 61-62).

As peças didáticas de Brecht assumem um significado globalizante pela sua característica generalista. Para Brecht, não é interessante o personagem ou o fato histórico, porém, o relevante é a questão social e as forças sociais antagônicas representadas nas peças didáticas, por personagens que anseiam por transformações sociais e outros que tentam bloquear essas transformações por suas ações na trama.

O próprio Brecht classifica, quais dentre as suas peças, seriam as peças didáticas:

[...] para evitar mal-entendidos: das pequenas peças, as didáticas são: *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo (Das Badener Lehrstück vom Einverständnis)*; *A exceção e a regra (Die Ausnahme und die Regel)*; *Aquele que diz sim, aquele que diz não (Der Jasager und der Neinsager)*; *A medida (Die Maßnahme)* e *Os Horácios e os Curiácios (Die Horatier und die Kuriatier)*. (BRECHT citado em MELLO, 2009)

No entanto, os estudiosos do teatro brechtiano costumam incluir mais uma peça na lista compilada por Brecht: 1- *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo*, 2- *A exceção e a regra*, 3- *Aquele que diz sim, aquele que diz não*, 4- *A medida*, 5- *Os Horácios e os Curiácios* e 6- *O vôo sobre o oceano* (MELLO, 2009, p. 190).

As peças didáticas são, na obra de Brecht, um marco de um modelo de composição textual evolutivo. A esse modelo Brecht denominou de “modelo de ação”, sendo que a estrutura dessa proposta constituiria um texto variável, com possibilidades de transformações ou versões. Brecht, ao final dos jogos cênicos, tanto fazia anotações das contribuições oferecidas pelos atores e/ou pelos eventuais observadores da ação, como distribuía questionários que causariam modificações textuais nas peças didáticas, movidas pelas respostas apresentadas. Percebe-se assim, que a peça didática pode ser considerado um texto em constante processo.

Outras características das peças didáticas são: a apresentação do inesperado, a exposição das contradições, a inexistência de um texto fixo e participação efetiva tanto dos jogadores (atores) como dos observadores que tem a liberdade de interferir no jogo cênico. Ao caracterizar seu texto, nas peças didáticas, Brecht buscava sistematizar um modelo que, pelo componente teórico da mutabilidade, mostrou-se um antimodelo constituído pela variabilidade ao combinar e recombinar elementos textuais e cênicos.

A característica do elemento cênico da peça didática está em atuar, para Brecht “a peça didática ensina quando nela se atua não quando se é espectador” (KOUDELA, 1991, p.16). A efetivação do papel didático da peça requer a mixagem entre atores e observadores. Por tratar-se de “experimento”, conforme afirmava o próprio Brecht, a peça didática e seus elementos poderiam apresentar contradições que levariam o modelo a ser substituído e até anulado.

No contexto histórico-social em que foram escritas, as peças didáticas destacam-se pelas categorias políticas e econômicas. Para Brecht, as peças poderiam ser utilizadas para enfraquecer as construções ideológicas estabelecidas pela burguesia. Para o autor, ao atuarem nas peças, os seres sociais viveriam os

papéis referentes ao Estado e aos seus interesses, o que os levariam a estudar, interpretar e refletir sobre suas práticas, tanto no aspecto filosófico quanto político.

O autor alemão destinou as peças didáticas à comunidade, podendo atuar nelas trabalhadores, estudantes e atores, o que determina que no jogo cênico haja dominação de ações cotidianas, conhecidas e comuns. Brecht pretendia que o uso do cotidiano demonstrasse que as transformações das relações sociais podem ser estruturadas a partir do dia-a-dia de pessoas do povo.

Caracteriza a peça didática sua relação com a modificação do modelo proposto e a imitação, dando ao desenvolvimento do jogo cênico um sentido crítico. Constroem-se modificações nos textos e nas cenas originais. “Na peça didática é possível uma enorme diversidade” (KOUDELA, 1991, p.17).

Brecht, ao falar em teatro didático, pretende construir uma forma de jogo cênico comprometido com a ruptura, que possibilite ao oprimido conscientizar-se de sua própria situação, e que essa conscientização lhe faça focar seus esforços na urgência de suas necessidades. Tal postura o mobilizará para suas próprias lutas e não para a admiração das conquistas de uma burguesia estabelecida e/ou uma nova elite (BRECHT, 1967, p. 97). Ao descrever o teatro didático, diz:

O teatro passou a ter uma atuação pedagógica. O petróleo, a inflação, a guerra, as lutas sociais, a família, a religião, o trigo, o comércio de carnes se transformaram em assunto de representações teatrais. Coros esclareciam os espectadores a respeito de circunstâncias desconhecidas. Filmes mostravam acontecimentos ocorridos por todo o mundo [...]. Começamos também a filosofar, começamos também a ensinar. E onde foi parar a diversão? [...] Segundo o consenso geral, existe uma grande diferença entre aprendizado e diversão. Aquele pode ser útil, mas só este último é agradável [...]. Se não houvesse essa possibilidade de aprender divertindo-se, o teatro, por sua própria estrutura não estaria em condições de ensinar. (BRECHT, 1967, p. 97)

Portanto, as peças didáticas constituíam um fórum promotor de discussões para despertar a consciência crítica dos participantes. Dentre as discussões propostas por Brecht está o questionamento sobre o novo teatro que refletiria sobre a nova sociedade emergente, a sociedade da era científica. Essa nova era representada pela ciência e a tecnologia que, segundo Brecht, desenvolveram os modos e técnicas de produção e consumo, aumentando tanto o capital como os lucros da classe burguesa, não representaram avanços nas relações de classe, justiça social, igualdade na distribuição de riqueza e acesso ao mundo do conhecimento para as diversas classes sociais (ANDREIS, 2009, p. 16-20).

Brecht almejava uma nova modalidade de jogo cênico que discutisse as mudanças e transformações sociais e que tal discussão envolvesse toda a comunidade. Para o autor, as peças didáticas poderiam transformar-se em promotoras da crítica de uma nova forma de pensar que rejeitasse a passividade conformada diante de uma realidade social imutável e estabelecida.

Influenciado por Marx e a leitura de *O capital*, o grande autor alemão, cria num mundo que vivenciava um processo dialético, movido por transformações geradas pelas forças econômicas. Nesse processo não cabia a construção holística de uma sociedade estabelecida e imutável.

Por ser um experimento, na peça didática não caberia, segundo Brecht, a sistematização e a crítica estética, pois o texto não tem sua utilização como um fim, porém deve ser um recurso promotor da expressão do leitor e/ou participante, que será reconquistado ao texto pelo exercício das trocas de papéis, da atividade de imitar, da reflexão e conscientização diante da realidade individual, política, social e coletiva. Brecht acreditava na força da mobilização popular e na luta de classes como meio de conduzir as comunidades à transformação de um modelo de

sociedade elitista à sociedade comunitária, onde os lucros produzidos sejam usufruídos por todos.

A busca pelo sentido permitia ao dramaturgo alterar o texto e efetuar mudanças julgadas necessárias para que o jogo cênico ficasse pleno de significado. Na obra de Brecht, o ser social se constrói pela interação com o outro – o mundo – ao tentar definir e interpretar esse outro, enquanto mundo. Ao mesmo tempo, o ser se define em relação a esse outro, se desconstrói e reconstrói, ressaltando as diferenças que existem entre ambos. Esse ser social encontra prazer nesse entendimento, é o prazer da produtividade. Brecht pretende conduzir o ser social a compreender o mundo capitalista como transformável. Essa conclusão só é possível ao representar a realidade pela desmontagem das ideologias estabelecidas, do moralismo, da heroificação e de todos os pressupostos que estabelecem as classes dominantes. Portanto, em Brecht, o ser social é questionador, com forte senso da coletivização do exercício do trabalho social. Em Brecht, a construção do ser social parte de “um fio condutor reflexivo e político-pedagógico, no sentido de engajamento e de ação” (GONÇALVES, 2005, p.10).

Nas peças didáticas, o espaço não foi concebido para atrizes e atores profissionais, mas para seres sociais comuns, amadores no universo teatral. Brecht valorizava as pessoas das comunidades em suas peças didáticas, por saber que essas pessoas ofereciam o “frescor amadorista” (WILLET, 1967, p.197).

As personagens, representações dos seres sociais comunitários eram sempre inacabadas, com múltiplas incoerências e facetas, possuidoras de identidades ásperas, grotescas e claras, transparentes em suas distorções e irrelevâncias aos olhos atuantes.

A transformação da sociedade para Brecht relaciona-se com a importância de conhecer, interpretar e transformar a vida dos homens e mulheres da massa popular e não apenas das grandes personalidades e/ou das elites comunitárias.

As peças didáticas apresentam esse mundo em crise e para a compreensão das problemáticas atuais buscam:

[...] compreender o modo de vida de uma sociedade [...] observando o modo pelo qual os homens produzem os meios de subsistência. O modo de agir sobre a natureza e as relações sociais que se estabelecem entre os homens nesse processo de produção constituem uma determinada maneira de viver, decorrendo daí a forma de organização política, assim como a estrutura ideológica daquela sociedade. (AQUINO et al, 1980, p. 163)

Brecht pretende que as peças didáticas construam dentro de cada participante, a consciência da realidade do mundo no qual vivemos, as estruturas econômicas, sociais, políticas e ideológicas. O autor combate as políticas expansionistas que visam o enriquecimento e a exploração humana.

O teatro brechtiano está embasado em um olhar voltado para as massas. Brecht envolveu as comunidades nas peças didáticas não pelo conhecimento teatral, mas pela busca da felicidade e satisfação com a vida, no aspecto geral. O autor projetou as peças didáticas como um jogo cênico de um cotidiano de personagens e ações refletindo sobre problemas e ações de dimensões planetárias.

As peças didáticas interconectam as atitudes e personagens de tal forma que a massa comunitária sente que é possível que o colapso das personagens e valores será um colapso global e não apenas local. Esse elemento estabelece a universalização das peças didáticas de Brecht.

O autor enfatiza a qualidade de vida e sugere uma distribuição justa da riqueza como substituição ao modelo explorador capitalista de crescimento e enriquecimento a qualquer custo. São conceitos importantes nas peças didáticas: a justiça social, o bem-estar humano, a justiça econômica, numa reflexão profunda nas perspectivas filosóficas e teatrais. François Matheron (1997, p. 561-578) apresenta o pensamento de Louis Althusser ao comparar Brecht e sua relação com o teatro a Marx e sua relação com a filosofia. Althusser explica que tanto a revolução filosófica promovida por Marx como a revolução teatral introduzida por Brecht são revoluções na prática filosófica que ocorrem em decorrência de uma condição fundamental: “o conhecimento da natureza e dos mecanismos da filosofia (para Marx) e do teatro (para Brecht)”. Essas revoluções ideológicas são o suporte das transformações de pensamento e de prática de construção e funcionamento de mundo, almejadas pela peça didática.

Brecht retira das pessoas a ilusão de que o mundo funciona exclusivamente com um sistema físico, político, sócio-cultural estabelecido e bem gerenciado, apresentando as incoerências, injustiças e fragilidades dos poderes. Assim, o autor inquieta as massas comunitárias, levando-as a refletir sobre suas ações modificadoras e capazes de interferir no modo de vida, pelo exercício de gestão e participação enquanto atuam, num misto de aprendizado e diversão.

2 O TEXTO *A EXCEÇÃO E A REGRA*, DE BERTOLT BRECHT

2.1 RELAÇÕES DE PODER E TRABALHO ENTRE EMPREGADOR E EMPREGADO EM *A EXCEÇÃO E A REGRA*

O trabalho “pode ser visto como esforço físico e mental que tem como resultado a transformação dos elementos da natureza em bens ou serviços necessários à sobrevivência humana” (VOLPATO, 1999, p. 5). Ele está interligado com a solução e a resposta às necessidades humanas pela transformação dos recursos da natureza.

O contexto do mundo do trabalho sofreu mudanças substanciais que passaram a colocá-lo como “atividade inerente à vida humana” (VOLPATO, 1999, p. 6). Se o trabalho é resultante do esforço que envolve energia mental e física e essa energia está diretamente correlacionada com a produção de serviços e bens, tornando-o o elemento primordial ao desenvolvimento da vida humana, tanto no contexto individual, coletivo e social, é também uma ação transformadora, intencional e deliberada e sua prática envolve um contexto teórico e prático efetivo.

O trabalho como ato concreto, individual ou coletivo é, por definição, uma experiência social. Opressão e emancipação, tortura e prazer, alienação e criação, são suas dimensões ambivalentes que não se limitam à jornada laboral, mas que repercutem sobre a totalidade da vida em sociedade (CATTANI, 1996, p. 39). O trabalho frutifica na produção de bens e o homem que trabalha produz para si e para o outro. Na cena 3, da peça *A exceção e a regra*, de Brecht, há uma representação desse discurso de desenvolvimento comunitário através do trabalho, porém, há uma outra face que é o capitalismo selvagem que enriquece alguns privilegiados.

Cule – O comerciante sempre diz que tirar petróleo da terra é um serviço que se presta à humanidade: quando o petróleo é tirado da terra, abrem-se estradas de ferro e o bem-estar é geral. Diz o comerciante que aqui vai ter estrada de ferro. E eu, então, como é que vou ganhar a vida?

Guia – Pode ficar descansado. Não vai haver estrada de ferro aqui tão cedo. Ouvi dizer que o petróleo, se uma pessoa descobre, logo aparece outra pessoa e esconde: quem tapa um furo de onde sai petróleo recebe um dinheirão para guardar segredo. E é por isto que o nosso comerciante está com tanta pressa: o que ele quer mesmo não é o petróleo, é o dinheiro para guardar segredo. (T, p. 136)²

As distorções existentes no usufruto da subsistência e produção determinam as características de algumas camadas da população humana como dominadoras e exploradoras, como é o caso do comerciante que, na peça representa a cultura da dominação econômica. A palavra cultura que originariamente foi utilizada para atividades agrícolas, significando lavrar e/ou desenvolver a terra, apresenta outras formas conceituais, como:

Ao falar-se de cultura, refere-se tipicamente ao padrão de desenvolvimento refletido nos sistemas sociais de conhecimento, ideologia, valores, leis e rituais quotidianos. A palavra é também habitualmente usada para fazer referência ao grau de refinamento evidente em tais sistemas de crenças e práticas. Ambos os usos derivam das observações do século XIX a respeito das sociedades “primitivas” ao transmitir a idéia de que diferentes sociedades manifestam diferentes níveis e padrões de desenvolvimento social. Nos dias de hoje, todavia, o conceito de Cultura não carrega necessariamente esta antiga postura de avaliação, sendo usada mais genericamente para significar que diferentes grupos de pessoas têm diferentes estilos de vida. (MORGAN, 1996, p. 116-117)

Na citação acima, de acordo com Morgan, o termo cultura pode diferenciar grupos de pessoas que têm diferentes estilos de vida. Esses diversos estilos de vida

² Todas as citações do texto *A exceção e a regra*, de Bertolt Brecht, serão assinaladas pela letra T seguida do número da(s) página(s). A edição utilizada se encontra nas referências.

são expressos nos processos relacionais e organizacionais das comunidades. Dois discursos do comerciante, na cena 6, representam a expressão do pensamento capitalista e como se organizam as relações:

Comerciante – [...] Deus fez todas as coisas, fez o patrão e o empregado,
E assim fez bem.
E o bom é quem vive bem, quem vive mal é o malvado,
E assim está muito bem. (T, p. 145)

Comerciante – Como é que eu vou dormir na mesma tenda com um homem desses? A mim ele não convence de que está conformado com tudo isso. (T, p. 146)

Para o representante da classe dominante, nessa peça, a pretensa bondade do carregador é inimaginável, destituída de lógica e bom senso. Em sua visão de mundo, a realidade exigia violência e vingança. Portanto, há uma cultura que estabelece uma realidade social às personagens, baseada em uma organização de papéis. Importa, nesse momento, refletir sobre a organização econômica, social e cultural, que conduziu a forma de pensar a vida expressas nas ações do texto *A exceção e a regra*, ou seja, tomar posição frente às normas que regem a sociedade capitalista.

Uma característica das relações sociais é o dinamismo. Brecht, ciente desta realidade, elabora o texto *A exceção e a regra* de tal forma, para que o espectador possa refletir sobre padrões, valores, normas e modelos para, depois, poder contribuir para a transformação do sistema social. O que mobiliza a mudança são novos interesses e necessidades inter-relacionados “à insatisfação com o tipo de estrutura vigente” (CASTRO, 2003, p. 9).

Brecht inseriu em sua obra “princípios da teoria clássica da administração”, no que diz respeito à “unidade de comando: um empregado só deve receber ordens

de um único superior” (MORGAN, 1996, p. 28). O princípio apresentado é base de um processo organizacional extremamente autoritário e estratificado em *status*. O modelo de organização trabalhista da peça didática *A exceção e a regra* “é destituído de liderança participativa, enriquecimento do trabalho e autonomia, porém corrobora com os conceitos e ações desumanas e autoritárias” (MORGAN, 1996, p. 46). Na cena 1, o comerciante demonstra desumanidade no tratamento dado ao carregador:

Comerciante – Sua garganta não dá o tom certo: nunca há de ser um guia de verdade. Eu devia ter chamado um mais caro. Os outros estão cada vez mais perto. Bata nesse rapaz, para ele andar! Vamos que está esperando? Eu não sou favorável à pancada, mas agora só batendo! (T, p. 133)

Pode-se, assim, compreender a relação entre o explorador e o carregador à luz dos pressupostos de Frederico, O Grande, da Prússia, que reinou de 1740 a 1786, que reformou um exército e foi o inspirador da organização mecanicista. Esse monarca desenvolveu o princípio de que os homens deveriam ser ensinados a temerem os seus oficiais mais que ao inimigo (MORGAN, 1996, p. 25-26). Essa relação, num modelo estabelecido por séculos, enfatiza que:

As classes dominantes servem-se dos mecanismos estruturais de dominação, exercendo pressão que, tendo como resposta das classes dominadas a tolerância, ou seja, a aceitação dos padrões e normas estabelecidos provoca um equilíbrio, considerando-se os modelos e valores. O primeiro sinal de ruptura desse equilíbrio precário, devido à contestação das classes dominadas, provoca o aparecimento da opressão que tenderá, ainda em nível de equilíbrio, à submissão das classes dominadas [...]. No entanto, a consciência da situação de classes dominadas depende de algum tipo de ideologia, nascido do inconformismo perante as necessidades crescentes e a inexistência de satisfação ou de perspectivas de satisfação. (CASTRO, 2003, p. 9-10)

No contexto do mundo do trabalho, o fordismo e o taylorismo estão estruturados sob esses paradigmas de relação. O modelo taylorista “retira a autonomia e a participação criativa dos trabalhadores de processo produtivo” (VOLPATO, 1999, p. 19). O taylorismo (centrado na organização das estruturas que compõem o trabalho), e o fordismo (centrado na mecanização das estruturas componentes do trabalho), formam a Organização Científica do Trabalho (OCT), que agrega concepções como: o intenso uso da maquinaria, a ênfase ao controle e a disciplina no chão-de-fábrica, a regulação do tempo ocioso, o aumento da produção (VOLPATO, 1999, p. 22).

A OCT dominou o paradigma do trabalho desde o final da Primeira Guerra Mundial até a metade da década de 70 (VOLPATO, 1999, p. 22). Esse é o período em que a peça *A exceção e a regra* foi produzida e Brecht também constatou que a OCT impôs a “dominação do capital sobre o trabalho” e transformou o trabalho em “atividade fragmentada, repetitiva, monótona e desprovida de sentido” (VOLPATO, 1999, p. 22). Considerando o período histórico de Brecht é importante destacar que fascismo, nazismo e taylorismo estavam unidos e destacavam-se na Itália e Alemanha. Esses sistemas construíram um modelo de sociedade bem sucedida com a qual a população se identificava, por isso se mantiveram por tantos anos no poder político.

O embelezamento interno e externo das indústrias na Alemanha procurava transformar politicamente as relações de trabalho e ganhar a adesão dos trabalhadores. Para tanto, foi criado, em 1934, o Departamento da Beleza do Trabalho, que buscava uma nova imagem pelo melhoramento aparente das condições de trabalho: uma melhor ventilação, um sistema mais aperfeiçoado de iluminação, a construção de refeitórios, lavabos, sanitários, a reforma e pintura de

paredes, os consertos das roupas de trabalho, e a criação de parques e jardins floridos circundando as fábricas, deveriam criar a ilusão de harmonia social (RAGO, 1988, p. 72-76).

As ideologias políticas “mantinham a ordem social e política no país”, já “o taylorismo assegurava a dominação dos patrões no interior da fábrica, desarticulando toda forma de resistência dos operários”. Foram desenvolvidas “estratégias docilizadoras” (CRESTANI, 2001, p. 59), para fortalecer o *status quo*:

Além disso, no contexto da Alemanha dos anos 30, os patrões preocupam-se em criar organizações voltadas para a formação de atividades recreativas culturais do trabalhador, com o objetivo de cultuar o corpo através dos esportes, de modo a criar um operário saudável. Mas não era suficiente. Essa exploração do corpo precisava também ser feita na mente do trabalhador, canalizando a sua insatisfação, ressentimentos e repressões para atividades que servissem ao Estado. Assim, manifestações públicas pomposas eram promovidas [...]. A consequência da crescente dominação sobre os trabalhadores teve, como consequência, os campos de concentração e a imposição de trabalhos. Quando o regime veio abaixo, o mundo pôde ler o que estava escrito na porta de entrada do campo de concentração de Auschwitz: “Só o trabalho liberta”. (CRESTANI, 2001, p. 59-60)

Brecht questiona a concepção de ordem social e política, representada pela polícia. Essa instituição apresenta sua função distorcida. Em seu papel histórico deve garantir a segurança pública e proteção de direitos fundamentais a todos os cidadãos. Na cena 2, Brecht lança um olhar irônico, retratando uma força policial voltada exclusivamente aos interesses de um poder dominante:

Comerciante ante o posto de Han – Aqui está o posto de Han. Cheguei um dia na frente de qualquer outro, graças a Deus. Meus homens estão exaustos e, além de tudo, amoladíssimos comigo. Não sabem dar valor a um recorde batido. Não são de luta, não são de nada: é uma corja da mais baixa qualidade, que anda de rastos. É

claro que não ousam dizer nada, porque, graças a Deus, a polícia está aí para manter a ordem. (T, p. 134)

No momento histórico vivido por Brecht, além da força policial, o nazismo também exercia uma função de controle, abuso de poder e exploração do trabalho. Esse padrão de relações de trabalho que existiu nos campos de concentração, em oposição ao discurso apresentado pelo nazismo, foi cruel e dominador, destrutivo aos seres dominados. Se “os que dirigem organizações e têm interesse em obter melhor desempenho dos indivíduos sob sua supervisão devem saber como desenvolver sua própria autoestima assim como a dos outros” (HILL, 1986, p.11), o nazismo e a concepção capitalista do comerciante não seguem essa prática. O comerciante, em *A exceção e a regra*, é indiferente às necessidades de seus subordinados e utiliza a violência como mobilizador do bom desempenho no trabalho. “Se a essência do poder é a efetividade do domínio, não existe então nenhum poder maior do que aquele que provém do cano de uma arma” (ARENDT, 1985, p. 20).

O comerciante quer atravessar o rio, apesar de o carregador afirmar não saber nadar e lhe mostrar os perigos. Deseja sensibilizá-lo, mas o explorador está decidido a alcançar seus objetivos de grandes lucros financeiros a qualquer custo. Resolve, então, que a arma é o recurso que evidenciará seu poder e, vitorioso, aponta-a ao carregador, forçando-o a mobilizar-se ao trabalho perigoso. Esse poder exercido sob a mira de uma arma, na peça, é expresso na cena 5:

Comerciante – Eu sei de um jeito melhor! Vou encostar o cano do revólver nas suas costas! Quer apostar como chega logo à outra margem? *Vai empurrando o Cule na frente e diz consigo mesmo:* Meu dinheiro me faz ter medo dos ladrões e esquecer o rio. (T, p. 144)

Quando os seres sociais assimilam os conceitos capitalistas no universo trabalhista, são intensificadas as jornadas de trabalho, pois é dessa atividade que resultará o lucro. Na peça, toda a conduta inadequada do comerciante está relacionada ao conhecimento de que ao explorar a produtividade de seus empregados (o carregador e o guia), ele (o comerciante) enriquecerá. A relação de subordinação sem princípios ou normas jurídicas norteadoras caracteriza o surgimento da possibilidade do abuso de poder. O comerciante não considera o bem-estar coletivo e/ou a integridade moral dos seus subordinados, suas relações de trabalho são estabelecidas por conceitos arbitrários.

O poder, segundo o pensamento de Max Weber (1984, p. 31) é um espaço de luta e conflito, envolve:

[...] vontades diferenciadas, portanto uma relação necessariamente conflituosa; [...] nesse conflito, é preciso que a vontade de um ator seja moldada pela vontade de outro, isto é, que o primeiro se comporte de acordo com os desejos do segundo, sendo esse fato o indício mais evidente da existência de uma relação de poder. (PERISSINOTO, 2004, p. 123)

Tradicionalmente, considera-se o “fenômeno do poder” no âmbito das discussões sobre a vida comunitária e política. Analisando as relações humanas no campo de ação das manifestações sociais, é possível dizer que “a violência é tão-somente a mais flagrante manifestação do poder”. O poder apresenta vários significados, mas quando é concebido como sinônimo de violência relaciona-se com mando e obediência (PERISSONOTTO, 2004, p. 116-117).

O poder, em *A exceção e a regra*, estabelece a dualidade. É a força que impõe a soberania do dominador sobre o dominado. Reforça a desigualdade e

exerce uma violência simbólica da luta de classes. No texto, a cena 7 retrata essa relação:

Cule – Pensei que o leste ficasse daquele lado.

Comerciante – Espere seu vagabundo! Eu já lhe mostro como deve ser meu guia!

Bate nele. Agora sabe onde é que fica o leste?

Cule com um berro – Nesse braço não! (T, p. 148)

Para Hannah Arendt (1994, p. 31), constitui-se em um reducionismo a ação de pensar o poder como “mando e obediência” e “quem domina quem”, pois importa como estão inter-relacionados os fenômenos do poder e da violência, considerando como esses fenômenos tornam-se sinônimos de dominação e submissão. Arendt (2001, p. 36) afirma que “o poder corresponde à habilidade humana não apenas para agir, mas para agir em concerto. O poder nunca é propriedade de um indivíduo, pertence a um grupo e permanece em existência, apenas na medida em que o grupo conserva-se unido” (*sic*). Pode-se inferir que a camada social à qual pertence o comerciante, na peça, está estruturada, unida e em ação estabelecendo uma relação hierárquica que estabelece a relação baseada em mando e obediência. “Arendt percebeu que os sujeitos podem transformar suas estruturas sociais e podem transformá-las para o bem ou para o mal” (MION NETO, 2007, p. 16). Essa relação hierárquica pode ser percebida no texto, na cena 7:

Comerciante – E aquele homem do posto de Han não explicou a você?

Cule – Explicou, patrão.

Comerciante – Quando eu lhe perguntei se tinha compreendido, você não disse que tinha?

Cule – Disse, patrão.

Comerciante – E então não tinha compreendido tudo?

Cule – Não, patrão.

Comerciante – E por que disse que tinha?

Cule – Eu tinha medo que o senhor me despedisse. Só sei que a gente vai seguindo os poços d'água! (T, p. 147)

No contexto do poder há o aspecto da relação social assumindo as características de uma organização de dependência, na qual um ser social influencia outro, conduzindo-o a realizar os seus desejos. “O poder é o meio através do qual conflitos de interesses são, afinal, resolvidos. O poder influencia quem consegue o quê, quando e como” (MORGAN, 1996, p. 163). Na peça, o explorador é o detentor do poder que determina as ações do carregador. A dependência que existe entre as personagens através da violência é o emprego.

A dinâmica do poder, na peça, tem sua fonte nos seguintes aspectos: “autoridade formal, controle do processo de tomada de decisão, controle sobre recursos escassos”, que constituem os símbolos de controle dos limites e do poder que já se tem como consolidado, tais aspectos podem resolver ou perpetuar os conflitos (MORGAN, 1996, p. 164). Na cena 3, o comerciante simula que o guia utilizou uma correia arrebitada como prova de sua incompetência profissional, utiliza sua autoridade formal e toma uma decisão que prejudica seus empregados, a demissão do guia, para que assim possa ter um poder absoluto sobre o carregador.

Comerciante – Como? Então ainda quer me desmentir? Essa correia arrebitou ou não? Esta correia arrebitou ou não? Tenha a coragem de dizer, na minha cara, que a correia não está arrebitada! Não posso mais confiar em você. Quando tentei tratar vocês decentemente, eu cometi um erro: com vocês não se pode fazer isso. Não preciso de um guia que não sabe impor respeito ao resto do pessoal. Você parece mais capacitado para ser carregador, e não para ser guia. Tenho razões até para desconfiar que anda enchendo os ouvidos do pessoal. (T, p. 138)

Categorias como ruptura, submissão e ideologia emergem porque são ilusórias as concepções que apresentam uma ruptura entre poder político e poder

econômico. Dessa realidade ocorre “a concentração do poder econômico” (CASTRO, 2003, p. 13). As categorias, como política e trabalho, são reduzidas a meros reflexos da economia. Nesse contexto, os dominados possuem *status* inferior.

O *status* é considerado fenômeno relativo que só tem significado num contexto grupal e em relação a outros grupos ou indivíduos (CASTRO, 2003, p. 42). Caracterizam o *status*: um estilo de tratamento, seguido ou não de ritual; a base normativa é variável em leis, usos e costumes. O detentor de determinado *status* exerce uma cidadania pretendendo que seus direitos sejam respeitados e assegurados. Em *A exceção e a regra*, o *status* que é de mais valia é privilegiado durante toda a ação, isso é visível nas cenas protagonizadas pelo explorador. A crítica de Brecht é que os detentores desse *status* têm assegurado seus direitos, não correspondem nos deveres, decepcionam “com a expectativa de comportamento correspondente” (CASTRO, 2003, p. 43) e negam a liberdade, dignidade, autonomia e direitos dos detentores de um *status* inferior economicamente. O *status* afeta a identidade do indivíduo, como se percebe na representação da obra de Brecht.

Na peça, a fragmentação da identidade do carregador vai acontecendo paulatinamente à medida que também vai ocorrendo o empoderamento do explorador no campo imaterial (no discurso, nas relações) e material (privilégios econômicos). O contexto organizacional do trabalho no qual o carregador está inserido é construído sobre um enfoque mecanicista, capaz de rotinizar as facetas de sua vida em torno dos objetivos e ambições do explorador (MORGAN, 1996, p. 163). O explorador comanda, planeja e organiza todas as ações do grupo e ao sentir-se ameaçado pela união entre o guia e o carregador, demite o guia, exercendo ações de extremo poder.

Comerciante – Vejam só! Ele ainda está dando conselho ao outro para não se apressar e cuidar bem da preciosa vidinha! Aí está um sujeito perigoso: vai acabar tomando as dores do outro. Está-se vendo que não é o homem para tomar as providências necessárias. Se não for capaz de coisa pior! Assim, de agora em diante, eles são dois contra um. Ele, pelo menos, dá a entender claramente que não vai ter coragem de tratar o subordinado com a dureza necessária, agora que vamos entrar numa região desabitada. Preciso dar um jeito de ficar livre dele. *Aproxima-se dos dois*. Mandeí você tomar conta, para a bagagem ser bem arrumada: agora vamos ver se fez o que eu mandei. (T, p. 138)

Na peça, episódios como: a demissão do guia e o ritmo da viagem são demonstrações da imposição da vontade do explorador. A atuação sobre outros seres e o reconhecimento legal são aspectos gritantes no processo de recepção da obra, principalmente nos episódios do julgamento e no relacionamento com os policiais e o juiz. Brecht, na peça, destaca a forma de exercício da autoridade. A autoridade do explorador é exercida com violência e imposição. Não há integração e o carregador não participa do processo organizacional do grupo. A cena 3 apresenta essa perspectiva:

Cule – Não faça isso. Ele não deve nos ver conversando: se me mandar embora, estou perdido. E a mim ele nem tem que pagar nada, porque eu não sou sindicalizado como você. Eu tenho que me submeter a tudo. (T, p. 139)

A anulação profissional do carregador é um reflexo da ausência de crescimento, desenvolvimento e atualização. Moldado por seu meio social, o carregador toma ciência da realidade com a qual interage. Destituído de informação e formação, o carregador tem seu aspecto biopsíquico, enquanto ser social, desintegrado. Porém, foi amoldado ao papel social que lhe cabe, que é de exclusão e invisibilidade. O carregador é massacrado por todas as representações da cultura dominante (CASTRO, 2003, p. 45-46).

Vale considerar que *A exceção e a regra* aborda a questão do ato de bondade incompreendido, num mundo dominado pela maldade e egoísmo. A peça também trata do conflito capital-trabalho. Retrata as realidades contrastantes de quem faz o trabalho e de quem elabora e paga o trabalho no universo ocidental moderno. A peça conduz a uma reflexão que remonta ao pensamento marxista sobre trabalho alienado, onde categorias como exploração e opressão estão presentes.

Brecht compõe sua peça didática *A exceção e a regra* com a possibilidade de uma holística múltipla que transcende ao tempo e que irá estimular a busca do interesse próprio, ou seja, a condição de indivíduo que busca transformar sua forma de existir, através de políticas sociais. Para o autor, a vida é um espetáculo que deve ser visto com um olhar crítico. Lafer (1979, p. 123) faz essa inter-relação ao dizer: “o espaço público é um espetáculo que, como o teatro, exige o espectador. Por isso, ele não é constituído apenas pelos atores, mas exige igualmente os críticos e os espectadores”.

A peça retrata os conflitos da vida social, na qual os seres humanos são iguais, como no que se refere às necessidades básicas como beber água; e ao mesmo tempo são diferentes no que se refere ao seu *status* e poder. Essas diferenças estabelecidas em relações de força consolidam-se em hierarquias, nas quais um grupo de pessoas é inferior e outro grupo superior.

O comerciante, na cena 9, representa um poder que é mantido pela força, reprime fortemente e pratica a homogeneização, através de um silêncio e invisibilidade dos seus empregados, principalmente do carregador morto, estabelecidos com o propósito de que não haja igualdade.

Juiz – [...] O comerciante não pertencia à mesma classe do carregador, de quem só poderia esperar o pior. O comerciante jamais poderia acreditar em qualquer gesto de camaradagem por parte do carregador, a quem ele havia confessadamente maltratado: o bom senso lhe dizia que sobre ele pesavam as mais graves ameaças, e o despovoado da região devia trazê-lo cheio de apreensões. (T, p. 160)

A peça didática interpreta a justiça como dinâmica, um processo em construção. Portanto, pretendendo que os indivíduos dominados e explorados não sejam esmagados pelas elites dominadoras, a peça propõe a negociação das hierarquias sociais, busca uma relação de alteridade em que o outro seja um cidadão. É essa discussão/reflexão fomentada por Brecht que otimiza uma situação de negociação democrática que permite a expansão da cidadania. Forma-se uma intervenção sobre as relações humanas, econômicas e a vida privada. Estabelece-se a negociação do espaço e dos bens públicos e privados (CASTRO, 2003, p. 85-86).

Essas intervenções são as forças capazes de estabelecer novas regulações de poder e acesso à qualidade de vida e à cidade que, na peça, é chamada de Urga. Reflete-se, então, que “chegar a Urga” é um exercício de cidadania que foi negado ao carregador, mas que essa realidade precisa ser transformada por outra organização das relações de trabalho.

A peça *A exceção e a regra* pode ser considerada uma obra atual, tendo em vista a sua aplicação às diversas culturas dos países e comunidades, com a especificidade de expor o conflito de poder no contexto da diferença e da identidade, buscando construir o declínio da política de classe. Os conflitos de identidade que transbordam na peça são a representação do conflito entre o absolutismo sócio-econômico e o igualitarismo socialista.

[...] Um elemento presente nas definições de violência é a coação, ou seja, o uso da força para constranger, física ou psicologicamente, uma pessoa ou um grupo de pessoas. A violência, portanto, implica a dimensão do poder (entendido como correlação de forças) e a privação, momentânea ou perene, do exercício da liberdade por parte da pessoa violentada. (TALLE, 2009, p. 330)

A violência exercida na peça *A exceção e a regra* envolve o assédio moral, quando os subordinados são expostos a situações humilhantes e constrangedoras. A violência está relacionada com o “domínio dos meios, independentemente dos fins que sirvam” (HORVAT, 2006, p. 16). O comerciante, no exercício de uma relação autoritária, humilhou tanto o guia quanto o carregador com ações repetitivas e prolongadas. Sua violência apresenta atitudes desumanas, antiéticas, sua autoridade é assimétrica e desestabilizadora. Podemos, portanto, no plano moral, nos inspirar no imperativo categórico kantiano e definir violência como um ato que coloca outrem como meio e não como fim. A violência traduz um uso instrumental de outrem, uma negação de seu estatuto de sujeito (TALLE, 2009, p. 332).

A violência necessita de implementos (ARENDT, 2001, p. 13), esses podem ser frutos da tecnologia e instrumentos fabricados com fins bélicos. O texto, na cena 5, apresenta um instrumento de combate, o revólver, como implemento eficaz na consolidação do comando do explorador.

Comerciante – Eu sei de um jeito melhor: vou encostar o cano do revólver nas suas costas! Quer apostar como chega logo à outra margem? (T, p 144)

Quando os privilégios do poder dominante estão em risco, torna-se evidente a violência. Ela possui natureza instrumental e é justificável em função do fim que almeja. A violência pode ser um fato no qual ocorrem expressões de manifestação exacerbadas de conflitos que podem ser sociais, políticos, econômicos, étnicos e culturais.

[...] a violência, como eu disse, distingue-se por seu caráter instrumental. Fenomenologicamente, ela está próxima do vigor, posto que os implementos da violência, como todas as outras ferramentas, são planejados e usados com o propósito de multiplicar o vigor natural até que, em seu último estágio de desenvolvimento, possam substituí-los. (ARENDT, 1994, p.37)

“As práticas de violência explicitam a não aceitação do outro” (DIÓGENES, 1998, p. 90), projetando nos indivíduos uma profunda “insegurança simbólica” (LECHNER, citado em DIÓGENES, 1998). Se a violência é expressa pelo dominador ela é uma ação limitadora dos direitos dos seres subjugados; quando é a expressão do dominado, pode ser considerada como um grito de expressão emitido pelos seres oprimidos. Na cena 5, o texto expressa esses significados.

Cule – Às vezes, a gente precisa esperar oito dias, até poder passar para o outro lado sem nenhum risco.

Comerciante – Isso é o que nós vamos ver! Não podemos ficar nem um dia esperando. (T, p. 142)

Se as diferenças entre as classes sociais apresentam conotação hierárquica, forma-se um campo propício para o estabelecimento das práticas violentas. Na gradação de engajamento em práticas violentas existem fatores determinantes como inserção social, cultura, fase da vida, idade, etnia e sexo. Essas especificidades determinam a participação nos confrontos violentos.

Michel Foucault (1995, p. 231- 249) menciona três categorias de violência, imersa em três tipos de conflitos sociais que tanto podem apresentar-se isoladamente como estar inter-relacionados e hierarquizados. Um tipo de manifestação de conflito social e violência pode ser a luta contra as manifestações múltiplas de dominação, seja étnica, social ou religiosa; o segundo tipo é a luta contra as manifestações de exploração econômica, que separa os seres sociais e

não possibilita o usufruto daquilo que é produzido; e o terceiro tipo é a luta do ser social contra a submissão e/ou sujeição a outros seres sociais.

A *exceção e a regra* constitui-se num clamor condenatório aos níveis de dependência e desigualdade econômica e, ao mesmo tempo, um convite ao exercício do conceito de paridade participativa, na qual há justa distribuição dos recursos materiais e propicia a independência, voz e visibilidade aos participantes das comunidades humanas. O texto, na cena 3, apresenta o alto nível de desigualdade vivido pelo carregador:

Cule – Para pessoas da classe do carregador defender-se contra um abuso que o deixasse lesado, na partilha da água, era uma simples questão de bom senso. Para pessoas desse tipo, com seus pontos de vista limitados e unilaterais, aferrados a um único aspecto da realidade, pareceria até bastante justo vingar-se dos que as maltratam: no dia do ajuste de contas só teriam a ganhar. (T, p. 160)

A violência é um acontecimento que pode apresentar caráter relacional em sua dimensão. Ela “evidencia demandas sociais de reconhecimento de diferenças” (DIÓGENES, 1998, p. 89). Brecht apregoa, em sua obra, a justiça distributiva, contexto no qual não cabe a desigualdade de ganhos, a privação, a exploração, a exclusão do mercado de trabalho e a marginalização. Arendt (1994, p. 31), ao isolar “a violência como um fenômeno em si mesmo”, antecipa o pensamento norteador do período pós-guerra que apresenta a violência como um acontecimento que se projeta “do lado de lá” da ordem, do estado de equilíbrio e de integração social (DIÓGENES, 1998, p. 81). Cabe, nessa concepção ideológica, um único princípio normativo que legisle sobre os seres sociais. O epílogo da peça convida a plateia a construir essa justiça distributiva:

Assim termina
 A história de uma viagem
 Que vocês viram e ouviram.
 E viram que é comum
 O que está sempre ocorrendo.
 Mas a vocês nós pedimos:
 No que não é de estranhar
 Descubram o que há de estranho!
 No que parece normal
 Vejam o que há de anormal!
 No que parece explicado
 Vejam quanto não se explica!
 E o que parece comum
 Vejam como é de espantar!
 Na regra, vejam o abuso
 E, onde o abuso apontar
 Procurem remediar! (T, p.160)

2.2 O DIREITO TRABALHISTA E A ENCENAÇÃO DO JULGAMENTO

O julgamento de *A exceção e a regra*, da obra brechtiana, retrata o conflito de poder entre seres de diferentes classes, esse conflito se manifesta através do discurso. É esse discurso que será analisado em sua enunciação através do que se fala, por que se fala, como se fala e as razões dessa ou de outra forma de fala (STRAPASSON, 2005, p.16). Essa é a forma de Brecht conduzir a reflexão sobre os modelos de organização social.

A transição histórica dos modelos de organização social interfere na forma e conteúdo das manifestações artísticas de seu tempo. Com o advento da implantação do modelo capitalista, os sujeitos da história, envolvidos em situações e dilemas dele decorrentes, inspiram novas maneiras de representação na arte. Imersos em um modelo econômico gerador de incompatibilidades e injustiças,

autores como Brecht, bem como os vanguardistas, percebem que a corrente esteticista, ao encarar a arte pela arte, perde seu sentido. A função social da arte, portanto, é posta em foco, no sentido de reivindicar uma práxis vital outra que a então estabelecida. Nessa perspectiva, as mudanças encampadas no âmbito do fazer teatral encontram nas diferentes sociedades marcadas pelo modelo capitalista, a razão de ser para uma estética diferenciada, cuja estética propriamente dita é fator secundário, no sentido de que o palco assume nova função. (SILVA; FLORY, 2010)

Essa análise considerará aspectos como: grau de formalidade, ironia, as relações sociais de poder e o nível social dos que falam. É possível fazer críticas ao que o falante quer deixar transparecer como imagem e os efeitos desejados. Há aspectos de subjetividade no que é dito e no que é não dito e “entre o que foi dito e o que foi compreendido”. Segundo Umberto Eco (citado em STRAPASSON, 2005, p. 16), “um modo específico de utilizar a linguagem identifica-se com um modo específico de pensar a sociedade”. É essa interação sociocultural que Brecht exprime no julgamento de *A exceção e a regra*. O autor conduz a plateia para que reflita sobre os significados dos discursos.

É possível interpretar o julgamento com os elementos com que Brecht interpreta os significados sociais e ao mesmo tempo apropriar-se dos conceitos de produção de sentidos e linguagem de Mikhail Bakhtin, considerando o sentido da cena do julgamento na peça sob uma perspectiva dialógica, pois Bakhtin procura:

[...] incluir em sua descrição da linguagem todos os fatores afora as palavras que têm profunda relação com o significado delas, como é o caso das diferenças de idade ou de posição social e de condição em que a fala se deu, se entre amigos em conversa íntima ou em público, num auditório composto de muitos ouvintes estranhos ao locutor, e se algo é dito por impulso ou como parte de resposta obrigatória num ritual. O número de tais fatores é tão elevado que chega ao ponto de ser inconcebível, e a maneira dos linguistas têm excluído cuidadosamente tais considerações de suas explicações porque elas parecem ter solapado toda

tentativa de descrever a linguagem como um sistema. (CLARK ; HOLQUIST, 1998, p. 234)

Nessa concepção, a palavra é um fenômeno ideológico configurando-se como “produto da interação social” (STRAPASSON, 2005, p. 19). Portanto, o discurso de Brecht, no julgamento de *A exceção e a regra*, enquanto palavra acompanha a estrutura ideológica da época, comenta essas estruturas e torna-se o canal através do qual se compreende os fenômenos da retórica e a subjetividade interior do discurso. “Toda palavra é ideológica e toda utilização da língua está ligada à evolução ideológica” (BAKHTIN, 2002, p. 102).

Bakhtin afirma que, de certa forma, o discurso é uma unidade integrante de um debate ideológico de grandes proporções, capaz de responder a uma indagação, confirmar, antecipar e refutar as objeções potencializadas e responde, enquanto discurso, procurando apoiar-se na interação e comunicação verbal (STRAPASSON, 2005, p. 22). Brecht vale-se das formas de enunciados concretos para formular sua comunicação discursiva, interligando a linguagem e a atividade humana. Sua especificidade é a linguagem teatral com as especificidades de conteúdo temático, construção composicional e estilo que caracterizam as peças didáticas.

O julgamento de *A exceção e a regra* é construído de forma que tanto participantes como plateia questionem a aplicação das leis penais e a forma do ordenamento jurídico sobre a igualdade de direito e obrigações dos seres sociais. São as formas de discurso que permitem as construções de sentido das realidades sociais.

A seguir, esse trabalho passará a considerar o ordenamento jurídico, explicando as contradições entre “o funcionamento da legislação penal” (STRAPASSON, 2005, p. 58) e o significado social da linguagem da peça

brechtiana, na busca por retratar a realidade social das diferentes classes sociais no julgamento.

O assassinato do carregador é cometido pelo explorador. O carregador decidiu oferecer sua água ao explorador para que numa possível morte do explorador por sede, ele, o carregador, não seja considerado culpado. Por outro lado, o explorador ao ver o carregador vindo em sua direção, decide matá-lo, pois conhecedor de suas próprias injustiças, da exploração e dos maus tratos dirigidos ao carregador, deduz que ele, o carregador, pode estar tentando vingar-se. São os discursos existentes no julgamento que nos conduzem a interpretar a desigualdade social, o valor do poder econômico, social, a moralidade e a ética das personagens.

O crime contra o carregador legalmente é classificado como um homicídio que pode ser culposo ou doloso. O homicídio doloso ocorre quando a ação reflete “vontade conscientemente dirigida ao fim de obter um resultado criminoso ou de assumir o risco de o produzir” (FERREIRA, 1999, p. 702). Ou seja, o crime doloso é cometido intencionalmente. Já o homicídio culposo é cometido “sem a intenção de matar” (STRAPASSON, 2005, p. 61). Brecht é fascinante na articulação da linguagem do julgamento, pois tanto o discurso do juiz quanto do explorador é dúbio, ora colocando o homicídio em uma categoria ou outra, dependendo das conveniências atenuantes à pena a ser recebida.

Quando o explorador relata que acha que o cantil é uma pedra com a qual o carregador irá agredi-lo, ele não nega que intencionalmente mira e atira no carregador para matá-lo. Tal atitude caracteriza o homicídio doloso. Entretanto, sua argumentação dedutiva busca atenuar sua ação, classificando-a como legítima defesa. A legítima defesa está associada à emoção violenta, movida por “injusta provocação da vítima + sucessão imediata entre a provocação e reação: é

perturbação transitória da afetividade, abrangendo a paixão, que constitui um estado emocional intenso e permanente, sendo que emoção é um estado súbito e passageiro de instabilidade psíquica” (STRAPASSON, 2005, p. 58).

Ao orientar o explorador para que modifique seu discurso no qual tenta colocar-se como vítima o tempo todo, o juiz tenta manobrar com uma possível instabilidade psíquica do explorador. Portanto, pode-se inferir do significado da palavra, o peso do poder econômico e social do explorador a quem o juiz pretende ajudar no ordenamento jurídico.

Nesse momento, Brecht desloca o foco do crime “crime quanto à pessoa” (STRAPASSON, 2005, p. 58), no caso, o explorado assassinado, para a ética e a moral das classes dominantes. O discurso implícito revela que o juiz busca legitimar sua argumentação baseada no entendimento generalizado da tese da legítima defesa. O julgamento constrói seu discurso “pela sua relação com outros enunciados, citados no seu horizonte apreciativo” (STRAPASSON, 2005, p. 75). O juiz constrói um distanciamento entre o crime, suas motivações e isola os valores do carregador, classificando-o como vingativo e ao mesmo tempo adjetiva positivamente a ação criminosa do explorador ao associá-lo ao medo e a legítima defesa. Com essa postura, o juiz ameniza o homicídio “reação selvagem, impiedosa e desmedida” (STRAPASSON, 2005, p. 76), como é o pensamento universal sobre um assassinato por qualificá-lo como uma ação irrefletida de exaltação de ânimo, o que caracteriza a legítima defesa.

Brecht distancia os valores das elites, dos valores populares. Demonstra que os discursos dos exploradores desqualificam os explorados até diante de sua injusta morte, culpando o carregador por seu assassinato, provocado por sua própria

vingança. Vingança essa existente para o explorador, mas traduzida pelas cenas da peça didática como o fato real que mobilizava as ações do carregador: o medo.

Todos os índices de valor com características ideológicas, ainda que realizados pela voz dos indivíduos ou, de modo mais geral, por um organismo individual, constituem índices sociais de valor, com pretensões ao consenso social. (BAKHTIN, 2002, p. 45)

Nessa perspectiva, é possível analisar o conceito de valor atribuído à mulher do carregador, pois para Bakhtin (2002, p. 47), “a classe dominante tende a conferir ao signo ideológico um caráter intangível e acima das diferenças de classe, a fim de abafar ou de ocultar a luta dos índices sociais que aí se trava, a fim de tornar o signo monovalente”. Portanto, é a voz do poder dominante que prevalecerá, sendo possível verificar a inexistência de um tratamento de discurso jurídico isonômico no julgador de *A exceção e a regra* (STRAPASSON, 2005, p. 77-78).

A mulher do carregador apresenta-se diante do júri como um ser destituído de rendimentos próprios, condenado à miséria diante da morte do marido e tendo sob sua tutela um filho menor. Os direitos humanos universais e o senso popular constituem um discurso jurídico expresso em diversos códigos penais onde se busca tanto tutelar a inocência, a dependência, a ingenuidade e a inexperiência do menor quanto proporcionar-lhe os meios de crescimento íntegro e qualidade de vida.

Vale registrar que o juiz de *A exceção e a regra* utiliza estratégias “linguístico-discursivas do discurso em relação à mulher” (STRAPASSON, 2005, p.101), caracterizando as construções culturais preconceituosas, estabelecidas na concepção do gênero feminino. No caso da mulher do carregador, essas estratégias tornaram irrelevante o sofrimento que a ação do explorador lhe causou, bem como suas necessidades básicas. Foi desconsiderada a vulnerabilidade de seu filho menor e desqualificada a vítima, o carregador morto, confirmando que nos domínios

do universo masculino e elitista, mulheres e crianças pobres não possuem visibilidade.

Ao considerar as estratégias linguístico-discursivas utilizadas é possível interpretar que o discurso jurídico não é o mesmo quando o criminoso é rico. Esse mesmo discurso apresenta características diferenciadas diante de diferentes grupos sociais e enunciados são compostos por uma categoria de adjetivos contendo um peso semântico que depõe contra a classe social pobre e explorada.

Um depoimento fundamental à ordem jurídica é o do guia. Brecht apresenta essa personagem como pobre, de raciocínio lógico e inteligente ao ponto de ameaçar o poder de dominação do explorador que por isso decide demiti-lo. Diante da possibilidade de não conseguir o emprego na comunidade, o guia opta por revelar a prova favorável ao carregador assassinado. Ao ser pressionado pelo juiz, o guia representa a categoria da população que convive com a injustiça social, política, econômica e física em detrimento da justiça e bem-comum capaz de melhorar outras vidas. Toma para si a defesa do carregador e dos direitos da viúva. Ele assume uma posição, sendo a voz da exceção.

Brecht destaca o dado de que a vítima de assassinato em *A exceção e a regra* é pobre e excluída socialmente. Diante dessa postura o oficial do direito criminaliza o carregador, atribuindo-lhe uma postura vingativa e invejosa. Se o poder jurídico fosse capaz de aplicar a lei de forma a conferir a todos os seres sociais um tratamento igualitário estaria cumprindo, na peça, um papel capaz de minorar as desigualdades conceituais e práticas de políticas públicas e de direito. Brecht elabora o sentido da linguagem do julgamento destacando a desigualdade social, percebida a partir das diferenças de tratamento conferido pelo poder jurídico a ricos e pobres.

Brecht necessita concretizar a formação de um teatro que conduza a reflexão crítica do participante (espectador), levando o público a buscar a transformação da sociedade na qual está inserido. Por isso, *A exceção e a regra* apela para a razão do espectador e não para o sentimento, pois Brecht não busca uma reação estética, mas sim uma reação sócio-política.

O julgamento do carregador assassinado deixa evidente que o juiz foi maquiavélico, cedendo à pressão do poder dominante, representado pelo explorador. Na sentença proferida constata-se “a inadequação jurídica e processual das decisões monocráticas proferidas” (REIS, 2011). Na cena nove, o julgamento constitui o núcleo da discussão. Nessa discussão, destaca-se a forma de proceder do juiz ser destituída de ética e parcial. O magistrado utiliza uma atitude desumanizada como fundamento de sua argumentação. Ele distorce as afirmações feitas no tribunal para que seu objetivo, a absolvição do culpado, o explorador, seja alcançado. Na peça didática, o julgamento é uma consequência dessas desigualdades, pois evidencia a discriminação no acesso à participação de direitos fundamentais. São essas barreiras acumuladas que se tornam obstáculos à participação democrática, aprofundam os problemas de classe e dissolvem a integração social (DUPAS, 2001, p. 121-123).

O carregador, a mulher do carregador e o guia representam o extrato populacional que sofre com a ausência do Estado, cuja omissão ativa transforma em privilegiada uma parcela reduzida e aquinhoadada da população, representada pelo rico explorador. Assim, Brecht expõe a violação dos direitos humanos em contradição aos objetivos legitimadores do direito público e da razão de formação e de existência de um Estado laico, que deve combater a pobreza.

[...] pobreza é um conceito difícil de definir, mas que todo mundo entende quando se o menciona. Talvez porque cada qual, cada indivíduo sabe perfeitamente o que seria para ele e sua família uma situação de pobreza. Para um poderia ser não comer; para outro, vestir-se pobremente, para um terceiro, baixar seu nível de vida habitual. São muito imprecisas, portanto, as definições habituais sobre a pobreza. Fala-se que a 'pobreza absoluta' seria aquela em que a pessoa não pode alimentar-se com o mínimo suficiente para sua manutenção fisiológica. A antropologia demonstrou a relatividade destes mínimos fisiológicos, pois que estão sempre determinados culturalmente. Por isso, quando falamos de 'pobreza' poucas vezes nos referimos aos níveis absolutos. Trata-se, pois, de um conceito essencialmente relativo. A pobreza é, em geral, o olhar dos não-pobres sobre os pobres. É um olhar estereotipado, cheio de temores, ansiedades, visões etnocêntricas e, mais ainda, com uma proposta implícita de homogeneização cultural e integração ao consumo. Esta conceituação é mais clara na literatura que vê a pobreza como 'carência', isto é, como ausência total ou parcial de bens, serviços, acesso à cultura e à educação, enfim, à falta de integração à sociedade. Não é por acaso que em todas as investigações realizadas, as pessoas que tecnicamente poderiam ser denominadas 'pobres' não se reconhecem como tais. Ao se lhes perguntar se são pobres, afirmam que não o são, e que os pobres são outras pessoas mais próximas da 'pobreza absoluta'. Ninguém quer ser estigmatizado com a definição de carência. O pobre que reconhece sua pobreza e a aceita, renuncia à sua superação e faz da mendicância seu ofício e da lástima seu discurso. (BENGOA, 1996)

Brecht, em *A exceção e a regra*, percebeu que a reflexão sobre a pobreza apresenta um caráter subjetivo, variável em sua linguagem, significado e intensidade. O autor para concretizar a reflexão do conceito de pobreza, detém na representação de suas características, identificáveis na peça: ausência de poder econômico, político e jurídico, falta de recursos, sujeição social e a constituição da exploração de deveres em contradição com a destituição imaterial e material dos direitos humanos.

O julgamento injusto condena a mulher do carregador e seu filho à pobreza extrema, que se apresenta na condição de vida caracterizada por má nutrição, doenças, má formação acadêmica, formas esquálidas, alta mortalidade infantil e

pequena expectativa de vida, tudo abaixo de qualquer compreensão razoável de dignidade humana. Brecht, ao retratar o outro extremo que é a riqueza, representa o explorador como um ser social com acesso ao poder jurídico, econômico, político e social, tendo como disponíveis bens e serviços que garantam tanto a sobrevivência quanto o luxo.

O relacionamento entre o explorador e o carregador é construído num crescente de exploração ao ponto de que ao carregador seja imposta a extrema pobreza e sua conseqüente privação. A privação constrói uma gama de sofrimentos e seus decorrentes sentimentos. Brecht destaca o medo que aciona a ação de oferecer a água ao explorador que, após um grotesco “pensamento lógico”, o mata. No julgamento não são considerados os maus tratos e violência sofridos pelo carregador. Na linguagem da peça, a dignidade, integridade física e capacidade de tomar parte na vida comunitária e ter amparo legal, não são atributos da classe pobre explorada.

Brecht expõe a anulação da personalidade do carregador. Ele é um homem sem acontecimento, inadequado e sem perspectivas de desenvolvimento econômico e social. Por isso, concentra-se em chegar a *Urga* como forma de subsistir e a tudo se submete. Ele é um ser vulnerável e frágil. Na visão do explorador, um fraco. O explorador, representante da classe dominante, estabelece o eixo sobre o qual se geram reflexões e discussões sobre a desigualdade. São suas premissas que formulam os obstáculos ao acesso aos bens sociais primários, ao universo do trabalho e a distribuição de renda, estando estabelecidas e ligadas à violência, preconceitos e opressão.

A cena do julgamento retrata um espaço social, econômico e jurídico que foi perdido pelos explorados. Essa destituição representa a organização estatal que

impossibilita à classe dominada à participação e/ou atuação nos espaços comunitários, essa é a condição da exclusão social.

O termo 'exclusão social' surgiu na década de 60, mas a partir da crise dos anos 80 passou a ser intensamente utilizado, integrando discursos oficiais para designar as novas feições da pobreza nos últimos anos. A expressão, por ser relativamente recente, está longe de ser unívoca, mas está sempre relacionada às concepções de cidadania e integração social. Normalmente é empregado para designar a forma de alijamento dos frutos da riqueza de uma sociedade e do desenvolvimento econômico ou o processo de distanciamento do âmbito dos direitos, em especial dos direitos humanos. Enquanto a pobreza constitui eixo temático das discussões anglo-americanas, a exclusão social passou a centralizar as discussões no continente europeu, particularmente na França. Há autores que entendem que a distinção entre os dois conceitos está relacionada ao modo de se abordar a questão da desigualdade. Segundo essa perspectiva, a noção de pobreza focaliza aspectos distributivos, como indica uma de suas definições mais comuns à falta de recursos à disposição de um indivíduo ou de uma família. A ideia de exclusão social, por sua vez, está centrada nos aspectos relacionais, isto é, na participação social inadequada, a ausência de proteção social, ausência de integração social e ausência de poder. (ARZABE, 2008)

Brecht sensibiliza a plateia e participantes quanto ao papel do Estado que, subjetivamente, mantém a ordem e estabilidade, estabelecendo sua legitimidade sobre um sistema que reafirma diferenciações na exploração do trabalho, distribuição desigual de riquezas, molda os níveis de controle da pobreza. O autor contesta, através dos discursos produzidos na peça didática, a “ética protestante do trabalho”, que, de certa forma, condena o explorado e empobrecido, por uma possível falta de iniciativa diante do mercado de trabalho e apresenta as elites dominantes como omissas e responsáveis pela situação dos dominados. Dupas (2001, p. 156) também retrata esse pensamento e diz:

Por um lado, dado que o trabalhador informal em vários casos “inventa” seu trabalho (vendedor de bolinhos, guardador de carros, etc.), corre-se o risco de

assistir a uma reformulação e radicalização da aplicação da antiga “ética protestante do trabalho” como novo conceito moral. O “vá trabalhar, vagabundo!” ___ agora utilizado não para a falta de iniciativa do indivíduo em busca das oportunidades de emprego disponíveis, mas ao “venda bolinhos, ora bolas!” ___ poderá estabelecer um perigoso agravamento da cisão social, alimentado pela progressiva ausência de responsabilidade das elites em garantir crescimento econômico e oferta real de pontos de trabalho. (DUPAS, 2001, p. 156)

A cena do julgamento, portanto, compreende um ato questionador do acolhimento e respeito aos direitos humanos em especificidades, como: condição econômica, posição social, direitos legais e inclusão/exclusão social entre outros fenômenos.

3 O ESPETÁCULO A EXCEÇÃO E A REGRA, DE MARCELO MARCHIORO

3.1 CONSIDERAÇÕES GERAIS

A Usina das Artes caracteriza-se como um projeto que privilegia a criação e a manutenção de uma Companhia de Repertório, voltada para a pesquisa e produção teatral. Considerando que a montagem desse projeto busca um espaço de diálogo e discussão aprofundados acerca do teatro, um espaço em que os artistas e a comunidade possam enriquecer-se e crescer juntos, a recriação do texto confere uma nova dimensão à montagem da peça. A montagem, que é o objeto desse estudo, dá-se dentro da concepção de grupo, pois a Usina das Artes integra elenco e equipe de criação (MARCHIORO, 1998, p. 2).

A encenação a ser estudada, neste capítulo, com tradução, adaptação e direção de Marcelo Marchioro, foi apresentada no espaço teatral Novelas Curitibanas. Construído em 1902, na Rua Carlos Cavalcanti, o casarão da família Vieira Cavalcanti tornou-se espaço cultural em 1992. Desde então o local passou a sediar o Teatro Novelas Curitibanas, com capacidade para 70 lugares e se dedica totalmente à encenação de espetáculos teatrais da cidade. Fechado em 1999, ficou sete anos abandonado. Em setembro de 2006, foi reformado e após uma reestruturação completa, voltou ao cenário teatral curitibano.

O espetáculo *A exceção e a regra* estreou em 12 de setembro de 1998, em comemoração ao centenário de nascimento de Brecht. Percorreu também vários bairros de Curitiba, para divertir e conscientizar o público a respeito do exercício da cidadania. Para “devolver” essa peça de aprendizagem ao povo, conforme o desejo de Brecht, o espaço físico usado foi a Rua da Cidadania. O patrocínio da encenação

coube à Fundação Cultural de Curitiba, criada em 5 de janeiro de 1973, uma instituição que nasceu de uma política de preservação da cultura e da história local.

A reflexão sobre a encenação da peça *A exceção e a regra*, apresentada em tom de farsa, objeto de estudo do presente capítulo, é apoiada nos seguintes instrumentos: um DVD com a filmagem do espetáculo, considerações teóricas de Brecht, o programa oficial da encenação, fotografias do espetáculo, críticas sobre a encenação e o roteiro cênico que se encontra no anexo A³.

De acordo com Patrice Pavis (2008, p. 27), “A encenação esforça-se por encontrar, para o texto dramático, uma situação de enunciação que corresponda a uma maneira de dar sentido aos enunciados”. Marchioro, nessa montagem de *A exceção e a regra*, opta por uma nova tradução para conferir maior fluência e agilidade ao texto, aproximando-o do público curitibano. O próprio encenador assina essa nova tradução.

Sandra Zugman, coreógrafa com formação que envolve o ballet clássico à boidança, assume a função de assistente de direção, sendo também responsável pela expressão corporal. No processo de montagem desse espetáculo, Zugman inicia uma pesquisa sobre distanciamento brechtiano, buscando transferir os resultados ao trabalho de movimento do ator. Na encenação, a busca é no sentido lúdico, procurando tornar mais ampla a linguagem do movimento para que o lúdico se evidencie na criação de personagens caricaturados em detrimento do

³ O roteiro cênico, que se encontra no ANEXO A, foi elaborado pela autora desse estudo a partir da gravação do espetáculo *A exceção e a regra* em DVD, gentilmente cedida pelo encenador Marcelo Marchioro. As citações referentes ao texto espetacular serão assinaladas apenas pelo número das páginas do roteiro.

naturalismo, buscando assim não um Brecht em preto e branco, mas colorido e vibrante (ZUGMAN, 1998, p. 3).

Ines Richter, estagiária, é assistente de direção. Em 1998, época da encenação, *A exceção e a regra*, estudava Teatro e Literatura no Institut für Theaterwissenschaft e Institut für Deutsche Philologie/Neuere Deutsche Literatur na Ludwig-Maximilian-Universität, de Munique.

No espetáculo curitibano, Marchioro faz a interpolação do “Terceiro Inquérito” de *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo* para ampliar o âmbito de reflexão da encenação. Essa interpolação, cujo mote é “O homem ajuda o homem?”, pode ser considerada como um prólogo adicional para ampliar o campo de ação da reflexão proposta na peça *A exceção e a regra*. Esse prólogo manifesta visão sobre si mesmo, ressignificando as ações, partindo de uma perspectiva de estranhamento, permitindo que nós – a plateia – vejamos a cena (e o texto) sob um novo panorama (KOUDELA, 2008, p. 49). O prólogo também lança luz sobre a questão da subserviência.

A frase “O homem ajuda o homem?” torna-se um refrão que permeia o espetáculo e sugere que nenhum homem é completamente bom ou mau. O bem e o mal são polaridades em tensão presentes em todos os homens. Uma história exemplar a esse respeito é a transformação do rei Salomão.

O relato bíblico de Salomão, rei de Israel, filho de Davi, nos apresenta um monarca sábio, justo e bom ao poupar a vida do bebê de uma prostituta (A BÍBLIA SAGRADA, 1999). Duas prostitutas moram numa mesma casa: uma delas deu à luz um filho. Três dias depois a outra também tem um filho. Somente elas e os bebês estão naquela casa. À noite morre uma das crianças, porquanto a mãe se deitara sobre ela. À meia-noite levanta-se e troca o bebê morto pelo vivo. Reparando nele

pela manhã, eis que a mulher, que está com a criancinha morta, percebe que o bebê morto não é o mesmo ao qual dera à luz. Diz à outra mulher que a criança viva é o seu filho e a morta é dela. A mulher contesta e, assim, é impossível chegar a um acordo.

Vão perante o rei Salomão para que ele julgue esta causa, porque ambas dizem ser a mãe do bebê vivo. O rei pede uma espada. Trazem a espada. Salomão manda que dividam a criança viva em duas partes e deem metade a uma, e metade a outra. Mas a mãe do bebê vivo diz: "Ah! Senhor meu, dai-lhe o menino vivo, e por modo nenhum o mateis (porque o amor materno se aguçou por seu filho)". A outra, então, diz: "Nem meu nem teu; seja dividido". Responde o rei: "Dai à primeira o menino vivo; não o mateis, porque esta é sua mãe" (A BÍBLIA SAGRADA, 1999, I Rs 3: 16-27). No entanto, sabe-se que Salomão, que no início de seu reinado havia demonstrado tanta sabedoria e simpatia em restituir um desamparado bebê a sua desafortunada mãe, cai tão baixo a ponto de consentir na construção de um ídolo ao qual se ofereciam em sacrifício crianças vivas (WHITE, 2007, p. 23). Da mesma maneira que a peça de Brecht, a história do rei Salomão ensina que o homem é corruptível e, dependendo das circunstâncias, capaz das maiores atrocidades.

O humor e o lúdico, presentes no espetáculo, são inspirados em artistas dos shows de variedades de Karl Valentin e nos filmes mudos de Charlie Chaplin. As palhaçadas desses artistas (*clowns*) servem de protótipo para Brecht, na criação das personagens, e para o encenador Marchioro, no estabelecimento do tom e da atmosfera da encenação. Brecht, na fase madura de sua produção, decide transformar o teatro didático em um aprendizado prazeroso.

Seguindo os postulados de Brecht, o grupo Usina das Artes produz um espetáculo que apela à consciência do espectador, mostrando que o homem pode

mudar. Seus conceitos, preconceitos e fraquezas podem e devem ser avaliados, a luz de uma visão de mundo que rejeita a acomodação.

O espetáculo, que trata da história de uma viagem para a Mongólia, empreendida por um explorador, o comerciante Karl Langmann e dois explorados, o guia e o cule, busca realizar um processo de conscientização sobre as mazelas da sociedade. Assim como Brecht, que objetiva fazer com que o público tenha uma atitude crítica diante do que assiste para que possa transformar a sociedade em que vive, o grupo Usina das Artes procura mostrar que as normas comportamentais não são verdades universais, mas devem ser entendidas como passíveis de modificações.

3.2 PERSPECTIVAS TEÓRICAS SOBRE A TRANSCRIÇÃO CÊNICA

A transcrição envolve procedimentos que percorrem caminhos transformadores. Produz “um texto isomórfico em relação à matriz” que ambiciona “afirmar-se como um original autônomo” (CAMPOS, 1998, p. 67). Caracteriza-se pela ação de elementos como: tradução, memória, fala, transcrição, textualização e interpretação. O produto final da transcrição torna-se uma referência própria, distante de ser reflexo de sua matriz, em ação composta por uma trajetória flexível, que cria, recria, entende e compreende ao modificar sua fonte de inspiração.

A transcrição hermenêutica tanto se refere à interpretação, sua teoria e processo como também à modificação do produto final, a encenação, enquanto reflexão transformadora da concepção interpretativa do mundo. Como um estranhamento radical, a transcrição promove o desmonte da obra inspiradora, do ser social e das dicotomias. A transcrição não pode ser somente uma textualização

ou o fim de uma textualização, não pode ser texto, mas processo que exige, no caso, uma postura geral e uma textualização radical. Ela é uma prova de um novo dado ou produto concreto que, através de suas vivas ficcionalidades, da interferência dos participantes em sua composição, permite múltiplas leituras e interpretações (CALDAS, 1999, p. 124).

A obra resultante da transcrição é pulsante, viva, que expõe códigos transformados e novas estruturas. Revela tecnologias capazes de propor sua característica de construção ilimitada enquanto resultado definitivo. A encenação torna-se singular e específica em seu significado. A operação criadora da transcrição produz a encenação repleta de enfrentamento, como realidade aberta ao novo pensamento (BACHELARD, 2000, p. 19).

Apesar de tratar de temas tão complexos, a transcrição de Marchioro busca, ao longo da representação, apresentar os acontecimentos da obra com simplicidade e leveza. Essa forma de montagem cênica segue a comicidade dominante na concepção de produção teatral de Brecht, associando aprendizado e diversão (KOUDELA, 2001, p. 23).

Ao transcrever o texto de Brecht para a cena, Marchioro imprime à nova obra, além de elementos textuais pertinentes ao linguajar coloquial, estratégias farcescas e circenses. É o envolvimento em linguagem e signos diversos, exercendo poder sobre as configurações que estabelecem a realidade social em sua percepção e moldagem das representações dos afetos, significados e costumes. Portanto “[...] não basta mais descrever as relações dos textos (ou mesmo dos espetáculos), entender o seu funcionamento interno, é preciso da mesma forma, e acima de tudo, compreender a sua inserção nos contextos e culturas, bem como analisar a

produção cultural que resulta desses deslocamentos imprevistos” (PAVIS, 2008, p. 2).

A transcrição deve ser uma ação consciente da construção de sentido, significado e transferência de significado. Nela, diferentes formas artísticas dialogam, numa reprodução de signos e linguagens. Permite que se reconstitua um texto, partindo de outro texto já conhecido. A transcrição exige uma postura crítica renovada, a inserção de estilos artísticos e estéticos da contemporaneidade que contribuem no processo da reescrita da história a ser encenada. Como construção contínua, a transcrição adequa a história do passado aos questionamentos do presente.

A teórica francesa, Anne Ubersfeld (2002, p. 12-16), afirma que na transcrição cênica, o texto teatral do passado é filtrado de acordo com as óticas contemporâneas do emissor e do receptor e, em função dessa dupla mudança, a mensagem também é modificada. No processo de encenação, múltiplos criadores são envolvidos (encenador, diretor, atores e equipe de criação) que se empenham em adaptar os códigos e convenções que regem a peça para a época em que o texto é levado à cena.

Importa, neste capítulo, a análise da concretização cênica e as inserções que caracterizam essa transcrição. Na estrutura interna dessa transcrição pode-se destacar: a interpolação de um prólogo adicional, as especificidades do texto espetacular, a caracterização das personagens, as falas adicionais, a recriação do epílogo e aspectos da obra brechtiana como o *gestus*.

Brecht apresenta em 1940, a primeira definição de *gestus*. “Por *gestus* social entende-se a expressão mímica e gestual das relações sociais, nas quais os homens de uma determinada época se relacionam” (BRECHT citado em

BORNHEIM, 1992, p. 281). Há representações simbólicas de *gestus*, como: o gesto, expressão física, entonação de uma palavra, enunciado de uma frase, movimento de mão, uma atitude corporal, uma sequência de sons na música, um ritmo, um objeto de cena, uma ação ao ritmo das palavras, à estrutura das frases, ao embate dos tons, à sequência de palavras e linhas em uma poesia (KOUDELA, 2008, p. 124 e 125). Antonin Artaud também se pronuncia a esse respeito:

Além disso, os gestos simbólicos, as máscaras, as atitudes, os movimentos particulares ou de conjuntos [...] serão multiplicados por espécies de gestos e atitudes, reflexos, constituídos pelo acúmulo de todos os gestos impulsivos de todas as atitudes falhas, de todos os lapsos do espírito e da língua através dos quais se manifesta aquilo que se poderia chamar de impotências da palavra, e existe nisso uma prodigiosa riqueza de expressão, à qual não deixaremos de recorrer ocasionalmente. (ARTAUD, 1999, p. 108)

Brecht quer mudança de comportamento, para isso utiliza o *gestus*. O *gestus* significa uma postura geral. Abarca um conjunto de mímicas, gestos e enunciados que se dirigem a um indivíduo ou mais seres. Pode ir além do domínio subjetivo, estendendo-se ao intersubjetivo se a realidade revelada em atitudes e comportamentos reais influenciar a concepção intelectual, interior e subjetiva. O que é determinante para a formulação do *gestus* tem sua origem nas relações sociais dos homens, na linguagem e nas intersubjetividades da existência social.

A encenação que será objeto de reflexão na parte 3.3, é uma obra adaptada, baseada no roteiro cênico de Marcelo Marchioro, que optou pela proximidade ao texto-fonte. Vale esclarecer que uma adaptação, caracteriza-se por ser uma obra dupla, é uma nova versão do mesmo texto. Ao mesmo tempo em que está ligada com a obra “original”, não tem compromisso de fidelidade com a mesma, sendo uma obra nova (HUTCHEON, 2006, p. 176).

3.3 REFLEXÕES SOBRE AS ESPECIFICIDADES DA CENA NA MONTAGEM CURITIBANA

3.3.1 Considerações críticas a respeito das relações de poder e trabalho no texto espetacular⁴

Após o prólogo adicional, que será analisado na parte 3.3.2, dois palhaços, Karl e Valentin, emitem sons de cacarejo, como se chamassem galinhas e jogam areia no chão com a mesma postura com que se joga milho no quintal. Em seguida, anunciam a cena 1: “Corrida no deserto”. De uma forma metafórica, eles anunciam que desempenharão, ao lado das personagens que às vezes também narram fatos a respeito de si mesmas, os papéis de comentadores da ação durante todo o percurso cênico.

Conforme pode ser observado na imagem abaixo (Figura 1), começa, então, uma correria e surge uma atriz representando a personagem do comerciante, usando um uniforme e calçado que remete ao estilo policial. Apresenta-se aos berros e é acompanhada por outra atriz trajando chapéu, calça e blusão em tom marrom, representando o guia. Entra um ator com uma calça listrada que lembra os uniformes dos Irmãos Metralhas, camisa colada ao corpo e chapéu, representando o carregador.

⁴ “A noção semiológica de *texto* deu a expressão *texto espetacular* (ou texto cênico): é a relação de todos os *sistemas significantes* usados na representação e cujo arranjo e interação formam a *encenação*” (PAVIS, 1999, p. 409).



Figura 1 – A corrida

O discurso do comerciante é agressivo e sua prepotência é sublinhada pelas suas expressões faciais e corporais, conforme fica evidenciado na imagem (Figura 2) e na citação abaixo. Seus objetivos são explicitados por Valentin:



Figura 2 – O ditador

Comerciante – Rápido, seus bunda mole! A gente tem que chegar ao posto policial em dois dias. Custe o que custar a gente precisa ficar com um dia de vantagem em relação aos que estão vindo atrás.

Valentin – Esse é o sr. comerciante, que está viajando pelo deserto com: um guia e um carregador até a cidade de Urga, onde ele quer fechar um grande negócio. (p. 159)

Todo o tratamento que o comerciante dispensa ao carregador é como a de um feitor escravocrata a um escravo, como se maltratasse um animal de carga, usando até um chicote, ele mostra sua violência através de gestos e palavras e cobra a mesma postura do guia (Figura 3).



Figura 3 – O dominador

O comerciante age como se fosse dono do carregador:

Guia – Escuta! Será que dá para apressar um pouquinho mais?

Comerciante: Ora se isso é jeito de falar com um subalterno. Você nunca vai ser um guia de verdade! Eu devia ter contratado um guia mais caro! Eu acabei fazendo uma economia porca! Olha lá, a outra caravana está nos alcançando! Dê porrada nesse carregador pra ele andar mais depressa! E aí? O que está esperando? Coça nele! (p. 159)

O guia pertence à mesma classe social do carregador, por isso se identifica com ele. Entende que para conseguir seu objetivo profissional não precisa, ao comandar o carregador, subjugar-lo e maltratá-lo. Sob sua voz de comando há espaço para a cortesia e a polidez, adota uma postura diferente do explorador.

A cena movimentada, pontuada por música que sublinha a agitação, evidencia a supremacia do poder econômico pelo linguajar utilizado pelo explorador ao dirigir-se aos seus contratados/subordinados.

O explorador é centralizador, dominador, cruel, grosseiro e injusto. Todo seu poder está estabelecido por sua supremacia econômica. Seu tom de linguagem impõe controle e obediência pela força.

Nessa ação a informalidade é acompanhada de desrespeito e de uma condição sub-humana de vida e de trabalho. Na montagem, essa realidade é representada pelo carregador que sofre agressão verbal e física. Quando não existe uma justiça do trabalho efetiva, os trabalhadores se sentem inseguros quanto aos seus direitos fundamentais.

A cena mostra que a ausência de trabalho legalizado acaba com os direitos do trabalhador. A condição do carregador é semelhante à escravidão que apresenta características perversas como: a falta de liberdade, a ausência de acesso ao valor monetário e a documentação capaz de assegurar direitos e o desprovento de qualquer proteção institucional como a legislativa, jurídica e/ou policial.

Na montagem, o posto policial é assim apresentado: um dos palhaços interpreta o policial e observa-se que quando o palhaço entra na personagem-policial, a caracterização se dá apenas pelo discurso, sem transformações no figurino. Na cena, o comerciante conduz a uma reflexão sobre o papel da polícia. Chama a atenção o fato de que apenas o comerciante se comunica com a

autoridade policial. A cena retrata o espírito competitivo do explorador que, sem limites, quer chegar à frente de todos os concorrentes.

O comerciante fala insistentemente em chegar primeiro, fala nisso com muito orgulho e altivez. Com esse objetivo, o explorador desconsidera todos os direitos humanos dos seus empregados e usa a polícia como instrumento de intimidação e pressão, pois a força policial que deveria colocar-se como instrumento de pacificação, ordem e justiça está corrompida.

Comerciante – Até que enfim chegamos ao posto policial. Graças a Deus conseguimos chegar um dia na frente de todo mundo. Os meus empregados estão mortos de cansados. Eles estão muito irritados comigo. Por quê? Não sei. Essa gente! Eles não têm a menor noção do que é bater um recorde, nem sabem o que é lutar de verdade. Uma corja miserável da pior espécie que só sabe rastejar. Mas é claro que eles não têm coragem pra abrir a boca porque graças a Deus a polícia está aí justamente pra isso. Manter a ordem. (p. 160)

No posto de polícia, um palhaço interpreta o policial que recebe propina, confirmando o “caráter intangível da classe dominante” (BAKHTIN, 2002, p. 47). São os palhaços que contextualizam a encenação, falando ao público.

Valentin – *clown* no papel de policial (apito): Boa tarde meu senhor, tudo em ordem? Como está a estrada? Satisfeito com ela? E o seu pessoal? Nenhuma reclamação contra eles? (p.160)

O policial ao dirigir-se apenas ao patrão, comprova a invisibilidade dos empregados. Ao questionar se há queixas contra eles, reafirma a condição de desumanidade e ausência de direitos que lhes é imposta.

Comerciante – Tudo, tudo em ordem. Pra chegar até aqui eu caminhei só três dias em vez de quatro. Agora aqui entre nós a estrada está uma bosta, hein? Mas eu não sou de desistir no meio do caminho, eu sempre alcanço o que desejo. Eu quero saber o que tem pela frente. Daqui do posto policial em diante como é a estrada? (p. 160)

As personagens ora estabelecem diálogos, ora apresentam monólogos e apartes⁵, como se observa na fala abaixo:

Comerciante sussurrando – Com o carregador, ele conversa. Com o carregador, ele senta junto! Com o carregador, ele fuma! (p. 163)

O comerciante, quando se depara com o problema da enchente do rio Mir, teme que o aprofundamento do relacionamento do guia com o carregador fomente o gérmen de uma rebelião, por isso, planeja uma estratégia para por um fim às suas conversas e convivência:

Carregador – E aí, se isso acontece como é que a gente faz?

Guia – Às vezes, a gente tem que esperar até oito dias pra poder atravessar pra outra margem sem correr nenhum risco.

Comerciante – E ainda por cima ele está dando conselho ao outro pra não se apressar e cuidar bem da preciosa vidinha! Esse cara é muito perigoso, vai acabar tomando as dores do outro. Não é o homem que eu preciso pra tocar a nossa viagem em frente. (p. 163)

As desigualdades sociais impedem que sejam produzidos mecanismos que gerem trabalho decente para a população. O carregador e o guia são a expressão da história do trabalho humano construída sobre a dor e o sofrimento. O padrão excludente do mundo do trabalho resulta em dívida social e na geração de ocupações que não preenchem os critérios considerados básicos ao trabalho decente, como: proteção social básica, emprego remunerado autônomo, diálogo social e respeito ao trabalhador.

Seguem-se diálogos que apresentam como diferencial as músicas cantadas pelo carregador. As canções são números autônomos. Há fortes sons de passos e apitos. A cena apresenta as canções como elementos de forte significado à peça.

⁵ “Discurso da personagem que não é dirigido a um interlocutor, mas a si mesma (e, consequentemente ao público)” (PAVIS, 2007, p. 21).

Pela reflexão despertada por elas, pode-se compreender os motivos que levam o carregador a submeter-se a tantos sofrimentos. Essa relação de música e cena é explicitada por Pavis (2007, p. 256), que a situa em sua complementaridade: a música, sozinha, cria mundos virtuais, quadros emocionais para o resto da representação. Para Brecht, a música não é um fator de embelezamento, porém um elemento da construção do discurso capaz de elaborar a ação/reflexão tão importante quanto a palavra e o gesto. As canções comentam e ampliam o significado das cenas.

Carregador cantando – Viajo pra um lugar chamado Urga
Caminho sem descanso para Urga
Nenhum deserto impede de ir pra Urga
Comida e pagamento têm em Urga. (p. 165)

A música é utilizada como efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt* ou efeito V), ou seja, a inserção de canções objetiva mostrar que as normas comportamentais ou as teorias, não são verdades universais, mas devem ser entendidas como passíveis de modificações. A música torna-se novamente elemento integrante da encenação e enquanto o carregador canta a última canção da cena, um palhaço sopra uma flauta e o outro palhaço toca uma campainha. Enquanto o espaço cênico escurece, há um foco de luz sobre os palhaços que anunciam a próxima cena.

Há uma simulação tumultuada de travessia do rio. Os dois palhaços simulam segurar algo, como uma corda. O comerciante fala, um dos palhaços fala juntamente com ele como num jogral. Enquanto os palhaços fazem pantomimas, desenvolve-se um diálogo marcado pela violência do comerciante e a submissão do carregador.

Comerciante – Você não percebe que eu também estou arriscando a minha vida? Eu não te entendo! Levado por considerações mesquinhas e gananciosas. Não tem nenhum interesse em que a gente chegue a Urga o quanto antes. Pra você a viagem e o serviço prestado à humanidade não te interessam. Você só pensa no seu salário. (p.168)

O comerciante apela para um discurso chantagista, caracterizado pela inversão de papéis, pois atribui ao carregador características que lhe são próprias. Na realidade suas palavras e seu *gestus* o denunciam como mesquinho e ganancioso.

Carregador – (chorando) Por favor, patrão, me deixa descansar pelo menos metade de um dia! Eu estou muito cansado de carregar bagagem, se tiver um descanso talvez eu consiga chegar na outra margem. (p. 168)

As relações sociais expressas no campo físico constituem o *gestus*. Essa é a forma como, no convívio social, as pessoas se expressam, umas às outras, conforme explicitam as considerações críticas abaixo:

Compreendo *gestus*, portanto, como um complexo de elementos gestuais (a posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica), o qual efetua uma operação significativa a serviço de uma intenção clara e explícita de promover uma crítica do comportamento dos homens entre si, ou seja, da dimensão social da vida humana. (PINTO, 2008, p. 37)

Na cena, o *gestus* se expressa pela apresentação ou trabalho gestual exercido pela personagem, considerando a relação com a plateia. É possível identificar a dimensão social do *gestus* nas situações do cotidiano, ou seja, atitudes, sentimentos e pensamentos da esfera íntima e particular. São explicáveis por fatores econômicos, políticos e sociais que, em sua abrangência, são elementos do universo coletivo.

Referindo-se à cena, pode-se dizer que os gestos clarificam os significados do discurso. Ao mesmo tempo, os gestos simbólicos conferem uma comicidade à

violência, pois as atitudes das personagens não expressam dor e não levam a plateia a vivenciarem demonstrações de sofrimento. Pela intimidação violenta do explorador, o comerciante, após ter posto um revólver nas costas do carregador, provoca com que suas pernas tremam, o rosto empalideça, arraste-se de joelhos com muito medo e jogue-se ao rio por não ter outra escolha (Figura 4), desencadeando a comunicação no nível cinestésico que afeta fisicamente o espectador.



Figura 4 – *Gestus*

A cinestesia “diz respeito à comunicação entre atores e espectadores, como, por exemplo, a tensão do corpo do ator ou a impressão que uma cena pode causar fisicamente no público” (PAVIS, 2007, p. 226). A teatralidade complementando o discurso está presente, nessa cena, principalmente na travessia do rio e na utilização da arma de fogo que é usada contra o carregador.

Um destaque da encenação é o estilo informal de preparação da cena em frente ao público. Os palhaços empurram o bloco de caixas do carregador. Um deles urra como um animal noturno, informando à plateia a temporalidade da encenação.

Os palhaços simulam pescar e emitem sons semelhantes aos produzidos por insetos noturnos.

Após a travessia do rio, na qual o carregador quebra o braço, a percepção de rancor, violência, preconceito e desprezo do comerciante, em relação ao carregador, torna-se ainda mais flagrante. Quando esse último, mesmo com o braço quebrado, arma a tenda, o comerciante lhe diz que não havia necessidade de ele fazer isso e que, ao chegar em Urga, ele seria indenizado pelo ocorrido. Quando o carregador aceita essa proposta, o aparte do comerciante revela o clima hostil que se estabelece:

Carregador – Tudo bem, patrão.

Comerciante – Que resposta mais seca! Cada vez que ele me olha é pra me fazer sentir culpado do que aconteceu. Esses carregadores são uma cambada de gente cruel e insensível. Agora vá deitar, vá. (Afasta-se...)

Comerciante – Garanto que o incidente do braço quebrado incomoda muito mais a mim mesmo do que a ele. Esse tipo de gentinha não liga de tá inteira ou arrebentada. (p. 169)

Tradicionalmente se compreende o poder como uma categoria que estabelece uma realidade na qual um agente impõe sua vontade sobre outrem, esse conceito está atrelado à ausência ou restrição de liberdade de grupos ou indivíduos por outros. Max Weber (VALENTE, 2009, p.1), fala de um clássico conceito de poder que afirma que essa categoria significa toda probabilidade de um ser impor sua vontade numa relação social, mesmo contra resistências, seja qual for o fundamento dessa probabilidade. Esclarecendo, é a probabilidade de que uma ordem com um determinado conteúdo específico seja seguida por um dado grupo de pessoas.

O mesmo autor, ao falar de poder remete-se a potência e diz que, essa categoria seria toda oportunidade de ter sua vontade imposta, no âmbito interior de

uma relação social, mesmo opondo-se a resistências, pouco importando em que se baseie essa oportunidade. Por essas definições, os conceitos de poder e potência diferenciam-se porque se concebe o poder com um elemento diferenciador, a especificidade. Sendo assim, o poder existe quando a potência existente e determinada por certa força é explícita de uma maneira muito precisa. Esse é o caso do carregador que se limita a cumprir ordens. Inclusos, nesse universo, estão o poder e a dominação. Portanto a ausência de poder do carregador é a contrapartida do poder que o explorador possui.

Atualmente houve uma renovação na teoria tradicional do poder com Robert Alan Dahl que, na metade do século XX, assim apresentou o tema: “poder é a relação entre dois sujeitos, dos quais o primeiro obtém do segundo um comportamento que, em caso contrário, não ocorreria” (PERISSINOTO, 2003, p. 148). Esse entendimento de poder apresenta a ideia de benefício, de tirar proveito e vantagem em função de uma atividade de poder, servindo assim o poder a quem o detém, no contexto do sistema capitalista, formulando a acumulação de riqueza de seu detentor.



Figura 5 — O oprimido

O poder-trabalho é representado por trabalhadores sindicalizados ou não, mas para que seja efetivo depende da correlação com o poder-Estado que deve estabelecer as condições de trabalho dignas. Quando essa interação não ocorre, passam a existir situações como a mencionada no espetáculo, em que o carregador se humilha dizendo que merece ser castigado, mas implora ao comerciante que poupe seu braço quebrado (Figura 5):

Carregador – Quero que o senhor bata em mim, pelo menos não bata no meu braço machucado! De agora em diante eu não sei mais o caminho. [...]

Comerciante – Eu sei lá. Siga em frente. E não tente me fazer de palhaço. Eu sei muito bem que você já fez esse caminho outra vez. (p. 172)

A relação de trabalho está enquadrada na assertiva que determina o direito laboral e por forças de poder que fazem e compõem essa construção fática. São três os elementos de poder presentes na relação de trabalho: o primeiro é o elemento-poder capital, o segundo é o trabalho e terceiro o elemento-poder Estado. Isso se dá concebendo o poder imerso no sistema capitalista.

Considerando cada um dos elementos-poder, pode-se dizer que: o poder-capital representa o poder do empregador, como está estabelecido sobre o acúmulo de riquezas, na peça é simbolizado pelo explorador.

Segue-se um momento de comoção, o carregador caminha chorando. Os palhaços simulam uma luta semelhante ao sumô. A encenação apresenta um diálogo agressivo dominado pelo comerciante que empurra e agride o carregador. O conceito de violência abrange pequenas ações, não óbvias, que podem passar despercebidas a olhares não atentos. Porém, há as implicações sobre as vítimas que sofrem agressão e sentem vergonha de terem sido agredidas, minando sua identidade. A agressividade do comerciante deixa uma marca no carregador que vai sendo intensificada com o passar do tempo. O carregador é completamente subjugado durante toda a peça. No enredo, as forças jurídicas e policiais não ajudam os explorados e mostram-se tendenciosas aos detentores do poder.

Comerciante – Ah! Seu bostão. Eu já te ensino a ser meu guia. (Bate nele). Se dane, se dane. Petit! Ja! E agora, você já decidiu pra onde é que fica o Leste?

Carregador – Pra lá! (p. 173)

O Dicionário Houaiss define violência como a “ação ou efeito de violentar, de empregar força física (contra alguém ou algo) ou intimidação moral contra (alguém); ato violento, crueldade, força” (HOUAISS, 2007, p. 2866). No campo jurídico, o mesmo dicionário apresenta o termo como o “constrangimento físico ou moral exercido sobre alguém, para obrigá-lo a submeter-se à vontade de outrem; cerceamento da justiça e do direito; coação”. Já, para a Organização Mundial da Saúde (OMS), violência é vista como a imposição de um grau significativo de dor e sofrimento evitáveis. Mas, de acordo com o que a cena apresenta, o conceito é muito mais amplo e complexo, extrapolando o universo da agressão física e moral,

da imposição de dor. Nesse momento a violência é extrema, chegando a todas as formas de humilhação. Os versos finais da cena demonstram que o carregador compreende sua situação de explorado e vê-se dominado e sem expectativas em transformar essa relação de trabalho injusta e negativamente construída.

A encenação retrata um carregador submisso que “se submete à violenta e latente força física do ‘homem forte’, do comerciante, do explorador, quando este o espanca e tortura [...] até o ponto de assassiná-lo” (MELLO, 2009, p. 80). Inicialmente, intensifica-se a tortura do carregador com agressões físicas, verbais e emocionais praticadas pelo comerciante, que considera o carregador como um objeto seu. O comerciante vai se excedendo cada vez mais em sua agressividade e continua a não reconhecer a autonomia do carregador e lhe destrói a integridade física e psicológica. O explorador associa a noção de poder integrada a força e violência. Brecht pretendeu o conceito de força como firmeza, que se estabelece pela reflexão e diálogo, diferenciando-o do conceito de violência que é a ação devassa, impaciente, com base na fúria.

Finalmente ocorre o assassinato do carregador. Dois aspectos desse recorte da encenação constituirão os debates do julgamento: a atitude do carregador ao oferecer o cantil de água ao comerciante e o motivo que o faz oferecer essa água ao comerciante. Esses aspectos serão enfatizados pelo poder judiciário de forma a inocentar o comerciante.

O comerciante é uma pessoa agressiva, reagindo a tudo como se fosse uma disputa, uma prova às suas capacidades físicas, econômicas e mentais. Ele apropria-se do conceito do senso comum ao considerar a sinceridade e a autenticidade como resultados de agressividade.

Brecht, na peça didática *A exceção e a regra*, e Marchioro na encenação do texto, pretendem destruir essas percepções distorcidas. No contexto ocidental, a agressividade pode ser entendida como a tendência humana de ter vontade de cometer um ato violento contra outro ser humano, como fica evidente na interpolação de texto inserida no espetáculo por Marchioro:

Karl – Se um inocente morre assassinado, vai ter sempre um juiz pra o condenar. E junto com o corpo do coitado também os seus direitos enterrar.

Valentin – Abutres saem todos do deserto. Comida lá já não existe mais, mas acham carne podre, isso é certo, nos julgamentos e nos tribunais.

Karl – Um tribunal é um lugar estranho. Juiz se vende e compra até os jurados e o crime deles é de igual tamanho e até maior que o acusado.

Valentin – Lugar de encontro é um tribunal de tanto mau caráter que nem sei. É lá que escondem roubo sem igual e embrulham num papel chamado Lei. (p. 175)

O comerciante pratica a agressão emocional, que é caracterizada pela rejeição, depreciação, discriminação, humilhação, desrespeito e punição. Esta espécie de agressão não deixa marcas visíveis no corpo, mas deixa marcas eternas na personalidade da vítima. O comerciante também pratica a agressão verbal ao agredir diretamente seus empregados pelo que diz ou pelo que não diz. Seu discurso é repleto de ofensas morais, críticas ao trabalho, ao corpo e formas de desempenhar determinadas tarefas. Finalmente, o comerciante também pratica a agressão física quando usa a força com o objetivo de ferir o carregador. As formas de agressão física variam de acordo com as identidades, papéis econômicos e sociais de agredido e agressor. Uma das questões da peça é demonstrar que a conduta agressiva repetida culminará em coação, humilhação, danos à outra pessoa e finalmente em assassinato.

Brecht apresenta um poder judiciário que, ao discriminar presumidamente o pobre e marginalizado, contribui para a má execução das ações legais e

governamentais que deveriam responder afirmativamente às necessidades dos cidadãos, estabelecendo-lhes boas condições de vida em suas localidades. O autor elaborou o sentido da linguagem do julgamento destacando a desigualdade social, percebida a partir das diferenças de tratamento perante o poder jurídico entre ricos e pobres. Brecht necessitava concretizar a formação de um teatro que conduzisse à reflexão crítica do participante (espectador), levando o público a buscar a transformação da sociedade na qual estavam inseridos. Nesse sentido, a montagem, *A exceção e a regra*, apela para a razão do espectador e não para a emoção, pois Brecht não buscava uma reação estática, mas sim uma reação sócio-política. O veredito do juiz identifica o comerciante com o gigante Sr. Schmitt, que havia sido introduzido no prólogo adicional, para relembrar a plateia sobre a possibilidade de desmontagem do opressor:

Juiz – Assim o acusado, o digno e respeitável comerciante, Sr. Schmitt, é absolvido de qualquer culpa, e qualquer queixa ou pedido de indenização da viúva não é considerado. Valeu? Está encerrada a sessão que já foi longe demais pra assunto tão bobo. (p. 185)

O impacto que as palavras do juiz causam na plateia desencadeia uma inquietação quanto aos valores estabelecidos, pois esse é um julgamento que deveria ser justo e solene, mas no qual o assassino é chamado de respeitável e a trágica morte da vítima é considerada um tema trivial que não merece o tempo gasto na sessão pública. Para a vítima, sua pobreza o reduz à insignificância. Na peça didática, o julgamento é uma consequência das desigualdades sociais, pois evidencia a discriminação no acesso à participação de direitos fundamentais. São essas barreiras acumuladas que se tornam obstáculos à participação democrática, aprofundam os problemas de classe e dissolvem a integração social (DUPAS, 2001, p. 121-123).

O carregador, a mulher do carregador e o guia representam o extrato populacional que sofre com a ausência do Estado, cuja omissão ativa transforma em privilegiada uma parcela reduzida e aquinhoadada da população, representada pelo rico explorador. Assim, por meio da encenação da peça de Brecht, Marchioro expõe a violação dos direitos humanos em contradição aos objetivos legitimadores do direito público e da razão de formação e de existência de um Estado laico.

Na cena curitibana, Marchioro destaca a informação de que a vítima de assassinato é excluída socialmente e pobre. Diante dessa realidade, o oficial do direito criminaliza o carregador, atribuindo-lhe uma postura vingativa e invejosa. Se o poder jurídico fosse capaz de aplicar a lei de forma a conferir a todos os seres sociais um tratamento igualitário estaria cumprindo um papel capaz de minorar as desigualdades conceituais e práticas de políticas públicas e de direito. O julgamento do carregador assassinado deixa evidente que o juiz cedeu à influência e pressão do poder dominante, representado pelo explorador. Na sentença proferida constata-se “a inadequação jurídica e processual das decisões monocráticas proferidas” (REIS, 2011).

Juiz – Segundo: o carregador era de uma classe social inferior, que tem ideias limitadas e parciais. Pra ele que tinha sido espancado e humilhado, era muito mais normal que odiasse o comerciante e quisesse se vingar dele. Querendo matar o acusado aqui presente com uma porrada pelas costas. Nunca oferecer a ele um pouco de água. [...] (p. 184)

O Direito pode ser definido como uma ordenação heterônoma de relações sociais, sua base está estabelecida numa integração normativa de fatos e valores. Como o Estado não detém o monopólio dos acontecimentos humanos e nem dos valores que a comunidade estabelece para as relações sociais, ele também exercita

o monopólio das normas. Como as diversas comunidades existentes na sociedade são fontes inexauríveis de normas, há um pluralismo de ordenamentos normativos. É esse pluralismo que possibilita que o juiz, estabelecendo uma espécie de micro ordenamento jurídico, possa distorcer o juízo, favorecendo o comerciante.

Por ser o Estado a única instituição social capaz de dispor de amplos poderes, poderes esses estabelecidos por toda a sociedade como forma de dar efetividade às normas jurídicas que são produzidas pelos seus representantes, torna-se, assim, nítida a relação existente entre o direito e o poder. Porém, no julgamento do assassinato do carregador, as normas jurídicas que não refletem os fatos e valores igualitários e justos da sociedade, protegem o comerciante/assassino, projetando-o numa torre de marfim em uma ilha deserta, isolada, à margem da realidade e sem que a lei tenha efetividade alguma. Deve-se atentar para a visível influência exercida pelo direito junto às relações de poder. É o direito que tanto fundamenta como legítima a ação ou omissão dos seres sociais. Nesse sentido a postura jurídica expressa no julgamento da peça didática *A exceção e a regra*, regulam as relações interindividuais privilegiando um poder excludente e injusto (VALENTE, 2009, p.1-3).

3.3.2 A interpolação de um prólogo adicional

O grupo Usina das Artes, na montagem curitibana, decide fazer o entrelaçamento textual, da peça didática *A exceção e a regra* (1930), e uma parte, intitulada “Terceiro Inquérito”, de outro texto de Brecht, *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo* (1929), da sequência “Inquéritos para saber se o homem

ajuda o homem”, construindo um prólogo adicional para ampliar os questionamentos propostos.

Como ensina Ingrid Dormien Koudela (2008, p. 57), “O objetivo dessas combinações é, às vezes, a tradução da cena de Brecht para o cotidiano”, uma estratégia que foi utilizada, anteriormente, quando *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo* foi interligada com *Voo sobre o oceano*, numa encenação do dramaturgo alemão:

[...] *A Peça Didática de Baden-Baden sobre o Acordo*, que também estreou simultaneamente, em 1929, retoma *O Vôo sobre o Oceano*. O “Relato sobre Aquilo que Ainda não Foi Alcançado” aparece literalmente logo no início da *Peça Didática sobre o Acordo*, com o título “Relato sobre o Vôo”. Ou seja, o resumo da primeira peça didática, *O Vôo sobre o Oceano*, é o ponto de partida para a *Peça Didática sobre o Acordo*. (KOUDELA, 2007, p. 51)

A cena apresenta “três palhaços de circo [...] um deles, chamado Sr. Schmitt, é um gigante” (BRECHT, 1988, p. 195), personagens que nos conduzem à reflexão sobre o comportamento humano. Os dois palhaços fazem pantomimas, dialogam e riem. Com palavras que denotam falsidade e lisonja parecem demonstrar um relacionamento que simula amizade, porém, nas expressões dúbias e nas atitudes, como a mutilação, expõem o desprezo ao gigante. A lisonja que inicialmente é dirigida ao gigante, transforma-se em dominação cínica da vítima. Percebe-se uma aparente solicitude nas ações dos dois palhaços ao se relacionarem com o gigante, o Sr. Schmitt, no entanto, essa prestatividade é marcada pela violência (SILVA; FLORY, 2010, p. 10). Interessante é visualizar que a mutilação do gigante, o Sr. Schmitt, é dissimulada com muita brincadeira. Para ludibriar o gigante, os palhaços apresentam a mutilação como solução de suas dores.

Valentin – Se o seu pé esquerdo tá doendo só tem um remédio, tirar ele fora e...

Karl e Valentin – Tchauzinho pro pé esquerdo.

Karl – E quanto antes melhor.

Sr. Schmitt – Bom, se vocês acham melhor...

Valentin – É claro que sim. (p.153)

Assim os palhaços seguem mutilando o Sr. Schmitt, finalmente rindo se despedem dele. O prólogo termina com a atriz que interpreta o Sr. Schmitt saindo de seu papel de gigante e afirmando que “o homem não ajuda o homem”.

Outro momento de comicidade é a desmontagem da cena que corresponde ao prólogo. A atriz pega o figurino e sai andando. Os palhaços, ao som de uma marcha vibrante, levam os pedaços do Sr. Schmitt, e até dançam valsa com partes do seu corpo.

Como metáfora, a amputação aplicada à clínica médica, pode significar a remoção do sintoma da dor. No convívio social pode significar a alienação diante da realidade vista e vivida como também à anulação da identidade do indivíduo, pois “podemos pensar que o sujeito aniquila sua subjetividade ao se negar e se acomodar com as inúmeras barbáries que pairam sobre o mundo”. Neste contexto, o procedimento da amputação é uma metáfora que interliga a falsa ajuda, o abuso e a “abstração de sentido” (SILVA; FLORY, 2010, p. 11).

No prólogo, ocorre a referência às polaridades que estão presentes em toda a peça, através da representação dos dois chapéus: um branco e outro preto. Os opostos em tensão são representados através da dominação do explorador em contraste com a submissão do carregador e, também, pelo confronto entre tudo que a riqueza conquista e a invisibilidade da pobreza.

3.3.3 As comichidades e o grotesco

O teatro brechtiano foi influenciado por Erwin Piscator (1893 -1966), no que tange ao conceito de teatro como forma educativa e de transmissão ideológica. Mas essa educação envolvia a interação entre diversão e instrução. Como a instrução buscava ser um exercício crítico, havia, na peça, elementos narrativos que ressaltavam estatísticas, informações, leituras e projeções, tudo objetivando a reflexão sobre a ação. Essa ação, ao introduzir algo inusitado à obra, desautomatiza a produção da linguagem e faz com que o espectador seja despertado para uma consciência das coisas que naturalmente e habitualmente estão ocultas (BRECHT, 1978, p. 210).

Vale ressaltar que o teatro de Piscator e Brecht receberam influência do movimento *AgitProp* comunista da década de 20. *AgitProp* é uma expressão oriunda das abreviaturas de Agitação e Propaganda e foi utilizada na Rússia, posteriormente à revolução de 1917. Sua proposta foi a divulgação dos princípios comunistas entre trabalhadores, camponeses, estudantes, intelectuais e formadores de opinião. No teatro, o termo aplicou-se ao contexto da campanha utilizando estilos do teatro popular como a *commedia dell'arte*.

O teatro brechtiano enquanto experimento sociológico se caracteriza por unir ensino e diversão, constituindo-se como a busca pelas estruturas que constroem as bases sociais transformadoras da sociedade. A vida dos seres comuns é agregada às relações dos homens entre si. Como esse teatro é experimental, laboratório fomentado de análise crítica dos processos da sociedade, importa a Brecht conhecer o cotidiano dos artistas/participantes, agregando a vida dos seres comuns às relações dos homens entre si, o que possibilitará ao autor pontuar as questões e

posturas que requerem transformação, substituição ou combate. Inserido nessa reflexão, o ato de rir manifesta-se como uma viagem interna pelos complexos meandros da emoção e da razão (DUTRA, 2006, p.10).

Enquanto manifestação teatral, a peça didática também apresenta a função de entreter. Proporciona a interação da comédia com a tragédia, desenvolvida a partir de categorias textuais e cênicas que dão sentido à representação teatral, especificamente ao riso. O riso é produzido por diversas fontes, como: o grotesco, o humor, a sátira, a ironia e a comicidade (MARTINS, 1988, p. 1-2). Elementos como a palavra e a criatividade do artista interagem e produzem o riso.

Alguns autores que produziram textos sobre o riso – como manifestação da comicidade foram: Henri Bergson, Vladimir Propp, Vereno Alberti e George Bataille. Analisando as complexidades do riso cômico, os autores citados interpretaram certos elementos existentes nesse riso, tais quais: grau de desgraça, crueldade, reação individual, banalidade, mesquinhez e mediocridade. Assim, aprofundaram a significação do riso cômico e o diferenciaram do riso triste, pois o riso triste está associado a uma aspiração ou desejo (DUTRA, 2006, p. 12-13).

No campo filosófico, Immanuel Kant considerava o riso como a constatação do fim da continuidade de pensamento. Por outro lado, Jean-Paul Sartre associava o riso à liberdade de entender e à movimentação de ideias.

Se o riso cômico pode ser uma expressão de zombaria, ou seja, sentimento de superioridade diante da suposta humilhação do outro; há, como contra-proposta, também no riso cômico, o riso do oprimido. Nessa construção o riso é libertador diante da palavra franca. Um riso feliz, no qual perseguidos usam a linguagem para iludir os perseguidores. Brecht desejava provocar um riso de “muitas nuances”. Esse riso estava perpassando por um “refinado senso pessoal” (TEIXEIRA, 2003, p. 105),

apresentando-se como um exercício produzido por uma concepção e postura crítica, sem ser implacável, pavoroso ou trágico. Ele expressa um novo modo de representação, acessível, crítico, com comicidade e capacidade de produzir prazer.

O homem do início do século XXI ri. Há filmes, DVDs, internet, programas disque-piada, o teatro, etc. Todos esses gêneros são geradores de comicidade. A genialidade de Brecht está em sua percepção, ainda na primeira metade do século XX, da otimização do processo de aprendizagem pela diversão. Brecht não concordava com o conceito de fatalidade de Aristóteles, seus personagens não sofrem com um destino implacável e intransformável (BRECHT, 1978, p. 185).

Nesse processo de despertar pela aprendizagem e diversão se insere o grotesco. Em 1548, há um primeiro registro reconhecido em português do termo grotesco. O contexto é o seguinte: *“Mas de monstruosidades e alimarias e aves defferentes nos grotescos fazerão elles cousas mirabeis...”* (MACHADO, 1977, p.181). O texto se refere aos ornamentos. Apenas depois de dois séculos e meio, a palavra grotesco começou a receber o sentido literário como exagero e transformação intencional de dados, objetivando atuar na capacidade de percepção do participante/plateia revelando “estruturas profundas da realidade” (BONFITTO, 2002, p. 41). Nessa pesquisa, o grotesco assume o sentido de estranhamento.

Para pertencer a ele é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi, pois o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco. Na criação literária aparece numa cena ou num quadro movimentado. (KAYSER, 1986, p. 159)

A encenação *A exceção e a regra* começa com o assassinato dissimulado do gigante. Dois personagens fingindo ajudá-lo vão desmembrando seu corpo até destruí-lo. Inicialmente a ação se desenvolve no contexto do cuidado, da ajuda.

Ajudar a outros é uma atitude à qual o ser humano é conduzido desde a tenra infância e caracteriza o bom convívio social.

O estranho e sinistro está em que a ajuda simulada encerra o objetivo de destruir o outro ser. Os movimentos da cena de Brecht se assemelham à ação também grotesca dos homens de James Ensor e Paul Weber. Os três autores utilizam a mutilação para desencadear a didática reflexiva sobre a advertência, especialmente Brecht que satiriza as motivações dos exploradores por trás de aparentes atos de bondade e ajuda. A cena da mutilação do gigante conduz à introdução do processo de análise do conceito de que o homem não ajuda o homem. Comparando ações grotescas, Kayser (1986, p. 159), apresenta as seguintes considerações:

Mas também o crânio com o seu esgar e o esqueleto a mexer-se são motivos que, com o seu conteúdo macabro, entram na estrutura do grotesco. Podemos reiteradas vezes chamar a atenção para estímulos provenientes da dança da morte, que precisa apenas descalçar o significado de advertência para enriquecer com os seus elementos formais e configurações do grotesco. (KAYSER, 1986, p. 159)

A consciência do grotesco permite que participantes e plateia do teatro brechtiano interpretem o mundo às avessas. O normal, a injustiça cotidiana que assistimos, participamos e muitas vezes protagonizamos nos salta aos olhos. Brecht nos conduz ao aniquilamento da ordem histórica. “Mas quem efetua o estranhamento do mundo, quem se anuncia no plano de fundo ameaçador? Só agora alcançamos a profundidade última do horror ante o mundo transmutado” (KAYSER, 1986, p. 159). Surge então a conscientização de uma ordem social diversa da cotidiana, de opressão nos postos de trabalho, divisão de classes, distinção na acessibilidade a melhores oportunidades econômicas e sociais. Essas distinções com as quais a comunidade está anestesiada, não deixam de ser

grotescas por serem comuns e *A exceção e a regra* em sua representação farcesca expõe claramente esse aspecto grotesco:

Mas se o grotesco nasce da face cômica das farsas populares representadas nas feiras pelos atores ambulantes de todos os tempos, ele corresponde também à outra face do riso, o silêncio que oculta a tragédia eterna da humanidade e que esconde seu sofrimento atrás das gargalhadas para talvez, contrabalançar de forma audaciosa a decadência trágica dos tempos. (CAVALIERE, 1996, p. 89)

Diante do jogo de poder e interesse, Brecht nos conduz ao questionamento das categorias estabelecidas como as instituições legislativas e de segurança. O autor nos sensibiliza quanto à indiferença humana diante da maldade planejada, praticada por um ser humano contra o outro. “O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência” (KAYSER, 1986, p. 159).

Na cena final, o coro apela por uma nova ordem ética e social. “O elemento mecânico se faz estranho ao ganhar a vida; o elemento humano, ao perder a vida” (KAYSER, 1986, p. 158). No julgamento, a categoria mecânica, com características de máquina que esmaga o trabalhador é representada por exploradores como o juiz que se agrega ao explorador de petróleo num jogo de aquisição de capital e interesses. Essa categoria vence o julgamento, porém a aprendizagem da peça brechtiana está na reflexão e crítica que evidencia a injustiça da vitória.

Torna-se doloroso e estranho a perda da vida do elemento humano. Essa perda simboliza a destruição do explorado, a conscientização da desigualdade social estabelecida pela elite dominante. Brecht demonstra que do poder constituído não virão as soluções sociais. Portanto, apenas com uma postura política determinada, o proletariado pode estabelecer a exceção.

Sem apresentar um discurso pesado e utilizando elementos do humor, do lúdico, da música, da métrica, do *gestus* e da retórica, o teatro brechtiano trata temas profundos em uma proposta irreverente que pode ser identificada em estados, nações e culturas diversas. O riso e o grotesco se estabelecem como elementos libertários do pensamento humano e convidam à ação, onde o tempo dessa ação é o agora. São emoções reais, em tempo real.

Na encenação de *A exceção e a regra* pode-se associar visivelmente as ações e reações dos personagens a Carlitos de Charles Chaplin, no filme *Tempos modernos*, no qual é representada a luta do homem contra a máquina. O trabalhador é oprimido e massacrado, confinado ao mesmo ambiente e atividade desgastante. Esse trabalhador não apresenta nenhum movimento libertário, pois sua situação trabalhista é tão precária que o escraviza. Assim, também o carregador pretende apenas sobreviver e chegar a Urga. Ele, enquanto representação do explorado busca respostas às necessidades básicas, sua miséria é extrema.

Brecht demonstra que o sofrimento e a miséria não comovem o homem cheio de privilégios. A submissão diante de insultos e agressões estimula a indiferença e desprezo no explorador. O explorado vê na servidão a única forma de alcançar o sustento e manter a vida. O “bom senso” do carregador ao oferecer água ao explorador não é confundido com a ingenuidade barata, mas evidencia-se como a negociação pela sobrevivência enquanto ele [o carregador] busca a felicidade. No confronto desigual, após a demissão do guia – um explorador X um explorado, Brecht confirma que a vitória está reservada ao poder estabelecido. A peça conduz à interpretação de que é na ação coletiva que residem as estruturas capazes de otimizar as transformações sociais.

O refinamento do humor no teatro brechtiano estrutura o desencadear das ações de tal forma que a apresentação é harmoniosa e agradável no conjunto de movimentos, cenários, rimas e canções. A condução do pensamento de participantes e plateia à reflexão é intencional, mas elaborada de tal forma que os participantes, conscientemente, se deixam conduzir. Um fino humor dá o tom da encenação. Um aspecto do humor grotesco está na reafirmação dos seres explorados. Um mesmo ator representa o carregador e a mulher do carregador, fazendo apenas que pequenos detalhes diferenciem as personagens e seu gênero. Aos olhos da plateia há uma reafirmação do perfil dos dominados e injustiçados. A personagem da mulher do carregador é excluída do espaço público e só aparece na peça diante de um futuro de fome e miséria iminentes, confirmando uma realidade grotesca de exclusão e humilhação.

Brecht retrata o fenômeno de que as mulheres, ao longo da história, foram parcialmente excluídas do convívio social e da participação nos espaços públicos, como seres sem visibilidade. Peças didáticas como *A exceção e a regra* são determinantes para a transformação da hierarquização desses valores e constatação de realidades como a apresentada a seguir:

A preponderância física do homem levou-o a crer que ele é o “homem” por excelência e a mulher é ser humano por atribuição, quase por acaso, não porque ela seja, realmente, representante da mesma espécie que ele. Uma incursão pela história pretérita vai mostrar que, desde quando o homem começou a elaborar mais abstratamente seu pensamento, construindo sistemas de razão, sistemas mentais com que ele pudesse explicar para si mesmo o mundo e seu sentido, a mulher passou a ser compreendida como realidade diferente da realidade do homem. Ainda em plena Idade Média circulava entre as sociedades ocidentais a idéia de que a mulher nem era ser humano propriamente dito. A mulher era entendida como um ser que não possuía uma alma humana como o varão. Posteriormente, admitiu-se que ela fosse um ser humano, mas um ser humano desprovido de razão, isto é,

destituído de inteligência. E se pensarmos bem, talvez seja esta a moeda corrente manuseada em larga escala pela sociedade acentuadamente masculina do mundo atual. Nele, a mulher é entendida pelo homem como uma peça que compõe o seu mundo masculino. Aliás, o mundo é estruturado em termos masculinos em todos os seus aspectos. (CASSIMIRO; GONÇALVES, 1986, p. 73-74)

Os aspectos sociais e educativos verificados no discurso literário sobre relações de gênero também influenciaram a construção da identidade sexual e de gênero da mulher (LOURO, 2003, p.7-34), pois tendo seu gênero limitado às funções da sexualidade, a mulher ficou interditada, parcialmente, dos espaços públicos e funções públicas trabalhistas por um longo período. Esse mundo grotesco e estranho construiu um reducionismo entre sexo e gênero, que contribuiu para a fragilização da mulher, enquanto ser social, e a desvalorizou nos espaços sociais, religiosos e no mundo do trabalho, visível na indiferença que sofre a mulher do carregador diante do júri.

Podemos encontrar ao longo da história discursos irônicos, grotescos, mas que alicerçaram a opressão à mulher. A inferioridade social da mulher do carregador que Brecht constrói pelos discursos masculinos é histórica, pois desde a Antiguidade a mulher vem sofrendo interdição dos espaços públicos e/ou preconceitos (SALVADOR et al, 2010).

A idéia de que há uma superioridade hierárquica dos homens em relação às mulheres tem base histórica em nossa sociedade. A história das mulheres é prova disso: é uma história de submissão, mas também de luta contra a "dominação masculina". (MOTTA, 2008, p. 53)

Um discurso que usou o grotesco e o humor para reforçar o preconceito objetivava prejudicar a presença da mulher nos espaços de trabalho através da interdição do conhecimento – pois propagava a ideia de que quanto menor o

conhecimento das mulheres, melhores seriam como esposas e/ou responsáveis pela construção do espaço doméstico. No livro *Emílio ou da Educação* de Rousseau, que viveu entre 1712 e 1778, está registrado:

Mas eu prefiro cem vezes mais uma jovem simples e grosseiramente educada, a uma jovem culta e enfiada, que viesse estabelecer no lar um tribunal de literatura e que seria presidenta. Todas essas mulheres de grandes talentos só aos tolos impressionam. Toda jovem letrada permanecerá solteira a vida inteira, em havendo só homens sensatos na terra. (ROUSSEAU, 1968, p. 490)

No aspecto biológico, evidencia-se outro conceito irônico que ao explicar as diferenças biológicas entre homens e mulheres pela lógica da imperfeição, justificava a desigualdade de direitos entre o homem e a mulher.

O grotesco pode ser percebido nos seguintes discursos: Platão, que viveu entre 428-347, a.C., e escreveu: “entre os homens que receberam a existência, todos os que se mostraram cobardes e passaram a sua vida a praticar o mal foram, conforme toda a verossimilhança, transformados em mulheres na segunda encarnação (PLATÃO, citado em GRAUPE, 2007). Segundo Aristóteles, séc. IV, a.C., “A natureza só faz mulheres quando não pode fazer homens. A mulher é, portanto, um homem inferior” (GRAUPE, 2007). Galeno, que viveu no século II d.C., dizia que as mulheres são essencialmente homens e que a “falta de calor vital de perfeição, resultara na retenção interna das estruturas que no homem são visíveis na parte externa. Também afirmava: “os que estudaram com mais afinco sabem que as mulheres são homens com o sexo virado para dentro” (GRAUPE, 2007). A ciência também tratou de discriminar a mulher em discurso grotesco como demonstrou Charles Darwin, cientista do séc. XIX, dizia: “A seleção sexual funciona nos humanos também: a modéstia é selecionada entre as mulheres e a bravura entre os homens” (GRAUPE, 2007).

Por isso, a encenação de *A exceção e a regra* apresentada em Curitiba com mulheres em papéis fundamentais à trama, reforça a necessidade da construção da visibilidade das mulheres, o que se caracteriza como uma oportunidade de promoção da equidade de gênero. Essa montagem também é importante por pretender impactar a temática da ocupação dos espaços públicos, partindo das construções relacionais com um humor que promove o grotesco a um estado de arte.

É evidente que as mulheres sempre estiveram envolvidas no universo do trabalho, presentes na categoria dos explorados e seres muitas vezes tratados com total desconsideração na sociedade ocidental. Atividades como cozinhar, costurar, lavar e o tratamento artesanal de doenças, trabalhos cotidianos e básicos foram estigmatizados por serem atribuições consideradas femininas. Nessa categoria encontra-se a mulher do carregador, imersa num contexto econômico injusto ao povo. A mulher do carregador é a mulher do povo imersa em um mundo urbano e elitista.

Se a revolução urbana foi um momento peculiar que se caracterizou pelo abandono de uma economia embasada na “prioridade coletiva dos meios de produção” quando “a riqueza se tornou oposta ao povo” (AQUINO et al, 1980, p. 2), a encenação de *A exceção e a regra* questiona os valores dessa comunidade. Na peça, a caça ao petróleo é o momento em que o explorador se estabelece como oposição e dominação sobre seres de classes sociais inferiores. O capital do explorador lhe garante privilégios econômicos, políticos, sociais e legais que são evidenciados em todas as cenas presentes no julgamento. Marchioro, na encenação curitibana, proclama que o homem não ajuda o homem e convida a plateia a uma

ação oposta à ordem estabelecida, demonstrando que o considerado natural é na realidade grotesco, injusto e cruel.

O julgamento é uma cena em *A exceção e a regra* que “se anuncia no plano de fundo ameaçador” (KAYSER, 1986, p. 159), quando o grotesco está no desenvolvimento de um discurso macabro, manipulador que culminará numa sentença que torce o injusto em justo, estabelecendo a dominação do patrão sobre o empregado.

A exceção e a regra, enquanto peça didática, por seu caráter educativo, faz uma série de associações de categorias, como: educação, conflitos socioeconômicos, diversão e conhecimento. Nessa associação, as categorias integram um processo formativo composto por ações, experiências, valores, técnicas, crenças, costumes, etc., interligadas pelo histórico de gerações humanas em seus acúmulos, transmissões, recriações e assimilações de vivências.

A diversão não se destaca, portanto, como um foco de interesse diferenciado [...] A diversão é pensada, nesse momento, como mais uma via de acesso ao conhecimento, como as outras vias suscitadas durante os exercícios com os modelos de ação [...]. Para Brecht, ainda precisa ser descoberto um teatro que não deixe de ser prazeroso por colocar as relações sociais entre os homens em discussão [...], diversão e crítica ainda carregam o estigma de atividades incompatíveis. (TEIXEIRA, 2003, p. 52-53)

No teatro brechtiano as várias categorias agem no espetáculo em parceria, sem subserviência, numa consonância que objetiva a construção da peça. Nas questões referentes ao espetáculo teatral brechtiano, destaca-se a concepção da diversão, como princípio. Mesmo sendo pautada nos objetivos educativos, a peça didática não deve suprimir a diversão, o prazer no espetáculo. François Althusser (MATHERON, 1997, p. 561-578), traz a seguinte afirmação de Brecht: “[...] o teatro

deve divertir. A particularidade do teatro é então mostrar alguma coisa de importante, divertindo”.

Os palhaços Karl e Valentin agem, na encenação, como narradores, interrompem, fazem comentários, outras vezes falam diretamente para a plateia e apresentam cada cena. Também representam, dando vida às personagens, como: juiz, estalajadeiro, chefe da segunda caravana e policial. Um destaque da encenação é a troca de papéis de gênero entre as/ os atrizes/atores que atuam na montagem curitibana. A atriz que interpreta o guia também representa o Sr. Schmitt. O carregador e a mulher do carregador são representados pelo mesmo ator (Figura 6). Esse estranhamento instiga a reflexão.



Figura 6 – A Viúva

As personagens do guia e do explorador são vividas por mulheres. Essa especificidade dá um perfil diferenciado à montagem, pois as características do feminino fazem parte da identidade das atrizes e aspectos como *gestus* e tom de voz passam pelo filtro de valores das atuantes e por seu universo de mulheres. “O jogo da troca de papéis, sugerido por Brecht, é instrumento valioso nesse processo

de conhecimento dialético. Dentro dessa concepção, atuar e ver não são posições fixadas, mas sim, funções cambiantes dentro do jogo” (KOUDELA, 2001, p. 102).

Essa troca também está presente na relação entre o texto escrito e sua representação. Segundo Anne Ubersfeld (1996, p. 13), não existe equivalência semântica. O que ocorre é uma pluralidade de significados e sentidos. Há deslocamentos das falas, em um momento Marchioro divide a fala do cule, da tradução de Geir Campos abaixo, em falas proferidas por três personagens para dar mais agilidade à montagem:

Cule – O comerciante sempre diz que tirar petróleo da terra é um serviço que se presta à humanidade quando o petróleo é tirado da terra, abrem-se estradas de ferro e o bem-estar é geral. Diz o comerciante que aqui vai ter estrada de ferro. E eu, então, como é que vou ganhar a vida? (T, p. 136)

Na transcrição de Marcelo Marchioro, observa-se as seguintes modificações:

Valentin – O comerciante diz sempre que: tirar petróleo da terra é o serviço que se presta à comunidade.

Ali perto, o Guia vigia o Carregador que está arrumando a bagagem. Depois senta-se e fuma. O carregador, ao terminar, senta-se também, aceita fumo e papel que o outro lhe oferece e começam os dois a conversar.

Karl – E diz que: quando o petróleo é tirado... é tirado da terra, estradas são feitas...estradas são feitas, todo mundo progride e fica bem. E diz que por causa... diz que por causa disso até vai ter aqui uma estrada de ferro.

Carregador – E eu como é que eu vou ganhar a vida? (p. 162)

Do momento da abertura do espetáculo até ao julgamento, os palhaços apresentam gestos circenses, falas engraçadas e exercem função córica. Eles comunicam-se com a plateia, não apenas esclarecendo as cenas como também conduzindo a uma reflexão quanto à normalidade do que se vê na representação.

A última cena retrata uma sala de julgamento, nele a vítima se torna algoz e o acusador vira vítima. Um aspecto determinante da montagem na cena do julgamento é o perfil cômico. O juiz é um *clown* que utiliza um martelo de plástico com o qual bate na cabeça dos seres sociais que estão a depor. Novamente as interpolações de texto de Marchioro pontuam o espetáculo:

Karl – Pode levantar. Agora você vai fazer o papel da mulher do carregador. A tua viúva.

Valentin – E você Karl, você faz o juiz?

Karl – Não, eu já vou fazer dois personagens. O dono da estalagem e o chefe da segunda caravana. Faz você o juiz Valentin.

Valentin – Valeu. (p. 176)

O espetáculo também se destaca pela comicidade presente na cena do julgamento, especificamente quando o palhaço, como chefe da segunda caravana, responde ao juiz sobre o que viu ao aproximar-se da primeira caravana:

Karl, o palhaço (fazendo o papel de chefe da segunda caravana) – O comerciante ainda com um pouco d'água dentro do cantil e o carregador esticado na areia. Mortinho, mortinho. Ah! Com um tiro. (p. 177)

Marchioro captou a proposta lúdica de Brecht de levar a plateia a refletir sobre as injustiças sociais num contexto de diversão e inseriu na encenação interpolações carregadas de significado, os gestos dos *clowns* e as imitações de atitudes de animais, feitas pelo carregador, destacando o “caráter demonstrativo do jogo do ator”, reduzido a um animal de carga, conforme evidencia a Figura 7 inserida abaixo (PAVIS, 2007, p. 34).



Figura 7– O Carregador como animal de carga

A encenação utiliza técnicas de circo-teatro. Integrados à encenação estão os *lazzi*, que segundo Patrice Pavis, são “contorções, *rictus*, caretas, comportamentos burlescos e clownescos, intermináveis jogos de cena”; os *lazzi* “servem para caracterizar comicamente a personagem”. Desenvolve-se uma encenação mais lúdica, mais divertida, como os palhaços em suas máscaras. Considerando o jogo de construção de sentido e a concepção cênica, pode-se compreender que a encenação não é realista, é farsesca. A encenação exige muito da imaginação do espectador (PAVIS, 2007, p. 226).

3.3.4 A caracterização das personagens

Na interação entre cena e o público é importante conhecer as máscaras das personagens na montagem curitibana. As personagens não têm nome, são designadas pelas relações sociais, pela função que exercem na sociedade. Há uma alusão ao nome de uma personagem, quando ao final do julgamento ocorre o

desmascaramento do comerciante e ele é chamado de Sr. Schmitt, o nome do gigante, vítima de desmonte.



Figura 8 – O explorador

O Comerciante – Faz parte de uma classe social com *status* privilegiado, é detentor dos meios de produção. Seu poder está estabelecido em função do dinheiro. Fala insistentemente em chegar primeiro, fala nisso com muito orgulho e altivez. O comerciante incorpora o perfil capitalista, na peça, suas ações são movidas pelo e para o dinheiro. Os instrumentos visíveis do seu poder são a sua postura arrogante, o dinheiro e o revólver. Protagoniza ações violentas tanto no aspecto verbal quanto físico. Busca excluir todos os obstáculos do seu caminho, recorrendo até às ações ilícitas. Possui um espírito aguerrido, desconfia de todos, é agressivo e sisudo. Apresenta couraça de rígido militar. Jamais está interessado nos destinos dos homens como indivíduos. Representa uma postura militar, que pode ser lida como uma crítica ao nazismo.



Figura 9 – O Juiz

O Juiz – Seu perfil psicológico retrata um ser cínico e irônico. É um representante do Estado, mas durante todo o processo revela uma parcialidade que favorece o comerciante, demonstrando manipulação através da estrutura retórica da qual se utiliza. O juiz justifica o assassinato do carregador e por isso constrói um discurso pautado na manipulação e deturpação dos fatos. Habilíssimo em se desenrolar das situações embaraçosas ou graves, sempre atento em não cair nas armadilhas dos fatos reais. Na encenação, o palhaço Valentin assume a função de juiz.



Figura 10 – O Guia

O Guia – Faz parte do universo das personagens exploradas, porém ele apresenta o fato de ser sindicalizado como elemento diferenciador em sua identidade. Seu comportamento é questionador, indagador e contestador. É perspicaz, reflete e age. Ao entregar um cantil de água ao guia evidencia essas características. Esse personagem é construído em base dialética, pois se estabelece entre a ação e a reflexão.



Figura 11 – O Carregador

O Carregador – É outra personagem explorada, na realidade, a mais explorada. Sua condição econômica e social determina sua invisibilidade. É perspicaz, reflete e se sujeita à dominação, pois a sua situação de não sindicalizado o limita em sua autonomia. Essa personagem anda curvada, semelhante a um animal de carga. É um animal de carga. Por vezes, uiva como um lobo faminto. Parece um prisioneiro de si próprio, de um sonho angustiante do qual não soube se libertar. Arrasta-se pelo chão como um animal de quatro patas. Não reclama, sujeita-se a tudo sem se queixar. Obedece como um animal adestrado. Em alguns momentos reproduz o pensamento e o discurso do guia, ao argumentar com o comerciante. Suas características psicológicas como submissão e sujeição são decorrentes da condição socioeconômica que o escraviza. Apresenta um medo de perder o emprego, ou seja, temor de perder seus meios de sobrevivência superior ao medo das atitudes abusivas e violentas do comerciante. Cegamente submisso e

profundamente persuadido de que um autêntico carregador não deve se imiscuir em atribuições que competem ao comando.



Figura 12 – Sr. Schmitt

O Sr. Schmitt – Representa o poder dominante, o homem poderoso, as lutas por poder, a tensão das disputas. É prepotente, inflexível e orgulhoso. Retrata um ser de pouca inteligência, pois aceita a extirpação de seus membros por provocarem dor, apreciando soluções imediatas. É enorme e assustador, ao mesmo tempo é vítima de um jogo sádico, é tão dominador que não percebe a manipulação e torna-se dominado. Apresenta uma máscara desestabilizada, sem identidade própria, que torna dúbia a noção de que é realmente poderoso. É a personagem que personifica a possibilidade de ressignificação da transcrição do texto. Um gigante, vítima de desmembramento.



Figura 13 – Palhaços Karl e Valentin

Os Palhaços Karl e Valentin – Apresentam um discurso repleto de intencionalidade e um forte poder de manipulação na cena do senhor Schmitt. Os dois palhaços são alegorias de forças como: poder policial e jurídico. Fazem o papel de narradores, contextualizando as cenas e a temporalidade com sons e gestos que evocam a noite e outros sons que evocam situações variadas. Intensificam a compreensão do que está sendo encenado; suas intervenções sonoras enfatizam a construção dos momentos importantes das cenas. Buscam estabelecer uma comunicação intensa com a plateia, revelando o universo do texto, das imagens e dos sons. Suas personagens exploram e expõem a comicidade da transcrição da peça. As atuações dos palhaços ampliam o potencial de jogo da peça didática.

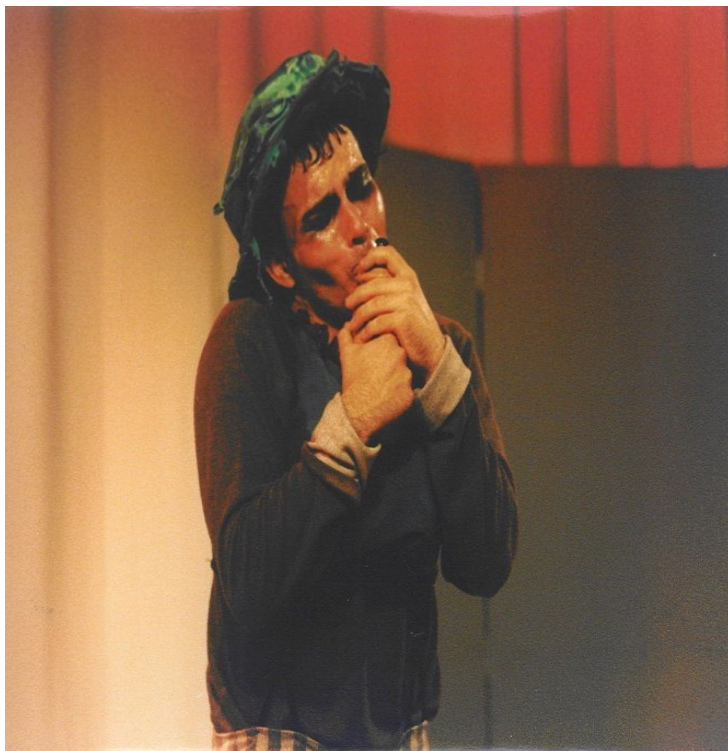


Figura 14 – A Mulher do Carregador

A Mulher do Carregador – É, juntamente com o filho, mantida pelo trabalho do marido. Participa da peça didática, na última cena, o julgamento. É tratada como *res* (coisa), de acordo com o direito romano; não sendo considerada como sujeito de direito. Busca, sem sucesso, acesso aos direitos do marido morto como forma de garantir sua sobrevivência e de seu filho. A personagem constitui-se na representação dos dominados e explorados. Na transcrição de Marchioro, é representada pelo mesmo ator que interpretou o carregador, há apenas a colocação de alguns adereços, enfatizando a distinção de gênero. Essa opção estimula a ligação entre as personagens em sua condição de classe.

3.3.5 Análise semiótica do explorador e do explorado⁶

A teoria semiótica social norteia a análise das imagens. A imagem é influenciada tanto pelo contexto sócio-histórico de seu criador como de quem a contempla. Para Marita Sturken e Lisa Cartwright os significados dos elementos da imagem “são adquiridos quando esses elementos são consumidos, vistos e interpretados”. Portanto, a cada contemplação de uma imagem, seu significado pode ser formulado e/ou modificado (STURKEN; CATWRIGHT, 2001).

Dentre os significados de uma imagem, podem-se enumerar: período histórico e local onde a imagem foi produzida, o que ela exhibe, as inter-relações entre seres sociais e objetos, na busca por interpretá-la e imprimir-lhe um significado. A análise semiótica faz parte do sistema de comunicação, enquanto linguagem participante da construção da ação reflexiva sobre a encenação.

Na relação imagem/objeto e um possível efeito que pode vir a ser produzido na mente, há um mediador que representa esse objeto, o signo. Peirce apresenta o signo como: “qualquer coisa que determina alguma outra (seu interpretante) para referir-se a um objeto ao qual o mesmo se refere (seu objeto); desta maneira o interpretante se converte por sua vez em um signo *ad infinitum*”, ou seja, esse processo se repete indefinitivamente (PEIRCE, 1987, p. 274). Neste estudo relacional entre a imagem do comerciante e Hitler, o signo é classificado como ícone porque na representação de quali-signo, as representações imagéticas se reportam uma à outra por similaridade.

⁶ Nesse subcapítulo, serão utilizadas as considerações críticas de Martin Bauer e George Gaskell para a análise das personagens do comerciante e do carregador a partir de imagens paradas.

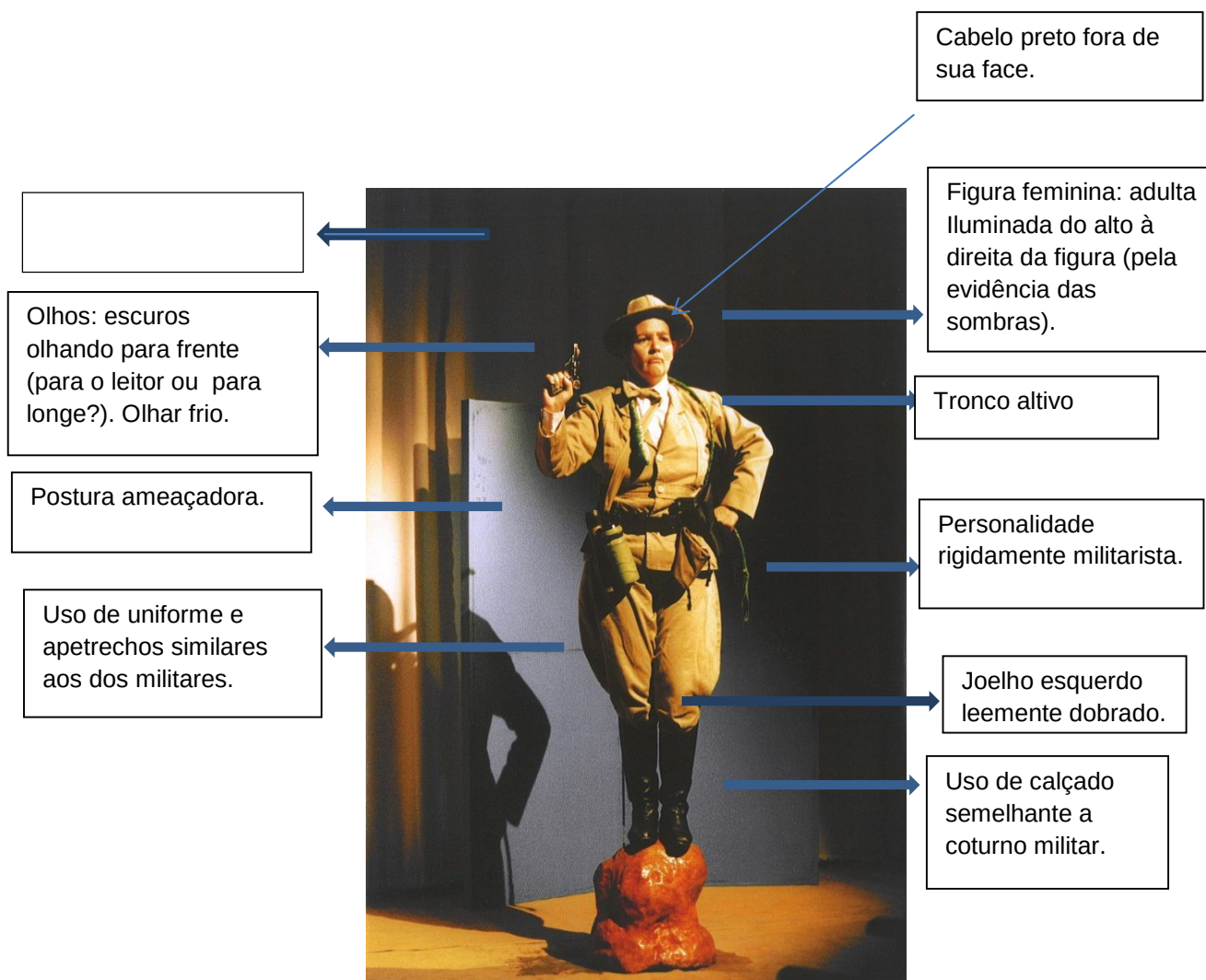


Figura 15 – O Comerciante

A imagem com aparência militar, dominadora e prepotente do comerciante, sugere ou evoca a imagem do grande dominador da Alemanha, Hitler, contemporâneo de Brecht. A relação entre o comerciante e Hitler contempla os três níveis de signos cônicos: da imagem ao estabelecer uma relação baseada na aparência, do diagrama ao considerar similaridades entre as relações internas dos elementos, ou seja, similaridades além da aparência física entre Hitler e o comerciante, e da metáfora que aproxima por traço de identidades, elementos/seres distintos (SANTAELLA, 2002, p. 18).

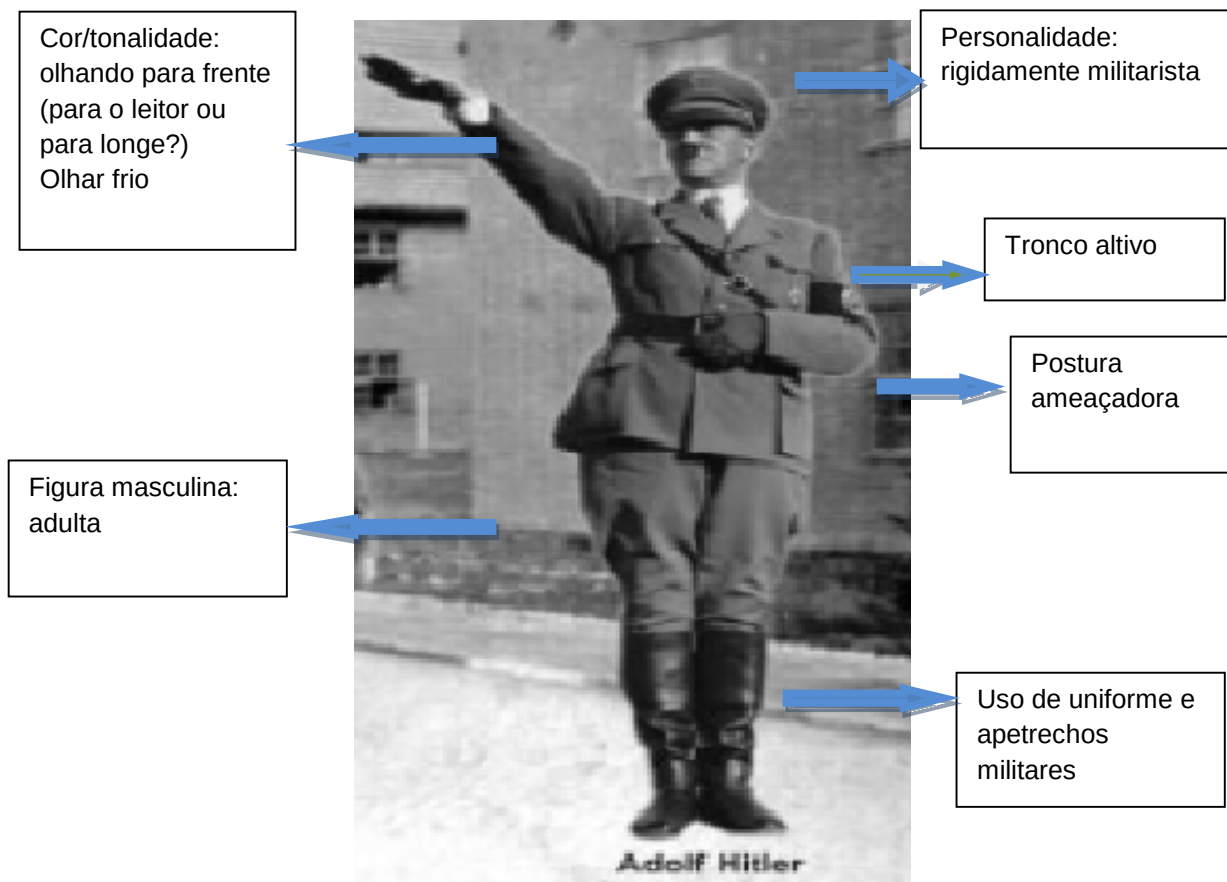


Figura 16 – Adolf Hitler

No nível da denotação a relação do comerciante com o militar é visível através do tipo de comportamento. Como exemplo: a palavra "tenente" significa, literalmente, "aquele que quer ser alguém", "quer ser autoridade," "o que governa", "o que comanda" (HOUAISS, 2001, p. 2694). Durante toda a peça pode-se perceber que o comerciante exige ser obedecido como autoridade absoluta pelos seus empregados. Fazem parte das similaridades entre o comerciante e os militares nazistas: expressões de comando, tom de voz alto e forte, ameaças, facilmente irritável, gestos bruscos, movimentos rígidos e vocabulário grosseiro ao impor sua autoridade. O comerciante apresenta o *gestus* de prepotência, com uma postura projetada sobre um pedestal.

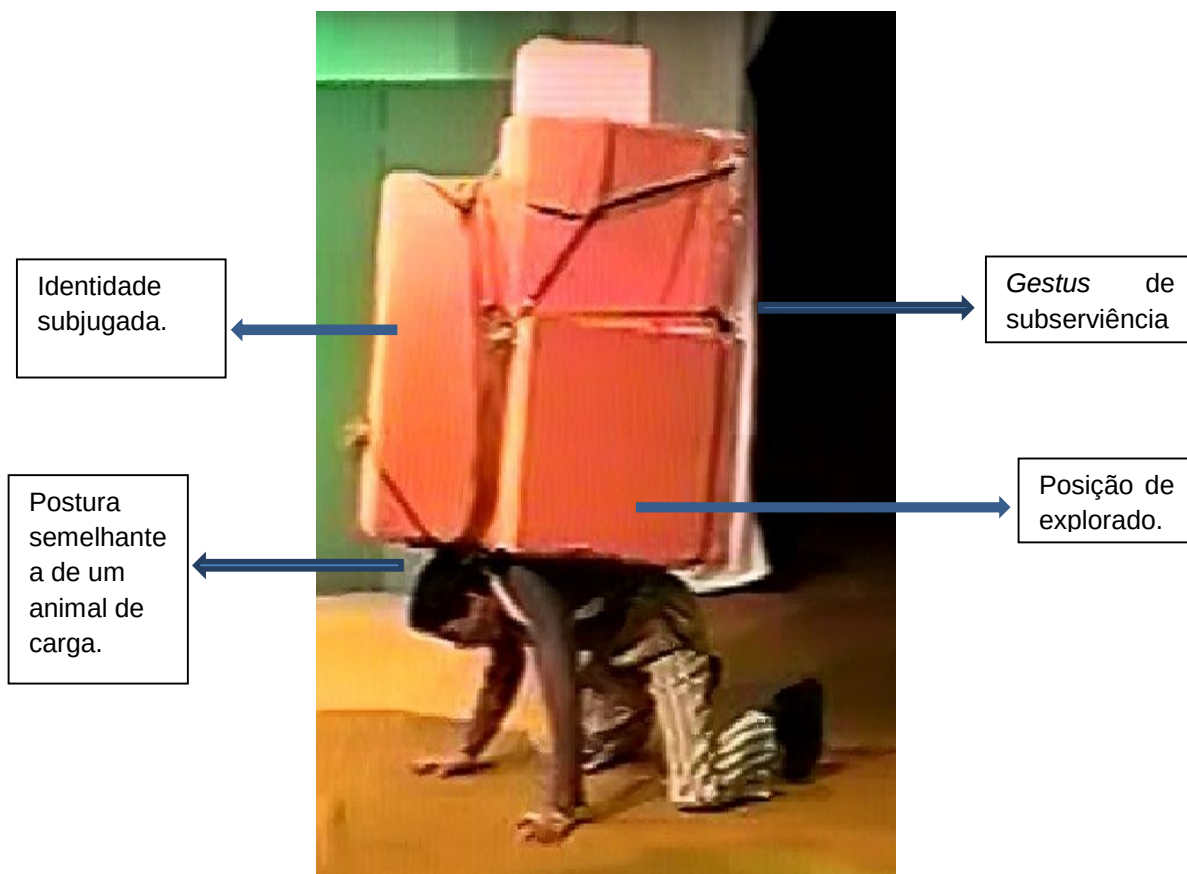


Figura 17 – O Carregador

O carregador apresenta o *gestus* de subserviência, com uma postura semelhante a um animal de carga. O espaço gestual “é o espaço criado pela evolução gestual dos atores” (PAVIS, 2007, p. 137). Para Pavis, o espaço gestual está relacionado com diversos elementos que compõem a cena. O autor concebe esse elemento como: “[...] o espaço criado pela presença, à posição cênica e os deslocamentos dos atores: espaço emitido e traçado pelo ator, induzido por sua corporeidade, espaço evolutivo suscetível de se estender ou se retrain” (PAVIS, 2005, p. 142). No espaço gestual se desenvolve o *gestus*.

Na estética brechtiana, o conceito de *gestus* com qualidade social é centralizador. Ele existe em função do relacionamento de homens para homens. Na peça, são momentos de *gestus* social: o carregador ajoelhado, suplicando ao

comerciante para não atravessar o rio porque não sabe nadar. O comerciante, no julgamento, ajoelhado diante da mulher do carregador (Figura 19) e chorando (Figura 20), colocando-se como culpado pelo fato do carregador ter quebrado o bracinho, na travessia do rio, objetivando impressionar os presentes e lhe tornar a sentença favorável.



Figura 18 – O dissimulado



Figura 19 – O simulador

Comparando o carregador com o escravo, pode-se observar um paralelo nas posturas subjugadas.

A escravidão se caracteriza pela sujeição de um homem pelo outro, de forma tão completa, que não apenas o escravo é propriedade do senhor, como sua vontade está sujeita à autoridade do dono e seu trabalho pode ser obtido pela força. (PINSKY, 1981, p. 13)

O carregador apresenta em sua identidade as marcas de uma relação de subordinação e dominação. Essas marcas arruínam sua identidade. Agregadas às consequências dessa relação desrespeitosa, há violência física que projeta na identidade do carregador um imaginário de alienação. O medo torna o carregador um arremedo humano, conforme mostra a imagem abaixo (Figura 21).



Figura 20 – O medo

Ele almeja chegar a Urga, local onde ele é um homem, um provedor, pois sua mulher, filho e cachorrinho estão aguardando por ele em Urga. Receberá seu salário em Urga, fatos esse que comprovam a sua identidade social. Pela contemplação dos sofrimentos do carregador e da tirania do comerciante, Brecht constrói, na plateia e participantes, a urgência por um modelo humanista de relação. Semelhante ao escravo, o carregador é um protótipo dos seres sociais que necessitam da força política trabalhando em função de sua emancipação. Ele é uma casca serviçal, aceita seu dominador e tudo o que vive e vê como destino inevitável. Vive afogado em seu sofrimento e miséria e quase se afoga no rio Mir.



Figura 21 – Escravos

Os castigos eram considerados necessários, formas de o senhor conseguir do escravo a força de trabalho do escravo que tinha adquirido ao comprar o negro. Era um direito de o senhor fazer com que o escravo desempenhasse o papel para o qual tinha sido designado e, se não o fizesse, era considerado um vadio, um fujão, um violador das leis vigentes. (PINSKY, 1981, p. 50)

A edificação da identidade humana é aniquilada através dos castigos e humilhações públicas. O castigo busca causar em sua vítima uma atitude mental de anulação, pela qual o homem foge de si mesmo e vive uma servidão sem fim. O escravo é um ser destituído de sistemas de valores que o dignifiquem e do orgulho de sua própria pessoa. Torna-se, no máximo, um clone de homem e não encontra saída efetiva para seu dilema de vida. A ausência de uma política de trabalho na vida do carregador torna-o um escravo sem perspectiva de mudança para uma melhor situação social.



Figura 22 – Escravos trabalhando

Assim como acontecia aos escravos, o carregador é “humilhado e submetido diariamente a vexames e aos castigos corporais” (BONINI, 2006, p.81). O chicote presente na mão do feitor também está presente na mão do comerciante durante a encenação, constituindo-se num artefato que reforça a relação de exploração, mando e obediência entre patrão e empregado.

A exploração do trabalhador é uma consequência da cegueira social que não busca escrever uma história de evolução humana capaz de combater as perniciosas concepções de classe. A superioridade de uma classe social abastada cria desigualdades sociais intransponíveis sem a presença da educação e de um método de resgate social. Assim, cabe à classe explorada, o subemprego, o submundo, a subvida.



Figura 23 – O Cule

[...] A violência é que permeia todas as relações e se explicita na própria forma pela qual os senhores extraem a força de trabalho dos seus escravos. Por isso a violência é institucional e permanente e se situa antes, durante e após a aplicação de castigos eventuais. Noutras palavras, o castigo é uma mais-violência, uma sobre-violência, já que a violência é a própria relação que a sociedade escravista proporciona. (PINSKY, 1981, p. 50)

O desmerecimento de uma camada da população desvaloriza as ações produtivas advindas de seu trabalho, condenando-os à discriminação visível em seus baixos salários. Essas são as contradições de um trabalho sem respaldo legal que promovem os impeditivos e preconceitos que permitem a construção da ascensão econômica e social de uma camada da população. Para o extermínio dessa situação de miséria, faz-se necessário a construção de uma sociedade plural, democrática e alternativa.

3.3.6 Análise da música como dado social

♩ = 120

Transcrição: Luís Bourscheidt

Vi - a - jo pra'um lu - gar cha - mado Ur - ga. — Ca - mi nho sem des can so pa ra Ur ga. - Ne

nhm de - ser - to'ím - pe - de de'ir pra Ur ga. - Co - mi - da'e pa - ga - men - to tem em Ur ga.

Figura 24 – Trecho da canção do Carregador

Brecht gostava de música, ele era músico razoável, clarineta era o instrumento que tocava, chegou a compor vários temas para suas primeiras peças. O autor buscava seres pensantes, portanto suas canções deveriam produzir efeitos que aguçassem o senso filosófico e político. Sua música é simples e direta, com efeitos perceptíveis e claros, conjugando texto e música.

O teatro de Brecht, desde o seu início esteve ligado à música, sendo que as canções inseridas em suas peças surgiram a partir da motivação de dinamizar as expressões das personagens, inserindo-as no contexto de ação existente na peça. As canções podem interromper a ação, enfatizar seu prazer e reflexão no campo estético e filosófico.

O dramaturgo alemão, preocupado com os efeitos das canções, ou seja, apreensivo com o que ele chamava de “o poder narcótico da música”, expressão usada no *Journal (Diário)*, escrito entre 1938 e 1955, por Brecht, buscava canções que estimulassem a ação social e política. Criticava o enebriamento, a passividade e a intoxicação causada por certos estilos musicais no espetáculo. A função principal

da música é o corte narrativo. Ela não se desenvolve dentro da cena, não está inserida na cena, é exterior a mesma. As canções são números autônomos.

Há uma correlação entre texto e música que defende o pensamento que “a ordem do mundo social está presente na ordem dos elementos musicais” (BAUER; GASKELL, 2010, p. 366), identificando o caráter funcional da música no contexto social. Os indicadores culturais que podem ser compreendidos a partir da música produzida na montagem de Marchioro buscam demonstrar a motivação que conduzia o carregador durante a viagem. O contexto apresenta a família do carregador (mulher, filho e cachorrinho), o salário, a comida, o descanso em sua casa.

O registro acústico da música em *A exceção e a regra* está presente no DVD. Este é um “registro perfeito”, pois não está condicionado à memória do ouvinte. Nesta pesquisa, foi desenvolvida a notação musical para fins de análise, considerando tanto características da análise musicológica, que retrata a “estrutura interna da música” e a análise social científica que “toma esses aspectos internos da música e os correlaciona a padrões externos de produção e recepção” (BENT; DRABKIN, citados em BAUER; GASKELL, 2010, p. 370).

Sobre as qualidades linguísticas, pode-se inferir que a canção *Urga* é rica em “conotações, denotações, em ordem musical e função social” (BAUER; GASKELL, 2010, p. 370). No aspecto da denotação se refere às tradicionais marchas em seu padrão harmônico e melódico. Portanto, “uma ideia musical é tomada de outra, e uma nova música desenvolvida ao redor dela” (BAUER; GASKELL, 2010, p. 371). Na ordem musical, a canção é usada pelo carregador para acelerar o seu trabalho, dar-lhe apoio e prazer, porque significa o alcance de sua realização pessoal. Essas questões relacionam-se com “a pragmática da música”

(BAUER; GASKELL, 2010, p. 371). Quanto à função social está a evocação à representação dos anseios de uma classe, no caso dessa canção específica, a classe trabalhadora.

Sobre o canto do carregador é possível correlacionar “forma de cantar e fatores sociais”. Na canção, “repressão e crueldade, que brotam de uma história local de dominação e exploração, se correlacionam com estilos de cantar altos e fechados e individuais” (BAUER; GASKELL, 2010, p. 376). No que diz respeito a sua identidade, ocorre a confirmação do pensamento de Emil Cioran:

A paixão pela música é uma confissão. Nós sabemos mais sobre uma pessoa desconhecida, mas amante da música, do que sobre uma pessoa não amante da música com a qual nós vivemos toda nossa vida. (CIORAN, citado em BAUER; GASKELL, 2010, p. 365).

3.3.7 A indumentária

Considerando que “vestir-se constitui um ato de significar (VILLAÇA; GÓES, 1998, p. 110), o figurino é um elemento da montagem que possui uma bagagem, um repertório, um conjunto de mensagens implícitas visíveis” (BUSTAMANTE, 2008, p. 43).

O figurino – também chamado vestuário ou guarda-roupa – é composto por todas as roupas e os acessórios, das personagens, projetadas e/ou escolhidos pelo figurinista [...]. O vestuário ajuda a definir o local onde se passa a narrativa, o tempo histórico e a atmosfera pretendida, além de ajudar a definir características das personagens. (COSTA, 2002, p. 38)

O figurino pode falar do *status*, representando a situação socioeconômica da personagem. O traje do carregador, por exemplo, indica sua humilde situação

econômica, tornando-se uma segunda pele na construção de sua identidade, pois “o figurino constitui muitas vezes o primeiro contato, e a primeira impressão do expectador do ator e sua personagem” (PAVIS, 2005, p. 163).

Na encenação *A exceção e a regra*, dirigida por Marchioro, a figurinista é Cristine Conde. Na caracterização das personagens, os figurinos têm caráter simbólico, e sugerem, no espetáculo, características específicas das personagens que os trajam. É um elemento importante da linguagem visual da montagem. O figurino é a comunicação, um signo das diversas linguagens cênicas. Na montagem, o figurino opta pela simplicidade e em certas situações, apenas adereços e detalhes caracterizam a mudança de gênero e identidade, como a transformação do carregador em mulher do carregador.

O figurino também “muda de significado segundo o contexto em que este está inserido e todas estas significações auxiliam na personificação de uma personagem” (BUSTAMANTE, 2008, p. 55). Isso ocorre na caracterização da mulher do carregador, quando apenas um artefato indicando a existência de busto e um chapéu indicam o gênero feminino e a mudança de identidade do ator-personagem.

Dois palhaços vestem-se de preto e branco e usam *blazer* com camisa branca e gravata borboleta preta. Os palhaços estão com pinturas no rosto que se assemelham às pinturas faciais da Banda *Gênesis*⁷. O comprimento das calças permite que sejam vistas as meias brancas e as botinas. Usam chapéus, um, todo preto e o outro usa um chapéu que pode ser considerado feminino por ter uma flor. O gigante usa um traje de palhaço, calça e blazer quadriculados, em tom escuro, com destaque ao vermelho, tanto na roupa como na peruca.

⁷ Banda de rock britânica formada em 1967. Grande sucesso da década de 1970.

Na cena do julgamento, o palhaço que interpreta o juiz coloca um lenço vermelho no bolso e um martelo vermelho na mão, esses adereços caracterizam a nova personagem.

O figurino do comerciante também comunica códigos e signos. Seu traje reporta à plateia ao universo militar, não no aspecto de sua organização, mas na intransigência, nos enfrentamentos das guerras e nos elementos do poder nazista vivenciado por Brecht, como já foi mencionado no subcapítulo anterior. Segundo Pavis (2005, p. 164), “como todo signo da representação, o figurino é ao mesmo tempo significante (pura materialidade) e significado (elemento integrado a um sistema de sentido)”.

O código que representa o fardamento militar com similaridades ao usado pelo comerciante não permite variante facultativa, da mesma forma, a personagem não é flexível com seus subordinados, não é aberta às variações das necessidades das outras personagens e sua comunicação agrega a situação social de controle e poder que a encenação busca transmitir, “o que contribui enormemente para a caracterização da atitude e da emoção” (PAVIS, 2005, p. 165).

3.3.8 A maquiagem

Esse elemento que caracteriza as personagens pode ser um recurso para fins simbólicos e/ou uma manifestação de significados com os quais as personagens devem ser identificadas. A arte da maquiagem é uma convenção cênica intencional que obedece suas próprias regras. Em toda a encenação a maquiagem deixa de simplesmente embelezar para se transformar em arte corporal.

Ao interpretar a maquiagem nos esforçamos não apenas para descrever a técnica e o traçado, mas também para compreender como ela modifica e até mesmo constitui o corpo humano e o imaginário ligado a isso. É preciso avaliar a função simbólica que ela preenche em dado momento da espetacularização do corpo. (PAVIS, 2005, p. 171)

A maquiagem altera a percepção da encenação pela plateia, como ocorre na visualização inicial dos *clowns* que, tornam a *performance* mais próxima do olhar da plateia pela utilização de uma face com “forte interferência proxêmica, na medida em que trabalha com cores, contraste, tonalidades, linhas, formas, contornos, relevos e texturas, elementos estes característicos da construção visual” (BUSTAMANTE, 2008, p. 81). Os detalhes da maquiagem ajudam a representar a identidade da personagem. Como exemplo, na montagem, há a cor marrom e a sobriedade da maquiagem do guia, indicando sua serenidade e sensatez. “Toda a caracterização, que vai do cabelo ao vestir, ajuda o ator, o diretor e o autor a dar vida à personagem” (ALBUQUERQUE, citado em BUSTAMANTE, 2008, p. 56). Os palhaços escondem o rosto, a maquiagem usada por eles esconde a alma e o corpo. No teatro, alma e corpo tem algo a ocultar, através desse ocultamento propiciado pela maquiagem é permitido que a personagem se venda, concentre os olhares, convença melhor o público.

A maquiagem não é, no entanto, uma extensão do corpo como podem ser a máscara, o figurino ou o acessório. [...] É, melhor, dizendo, um filtro, uma película, uma fina membrana colada no rosto: nada está mais perto do corpo, do ator, nada melhor para servi-lo ou traí-lo que esse filme tênue. (PAVIS, 2005, p. 170)

No teatro farsesco, a maquiagem faz parte do código utilizado pela plateia para identificar as intenções das personagens. Marchioro faz grande uso da topologia do rosto para fazê-lo funcionar como esclarecedor da cena. A maquiagem

reduplica a teatralidade da atuação. Seu efeito é exercido sobre o inconsciente. Através de símbolos, formas e expressões da pintura e da cor, a maquiagem expressa as vivências humanas. A maquiagem não oculta totalmente os traços do ator, permitindo-lhe compor a personagem fazendo um uso metafórico das expressões de sua própria face. Na encenação percebem-se efeitos de terror quando o comerciante atira no carregador; sedução quando o comerciante procura dissimuladamente convencer o guia da possibilidade de uma amizade entre eles:

Comerciante – Por que você não senta um pouquinho meu amigo? [...] Sabe isso é uma coisa que eu gosto em você. Esse tipo de dignidade que você tem. (p.161)

A maquiagem é um artefato atuante no convencimento para o ator/personagem. Ela estiliza a personagem com maior ou menor intensidade. O foco dessa categoria criativa é comunicar-se com a interpretação. Como ferramenta compartilhada pelo cenógrafo, figurinista e elenco, imprime ao espetáculo maiores possibilidades de criação, entrega do ator ao personagem e concentração na cena. Corpo e rosto tornam-se metáfora de um universo temporal próximo ou distante, que se quer explicar e/ou interpretar.

A incorporação do circo e palhaço pelo teatro fica evidente na obra brechtiana. Torna-se importante compreender a individualidade de um *clown* através de sua maquiagem. A maquiagem *clownesca* é um baú de tradições e significados. Atinge o classicismo da face esbranquiçada dos bufões, à maquiagem grotesca (expressionista) com o exagero nas formas de boca, olhos e nariz ao rosto sujo do palhaço/ vagabundo. “O grotesco é um dos meios de que a arte e a literatura dispõem para ajudar a quebrar uma realidade que indiferente ao tempo e à mudança, se empenha em ser eterna e imutável” (VASQUEZ, 1999, p. 283). Se o

palhaço do circo utiliza mais linhas e traços em sua maquiagem, o palhaço do teatro apresenta maquiagem no estilo meia-máscara, simples, limpa, contribuindo com o estritamente necessário para caracterizar seu *clown*, isso é que se vê em Karl e Valentin, palhaços da obra estudada e na mulher do carregador (Figuras 25 e 26).

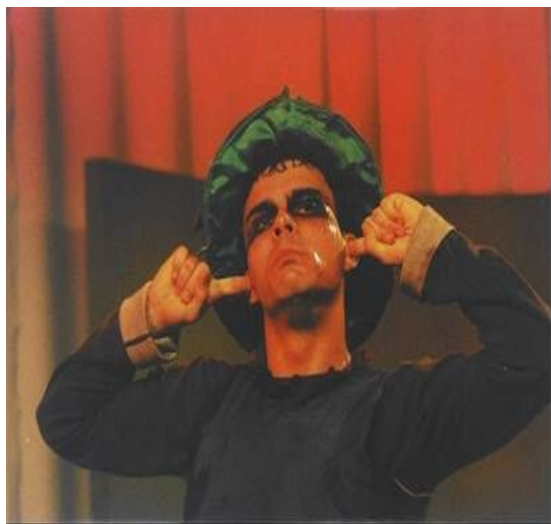


Figura 25 – A Viúva



Figura 26 – Os clowns

3.3.9 A relação tempo/espço

Ao assistir a gravação do espetáculo em DVD, alguns aspectos ou categorias chamam atenção. Inicialmente menciono o espaço cênico. Na encenação dirigida por Marchioro, o espaço cênico não é convencional, não é o tradicional palco italiano, não há a separação usual entre palco e plateia. Para o público, já que o piso das Novelas Curitibanas está no mesmo plano, foi colocado um estrado para proporcionar melhor visão. Não há cenário. O mesmo espaço é utilizado para representar um deserto, uma estalagem, um rio, um acampamento ou uma sala de julgamento. Os poucos objetos usados são: dois chapéus, uma pedra e um cacto artificiais e alguns biombos de diferentes cores. Koudela explica que “para os cenários das peças didáticas apenas objetos que estejam à mão em escolas ou

salões comunitários [...] eliminando o decorativo e artificial, buscam o essencial com um mínimo de recursos” (KOUDELA, 2007, p. 79).

O espaço cênico apresenta infinitas possibilidades, podendo representar uma praça, uma rua ou outra qualquer configuração arquitetônica, “é o espaço concretamente perceptível pelo público na ou nas cenas” (PAVIS, 2007, p. 133). O espaço cênico é formulado objetivando tornar mais fácil a interação da personagem com os objetos e a plateia, com a finalidade de facilitar a movimentação do ator e propiciar uma interação mais profunda com artefatos e espetáculo, permitindo uma melhor compreensão da cena. O vazio é concebido como um espaço funcional que dá à personagem amplas possibilidades de movimento. Na encenação de *A exceção e a regra* há poucos elementos visuais, plateia e ator fazem parte do espaço cênico. O espaço cênico é todo o espaço usado pelos atores para desenvolver a encenação.

Quando se pensa em espaço cênico, duas variáveis, dois elementos constituintes precisam ser levados em conta. O primeiro é a cenografia, “a escrita da cena”, os elementos que auxiliarão na caracterização do espaço onde ocorrerá. O segundo é a arquitetura teatral, ou seja, o espaço concebido para abrigar o evento e a plateia, o público que experimenta o evento. A separação destes dois elementos torna-se cada vez mais complexa à medida que conformam instâncias cada vez mais indistinguíveis, contudo as sutilezas que as determinam estabelecem nuances que possibilitam a sua mínima distinção. (RODRIGUES, 2008, p. 14)

A “escrita da cena” relaciona-se ao movimento gestual dos atores no recinto e através de suas *performances* é representada a ação dramática, o desenho do espaço e o conflito subjetivo e interno que envolve as personagens. “O espaço cênico: lugar no qual evoluem os atores e o pessoal técnico: área de representação propriamente dita e seus prolongamentos para a coxia, a platéia e todo o prédio teatral” (PAVIS, 2005, p. 142). Concebendo o ator como peça chave de uma

encenação, o cenário deve se tornar o mais funcional possível, pois ao enxugá-lo, dá-se, aos participantes, maiores possibilidades de movimento e liberdade de expressão.

Elementos como cenário e texto são sistemas carregados de significados no espetáculo, moldam o espaço cênico e são moldados por ele. É relevante ao espaço cênico a configuração do número de espectadores que acompanharão a encenação com boa qualidade no que diz respeito aos campos visuais e sonoros. É um espaço visível e sua concretização ocorre na encenação, considerando esses elementos como “espaço real do palco onde evoluem os atores” (PAVIS, 2007, p. 132).

Tempo cênico ou tempo extra diegético diz respeito ao tempo de duração da representação/espetáculo (PAVIS, 2005, p. 147). É a relação estabelecida entre a ação dramática, o tempo e a cena, estabelecendo a duração de cada cena. São as interações existentes na montagem que indicam o grau de necessidade e extensão da função dramática da cena, esse fato determina o tempo cênico de sua duração.

É [...] aquele da representação que está se desenrolando e aquele do espectador que a está assistindo. [...] O tempo cênico se encarna nos signos da representação, temporais, mas também espaciais: a modificação dos objetos e da cenografia, dos jogos de luz, das entradas e saídas, das marcações etc. (PAVIS, 2007, p. 400-401)

O tempo cênico é irreversível, real, cronológico e partilhado entre atores e plateia. É mensurável, apresenta objetividade, começo e fim. O presente, o agora o caracteriza enquanto tempo teatral, não sendo representado pelo ficcional. Se o tempo dramático representa, o tempo cênico é; nele ocorre a ação do ator. Na obra, as falas das personagens se desenvolvem em um tempo cênico e contínuo. Não há dados exatos sobre o tempo dos acontecimentos da encenação. A informação concreta que se tem do tempo dramático é dada pelo comerciante que diz:

Comerciante – [...] Pra chegar até aqui eu caminhei só três dias em vez de quatro. (p. 160)

Comerciante – Rápido, seus bunda mole! A gente tem que chegar ao posto policial em dois dias. Custe o que custar a gente precisa ficar com um dia de vantagem em relação aos que estão vindo atrás. (p. 159)

Comerciante – Pra uma merda! E vocês aí, mais rápido! Mais rápido! Faz três dias que estou pedindo pros meus empregados irem mais rápido. Os dois primeiros dias foi com insultos e ameaças. O terceiro dia com promessas [...]. Agora que é o terceiro dia estamos chegando ao posto policial. Um dia na frente de todo mundo. (p. 160)

O tempo dramático caracteriza-se por estar em movimento, ser uma construção de ficção a imaginação pertencer ao domínio técnico. É exibido, na peça, através de signos verbais e não verbais. O tempo é linear, não apresentando fragmentação, conflitos entre realidade e delírio. Portanto, o tempo dramático apresenta sentido determinado, com matrizes de significação fortes e privilegiadas. Ele é condensado e pode deferir em extensão em sua relação com o tempo cênico, sendo menor, igual ou maior.

Trata-se de apreender a maneira pela qual a intriga organiza – escolhe e dispõe – os materiais da fábula, como ela propõe uma montagem temporal de certos elementos. Esse tempo da ficção não é próprio do teatro, mas, sim, de todo discurso narrativo que anuncia e fixa uma temporalidade, remete a uma *outra cena*, dá a ilusão referencial de um outro mundo, parece-nos logicamente estruturado como o tempo do calendário. (PAVIS, 2007, p. 401)

A necessidade de situar os acontecimentos representados na encenação determina o tempo dramático que estabelece fortes relações com o texto, o figurino e a maquiagem. Ambos os tempos, cênico e dramático tem no palco o seu habitat de concretização.

Na encenação, a coxia é sempre utilizada, principalmente na cena 4, quando o comerciante obriga o carregador a um ritmo desenfreado em círculos, significando a passagem do tempo. A corrida desabalada em círculos é metáfora ao capitalismo, ao ganho sem limite, ao ritmo da vida ditado pelo poderoso e o seu interesse.

No palco brechtiano, os bastidores ficam à mostra e todas as ferramentas são expostas na encenação. O público, através desse palco, interage com o que assiste e com a realidade. Esse palco permite que se deixe fluir o olhar, numa ética de contemplação de espaços e paisagem. Por ser revestido de simplicidade, o palco brechtiano aproxima a comunidade dos processos sócio-culturais, pois se adequa às realidades de comunidades de poucas possibilidades econômicas. É um palco participativo, democratiza a cena, sendo inclusivo no aspecto social, envolve a classe operária. O palco torna-se um espaço convidativo para que a plateia repense sobre seu lugar no mundo.

3.3.10 As máscaras sociais

As máscaras/identidades refletem os posicionamentos dos seres diante dos diversos ambientes e da dinâmica social que lhes exige vivenciar diferentes papéis. Como a vida social é marcada por deslocamentos, não se concebe um centro e uma máscara, porém várias máscaras que respondem às inquietações e agem na pluralidade de centros, pois “esse deslocamento indica que há muitos e diferentes lugares a partir dos quais novas identidades podem emergir e a partir dos quais novos sujeitos podem se expressar” (WOODWARD, 2005, p. 29).

Se por um lado a máscara é um reflexo da identidade cultural e pode focar-se na reconstrução histórica, na herança cultural, no compartilhamento de um passado cultural e histórico; a máscara também pode ser concebida como o ser, o

tornar-se, num processo de reconstrução, de transformação. Sob essa perspectiva, a adequação das máscaras torna-se uma constante arena global e local, num convívio conflituoso de interesses de classes, tensões existentes entre cultura e natureza, expostos nas personagens de *A exceção e a regra*.

A máscara social é constituída pelas atitudes que os seres sociais adotam em diferentes espaços e momentos de sua vida em sociedade. Em Brecht, a máscara se inter-relaciona com o *gestus*. A máscara reflete a metamorfose da personagem, é um laço, uma ligação estabelecida entre os múltiplos deslocamentos do ser, entre suas pluralidades.

O papel da máscara, para Brecht é otimizar a revelação dos aspectos críticos das personagens, comprometendo e intimando o espectador a interpretar o que é encenado e, ao mesmo tempo, ajudá-lo a pontuar as personagens na sociedade, estabelecendo seu julgamento e as transformações em sua forma de agir. Em *A exceção e a regra* concebe-se um trajeto de viagem no qual as máscaras das personagens são vivenciadas, numa arena de conflito, pois a viagem é o ambiente onde ocorre o exercício das múltiplas concepções de vida social.

Na encenação de *A exceção e a regra*, as personagens: comerciante, juiz, palhaços, e o carregador, destacam-se por suas múltiplas máscaras. Em seu processo de caracterização, suas máscaras são complexas e multidimensionais expressando a essência da condição humana e forte potencial de mutação ao longo da narrativa que não é simples ou passível de previsibilidade.

O universo ficcional da obra capta a atenção por sua rede de imprevisibilidade, perspectivas, conflitos, injustiças e surpresas, interessando a essa estrutura o conjunto personagem/máscara. As máscaras das personagens pertencentes à encenação agregam-se a personalidade, as experiências vividas ao

longo da trama e um comportamento característico que determinam a evolução da narrativa e seu potencial de criatividade. A combinação e/ou antagonismo dessas máscaras vem à tona tanto nas situações de perigo, como nas falas das personagens, no acampamento, no deserto pontuado por sons noturnos, como também, nos momentos de conflito: na demissão do guia e na travessia do rio.

A personagem da peça didática brechtiana, no que tange a sua máscara, exerce influência sobre quem testemunha sua ação na cena, desestabilizando o equilíbrio de valores estabelecidos, conduzindo à reflexão, ensinando e transformando através das implicações da personagem em sua trajetória de ação/transformação. A plateia avalia as máscaras das personagens, pois “recrutar sem enganar, esse poderia ser o lema do ator brechtiano perante seu público: recusando o mito do ator possuído, Brecht atribui ao espectador o papel de perito crítico que supervisiona de perto a construção da ação e dos caracteres” (PAVIS, 2007, p. 275).

A plateia identifica o forte significado das relações sociais na trama. Há, nas representações das personagens e suas máscaras: vozes ignoradas – o protesto do guia diante de sua demissão, a recusa do carregador ao ter que atravessar o rio, o apelo da viúva do carregador ao juiz; a interpretação equivocada das ações das outras personagens – o monólogo do comerciante mostrando as diferenças de classes e deduzindo o pensamento do carregador.

Comerciante – Até que enfim chegamos ao posto policial. Graças a Deus Conseguimos chegar um dia na frente de todo mundo. Os meus empregados estão mortos de cansados. Eles estão muito irritados comigo. Por quê? Não sei. Essa gente! Eles não têm a menor noção do que é bater um recorde, nem sabem o que é lutar de verdade. Uma corja miserável da pior espécie que só sabe rastejar. Mas é

claro que eles não têm coragem pra abrir a boca porque graças a Deus a polícia está aí justamente pra isso. Manter a ordem. (p. 160)

A sentença do juiz e a interpretação dada ao ato do carregador de oferecer água ao comerciante. É forte o significado do conflito entre a proposta da encenação e as rígidas estruturas sociais, luta essa, evidente através das máscaras das personagens, como: o modo de pensar do comerciante apresentado em suas falas e os preconceitos do juiz expostos em sua arguição aos envolvidos no crime:

Comerciante – E quem é que vai fazer isso acontecer? Nós, seu idiota! Nós! Tudo isso depende dessa nossa viagem. Imagine só: todos os olhos do mundo vão estar voltados prum homenzinho insignificante como você. Meu Deus do céu, você ainda hesita em cumprir o seu dever? (p. 168)

No detalhamento das máscaras é possível compreender as personagens. O comerciante revela uma máscara prepotente, orgulhosa, antipopular e corrupta. Sob essa máscara o comerciante é calculista, um protótipo de tirano.



Figura 27 – O tirano manipulador

Ao sentir-se ameaçado, apresenta outra máscara, manipuladora, dissimulada que revela uma preocupação não sincera com os seres sociais e o desenvolvimento humano, sob essa máscara sua voz e *gestus* são mais brandos como pode ser verificado na imagem acima (Figura 27).



Figura 28 – O solidário

A máscara do guia é nobre e solidária (Figura 28), mantém, ao longo da trama atitudes e caráter inalterável. O aspecto físico, psicológico, social e ideológico é harmônico com seu estilo de vida. Sua máscara revela evolução, pois se a princípio aparenta ouvir o conselho para esconder a prova, posteriormente deixa evidente seu posicionamento em defesa do carregador. É uma máscara modelada.



Figura 29 – A indômita

A máscara da mulher do carregador é única e inalterável apresenta-a como uma personagem forte, com densidade psicológica, e atitude combativa (Figura 29). Essa personagem surge no momento do julgamento e mantém ao longo da trama o mesmo *gestus* e aspectos ideológicos, físicos, psicológicos e sociais. Como mulher angustiada e sofrida diante do injusto assassinato do marido é carregada de simbologia por lutar por causas como justiça e lealdade.

Outra máscara é a do Sr. Schmitt, o gigante. Apresenta-se com *gestus* físicos e psicológicos que claramente o definem. Sua máscara é caricatural, marcante, satírica, cômica e levada ao extremo. Ele pertence à classe dominante, é autoritário e prepotente. No entanto os *clowns*, que nesse momento, pertencem à classe dominada, com o diálogo e *gestus* dissimulados, manipulam o gigante, revelando a outra máscara do Sr. Schmitt, fragilizada e impotente. O dominador termina dominado.

O juiz apresenta uma máscara de cumplicidade com o poder estabelecido, sob essa máscara é irônico, jocosos e assume posição de superioridade, no discurso

revela outra máscara que apresenta uma falsa empatia aos pobres, como ao fingir ouvir a mulher do carregador. O conflito entre suas máscaras torna a sua personagem traidora, sem escrúpulos, indigna de confiança, pois até orienta o assassino como escapar da condenação. Por sua posição de juiz, perde sua dignidade como ser humano.

O carregador apresenta uma máscara submissa. Explorada, de olhos baixos, com *gestus* de animal de carga. Outra máscara do carregador identifica-o como ser social, trabalhador não sindicalizado, com visão do trabalho individual, sem percepção da coletividade. É expressa em seu discurso ao saber da possibilidade da chegada da estrada de ferro, pela pergunta:

Carregador – E eu como é que eu vou ganhar a vida? (p.162)

Porém, a máscara que demonstra sua fragilidade ideológica e seus fracos traços de personalidade é a que expõe a reprodução das falas do comerciante e do guia.

São várias as máscaras dos palhaços. As personagens apresentam uma máscara de função córica que conduz à reflexão com comentários e *gestus*.

O coro cumpre a função de fazer o “comentário” das ações. Dessa forma, ação/reflexão são relacionadas de maneira sistemática uma com a outra no exercício com a peça didática, sendo que não se sucedem temporalmente, mas sobrepõem-se constantemente através do jogo/comentário e na própria ação de jogar. Dessa forma, ações/atitudes/gestos são experimentados e trocados no espaço aberto de jogo, e o conhecimento pode ser constantemente modificado. (KOUDELA, 2007, p. 94-95)

Outra máscara dos palhaços carrega o humor, através dela, as personagens conduzem a trama, executam *gestus* circenses, tecem comentários críticos e provocam distorções cômicas e satíricas propositadamente. Na ação com o Sr. Schmitt, a máscara dos palhaços é ambiciosa, dissimulada, desonesta, corrupta, falsa nas palavras, nos gestos e nas atitudes.

3.3.11 A recriação do epílogo

É importante contextualizar o epílogo. Enquanto pensamento elaborado, sua temporalidade histórica remonta à ascensão do nazismo, que desencadeia a II Guerra Mundial, período de extrema repressão ideológica e política. Assim, o convite a investigar “o que está sempre ocorrendo” e “descubram o que há de estranho”, se constitui em grande ousadia, uma postura revolucionária.

Brecht explora a temática da guerra de classes (WILLETT, 1967, p. 91) e expõe em seu epílogo uma forma direta e simples de linguagem. O autor conta sua história, na peça didática, de forma inquisitiva e crítica, fazendo com que seu discurso se pareça com os “tribunais de investigação” (WILLETT, 1967, p. 88).

A representação do grupo Usina das Artes busca estimular o homem a repensar criticamente sua própria realidade e a tomar decisões que conduzam a ações que a transformem. Na montagem de *A exceção e a regra*, da mesma forma que Brecht, os atores ao final se dirigem ao público, solicitando aos expectadores que não considerem como coisa natural as diversas cenas de injustiça e preconceito que acabaram de presenciar. Fecham a apresentação com o epílogo da peça que pede “estranhamento” diante da realidade que foi apresentada.

Compreendendo a encenação e as identidades das personagens torna-se possível perceber a construção textual desenvolvida por Brecht e na qual a *Usina das Artes* realçou aspectos como a injustiça e preconceito.

Ao final, os atores saem de seus papéis e a dualidade ator/personagem é flagrada. As falas do epílogo são ditas pelas atrizes/atores que vivem um “distanciamento” de seus personagens e evocam o que foi apresentado e visto, não com conformismo, mas sim buscando que seja considerada com “estranhamento” essa realidade arbitrária e se lute contra ela, conforme o exposto no epílogo do texto espetacular *A exceção e a regra* (p. 185).

– E desse jeito estranho a nossa história que era para ser bem divertida acaba é ficando na memória como uma trágica lição de vida. (p. 185)

O estranhamento objetiva estimular o questionamento e desenvolver uma postura vigilante e crítica.

– Pois quando os donos do poder se unem como esse comerciante e o tal juiz, aí é o mundo inteiro que eles punem. Ninguém se salva de uma cicatriz. (p.185)

Os “donos do poder” são representados pelo comerciante e o juiz. Um elemento que estabelece o poder dos dominadores é a união que há entre eles na busca por interesses comuns. Retrata o caráter dos dominadores, eles punem o mundo inteiro, deixando os dominados marcados pelas cicatrizes de sua ambição.

– O guia já foi sempre o mais sensato e por ser honesto e tudo enunciar em consequência de seu nobre ato, emprego nunca mais pôde arranjar. (p. 185)

O guia recebe uma adjetivação superlativa, é apresentado como “o mais sensato”. Tanto suas falas como *performance* foram construídas para que participantes e plateia tomem ciência de tratar-se da personagem mais sábia da

encenação. Outra adjetivação do guia é ser “honesto”, evidência do antagonismo existente entre os dominadores e dominados, na encenação. A honestidade é um atributo característico, na peça, nos seres dominados.

– O homem morto tinha seus defeitos, mas foi punido sem haver razão. Por que não batalhou por seus direitos, deixando que o tratassem como um cão? (p.185)

Esses discursos conclamam ao inconformismo diante da vida como possibilidade na busca por uma melhor qualidade de vida.

– Do lado fraco a corda rebentou. E a viúva, pobre e infeliz mulher, perdeu o marido e além do mais ficou sem três, nem dois, nem um vintém sequer. (p. 185)

O epílogo se afasta do momento da cena e situa a plateia sobre a continuidade histórica da vida das personagens em construções textuais, que relatam a história da viúva do carregador que ficou sem nenhum dinheiro.

– E assim termina a história da viagem. É assim que acontece normalmente. Que fique nas cabeças essa imagem, pois nosso mundo é assim atualmente. (p.185)

A encenação buscou deixar na mente das pessoas um ensinamento global para a vida toda, enfatizado pelas passagens trágicas das cenas.

– Mas mesmo que isso não pareça estranho e seja visto como bem normal. Cuidado! (p. 186)

O estranhamento tem a intenção de favorecer a construção do pensamento dialético.

– É um sério engano sem tamanho, achar que tudo é coisa natural! (p. 186)

Há uma interação com a visão de mundo, um aspecto subjetivo é enfatizado, mostrando que a injustiça não deve ser concebida como normal.

– Ficar de olho aberto isso é o certo, se não tá bom jamais se conformar. (p. 186)

Ocorre a leitura subjetiva do olhar que é um aspecto físico, dos sentidos e nessa construção textual assume o contexto de uma ação modificadora da realidade.

– Olhar as coisas sempre bem de perto, se a vida não tá boa reclamar. (p. 186)

Há uma proposta revolucionária da encenação, a busca pela renovação e melhora.

– E se o normal começa a incomodar então não dá pra gente relaxar. (p. 186)

A convocação à vigilância é um convite à participação política e social.

– É bem difícil começar, mas essa é a solução fazer mudar. (p.186)

O começar indica uma proposta de mudança nos valores estabelecidos.

– Que a regra seja a regra criticar talvez a exceção deva imperar. (p. 186)

Brecht reitera que a crítica aos valores estabelecidos possa estimular uma reformulação.

– Pois tudo muda e é no renovar que tudo pode um dia melhorar. (p. 186)

A proposta primordial é propor artifícios que otimizem a mudança na qualidade de vida dos seres sociais. A estrutura textual apresentada no novo epílogo criado na encenação dirigida por Marchioro, permite conhecer o contexto da

representação, “conhecer a natureza e a extensão desse ou desses contextos” (PAVIS, 2005, p.7). É um texto que objetiva a rápida condução do ouvinte à reflexão e ação baseada no enredo que agora, ao final da encenação, lhe é conhecida. Na construção desse conhecimento, Marchioro introduz, no epílogo, adjetivações, comentários, desfechos de personagens e críticas às ações das personagens. Como exemplos das adjetivações, há sentenças, como: “história que era para ser bem divertida”, “trágica lição de vida”, “donos do poder”, “viúva pobre e infeliz mulher”. Essas sentenças demonstram que, acima da caracterização de diversão, fica marcante na encenação a lição de vida.

A encenação marca as personagens e classifica-as em dominados e dominadores. Caracteriza o carregador assassinado ao dizer que ele “foi punido sem haver razão” e retrata as fragilidades da personagem do carregador em “o homem morto tinha seus defeitos”. Na quarta fala do epílogo, referindo-se à identidade do carregador, o texto questiona: “Por que não batalhou por seus direitos, deixando que o tratassem feito um cão?” sugerindo que sua submissão foi o fator que colaborou com a anulação de sua personalidade.

A vida é retratada em metáforas, como: “do lado fraco a corda rebentou”, “por que não batalhou por seus direitos, deixando que o tratassem feito um cão”? No meio do epílogo há uma referência ao final da história, que é o reflexo da vida atual: “e assim termina a história da viagem. É assim que acontece normalmente. Que fique nas cabeças essa imagem, pois nosso mundo é assim atualmente”. Brecht e Marchioro fazem refletir não no que é a vida, mas no que ela se tornou.

O epílogo se permite especificidades reflexivas sobre as personagens, suas ações e se concentra em dialogar com a plateia, num convite à investigação. A peça busca projetar no campo das palavras e do pensamento as abordagens locais

voltadas para os interesses sociais (WILLETT, 1967, p. 88), tão características das peças didáticas brechtianas. Vale ressaltar que o epílogo reafirma essa inquietação. O texto retrata a preocupação com o desenvolvimento da classe trabalhadora (WILLETT, 1967, p. 92), através de um discurso que convida essa classe a analisar e investigar o cotidiano de suas vidas. Brecht mostra claramente que eles devem se identificar com os dominados e adotarem uma postura crítica, condenando o abuso.

Há, no epílogo, uma globalização dos significados; o abuso ganha sentidos como “o que é anormal”, “de estranhar”, “de espantar”. Brecht busca provocar o corpo e a mente da plateia para um despertar ideológico, partindo de uma situação farsesca, mas com um significado compreensível a todos, “o corpo e o imaginário participam de uma reflexão de conjunto, o que evita de sucumbir a uma racionalidade desencarnada” (PAVIS, 2005, p. 308).

Essa construção textual constitui, segundo Pavis, um “discurso recapitulativo no final de uma peça para tirar as conclusões da história, agradecer ao público, estimulá-lo a extrair as lições morais ou políticas do espetáculo, ganhar sua benevolência”. O epílogo assume uma posição “fora da ficção”, como uma solda que une a ficção à “realidade social do espetáculo” (PAVIS, 2007, p. 130).

Para Anna Camati (CAMATI, 2009, p. 269), é evidente que sempre imprimimos uma ótica contemporânea aos textos escritos em épocas anteriores. Portanto, é possível considerar que as opções de construções cênicas e criativas buscam sensibilizar e mobilizar o público curitibano no que diz respeito às categorias apresentadas na peça. A encenação evoca a linguagem farsesca, dinâmica, clara e objetiva, passagens cômicas, a simplicidade de cena e figurino e uma profunda reflexão sobre a condição humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na peça didática *A exceção e a regra*, de Bertolt Brecht, e na montagem homônima, de Marcelo Marchioro, subjetividades de diferentes classes sociais e a exploração do trabalhador são investigadas. Nas cenas que tratam do julgamento, o dramaturgo alemão apresenta uma visão crítica sobre a justiça que favorece o poderoso e condena a vítima. Também conduz a uma reflexão sobre o papel social da mulher, uma das personagens representantes dos seres sociais que sofrem com a invisibilidade social, econômica, legal, ética e moral, que é evidenciada na transcrição cênica.

O espetáculo de Marchioro, levado à cena em 1998, é uma homenagem festiva ao centenário de Brecht. É uma montagem metateatral, ou seja, a representação de uma peça dentro de outra. Conta a história de um carregador explorado e morto através da história de outro personagem, o gigante poderoso e iludido.

A transcrição apresenta evidente vocação política, numa encenação questionadora e comprometida com a realidade. Marchioro explora o aspecto de teatro social e político de Brecht na sua leitura de proposta de transformação de mundo. O diretor recria o texto na montagem, imprimindo-lhe fluidez, prazer, caricaturas, pantomimas e atitudes críticas. A encenação incorpora os conceitos de Brecht com desdobramentos como apresentações em espaço alternativo e mostras sobre o autor. O caráter despretensioso e a grande qualidade artística da representação induz a plateia à reflexão.

A pesquisa buscou mostrar, simultaneamente, a multiplicidade e a profundidade de sentido da obra estudada. O trabalho também examina as

concepções de teatro político e as interligações com as concepções marxistas que informam a atividade artística de Brecht. Num misto de teatro social e popular, a obra do dramaturgo alemão pode ser vista como um instrumento de luta de classes contra o capitalismo, sempre em defesa do proletariado.

O capítulo que trata das questões pertinentes ao trabalho, contextualiza o universo do carregador, do guia e do comerciante. Apresenta trabalhadores recrutados para atividades não qualificadas ou semiqualficadas. Essas tarefas são de simples execução, parceladas e repetitivas. As estruturas das relações de trabalho, na encenação, não contemplam a ascensão socioeconômica, guia e carregador lutam para sobreviver. O cotidiano desses trabalhadores não lhes dá alternativas, apenas a possibilidade de, na condição de assalariados, reproduzirem os modelos de seres dominados, humilhados e explorados. A pesquisa apresenta reflexões sobre a relação existente na peça entre empregador e empregado, considerando o exercício do poder e da violência.

Essas categorias, poder e violência, são utilizadas como instrumentos promotores de socialização/ajustamento do carregador que simboliza o trabalhador na condição de ilegalidade que a tudo se sujeita. Por ser de uma classe social desfavorecida e incômoda ao comerciante dominador, o carregador é penalizado numa gradação crescente de violência. Trabalho para o carregador significa fadiga, sofrimento e humilhação. As exigências laborais sobre ele geram sentimentos múltiplos como angústia, medo, insegurança e tristeza.

A pesquisa analisa o abuso de poder, as ofensas repetitivas e a submissão às constantes instruções confusas. Como vítima da maximização de erros e culpa, o carregador vive as consequências dos transtornos psicológicos que repercutem em sua identidade. Sua inadequação e desajuste não lhe permite elaborar situações de

enfrentamento. O explorador agressivo detém a função de mando, não de líder. É despreparado para a posição de chefia, se estabelece através da imposição de violências e sofrimentos. Brecht e Marchioro demonstram que aceitar a exploração como natural, escraviza e destrói.

Ao considerar o direito trabalhista e a encenação do julgamento, o estudo reflete sobre os detentores do mando, imunes a sancionamentos, pois a estrutura estatal de poder, representada pelo juiz, está corrompida. São analisados os discursos e *gestus* característicos de uma retórica populista que apenas teatraliza a defesa da ordem e da justiça. As concepções ideológicas de Brecht, entrincheiradas na luta contra as injustiças sociais, buscam introduzir modificações na estrutura social. *A exceção e a regra* merece ser objeto de uma contínua e constante reflexão, pois combate as desigualdades, abusos e a impunidade. A obra questiona a norma da conduta. O desdobramento da reflexão proposta pode resultar na concretização do bem-estar da sociedade. Procura fixar os rituais a serem seguidos e compartilhados na transformação das relações. Busca a construção da liberdade do exercício profissional, pela destruição dos abusos de poder e exploração endêmica.

O teatro proporciona um modo de leitura do mundo que interliga os processos de objetivação e reflexão. Direciona plateia e participantes ao equilíbrio de ação/pensamento com a dinâmica que envolve atividades observadoras, auto-observadoras, críticas e autocríticas. Como busca da verdade, a encenação permite o diálogo entre as múltiplas linguagens, comprometendo e reeducando os sentidos. Expande as estruturas da consciência, amplia as profundas ressonâncias da psique, do nível ordinário ao mais profundo. Desperta, pelas contradições pertinentes à obra, a reflexão sobre o que se vê e vive. Pelo confronto intelectual, conduz à atitudes que mobilizam a ação.

A encenação desenvolve um papel mediador na formação do ser social, auxiliando a plateia na aquisição e/ou aprimoramento da autonomia criativa e crítica. Para Marchioro, a polaridade teatro/plateia relaciona-se com a democratização dos meios produtivos, pois a acessibilidade aos bens simbólicos implica em educação, pelo processo de leitura de um espetáculo. Acima de leis, técnicas, teorias, a plateia, atuante na obra de Brecht, é a artesã de sua própria formação. A obra estudada estabelece relação sobre a sensorialidade, superando atitudes e conceitos sociais, políticos e econômicos mecanizados. O espetáculo é uma experiência viva de redescoberta. Serve de elo entre indivíduo, a realidade interior e a realidade exterior compartilhada.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida: Sociedade Bíblica do Brasil. Brasília-DF, 1999.

ANDREIS, U. A. **Uma ligação possível entre a teoria da peça didática de Bertolt Brecht, a pedagogia de Paulo Freire e o ensino de física.** 2009. 222 p. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Ensino de Ciências): USP, São Paulo, 2009.

AQUINO, R. S. L.; et al. **História das sociedades:** das comunidades primitivas às sociedades medievais. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1980.

ARENDT, H. **Da violência.** Tradução de Maria Cláudia Drummond Trindade, Brasília: UnB, 1985.

_____. **Sobre a violência.** Tradução de Maria Claudia Drummond Trindade, Brasília: UnB, 1985.

_____. **Sobre a violência.** Tradução de André Duarte, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

_____. **Poder e violência.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo.** Tradução de Teixeira Coelho. 2.ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ARZABE, P. H. M. **Pobreza, exclusão social e direitos humanos:** o papel do estado. 2008. Disponível em: <<http://www.conteudojuridico.com.br>> Acesso em: 22/04/2011.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal.** Introdução e tradução Paulo Bezerra. 4. ed., São Paulo: Hucitec, 2002.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem:** problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução do francês por Michel Lahud e Yara F. Vieira. 10. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. 8. ed., Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

BENGOA, J. Pobreza y vulnerabilidad. **Temas Sociales**, n. 10, abr., 1996.

BONFITTO, M. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BONINI et al. **História**. SEED-PR, 2006.

BORNHEIM, A. G. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, B. Teatro de diversão ou teatro pedagógico. In: _____. **Teatro dialético**. Seleção e introdução: Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Estudos sobre o teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo. Trad. Fernando Peixoto. In: _____. **Teatro completo**. v. 3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. A exceção e a regra. Trad. Geir Campos. In: _____. **Teatro completo**. v. 4. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

BUSTAMANTE, R. C. **Retalhos em cena – concebendo o figurino na televisão**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Centro Universitário Senac. São Paulo, 2008.

SANTOS, Márcio Renato dos. Do outro lado do palco. Caderno G/ **Gazeta do Povo**. Publicado em 20/09/2009. Disponível em: www.gazetadopovo.com.br. Acesso em: 23/06/2011.

CALDAS, Alberto Lins. **Oralidade, texto e história para ler a história oral**. São Paulo: Loyola, 1999.

CAMATI, A. S. Sonho de uma noite de verão: o erudito e o circense em cena. In: **Shakespeare sob múltiplos olhares**. Org.: Anna Stegh Camati; Célia Arns de Miranda. Curitiba: Editora e Livraria Solar do Rosário, 2009, p. 269-290.

CAMPOS, Haroldo de. **Pedra e luz na poesia de Dante**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

CARVALHO, M. G. (Org.). **Relações de gênero e tecnologia: uma abordagem teórica**. In: **Relações de gênero e tecnologia**. Curitiba: PPGTE/CEFET-PR, 2003.

CASSIMIRO, M. R.; GONÇALVES, O. L. **Rumos da universidade brasileira**. Goiânia: Ed. da UFG, 1986.

CASTRO, C. A. P. **Sociologia aplicada à administração**. São Paulo: Atlas, 2003.

CATTANI, A. D. **Trabalho e autonomia**. Petrópolis: Vozes, 1996.

CAVALIERE, A. **O inspetor geral de Gogol/Meyerhold: um espetáculo em síntese**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. **Mikhail Bakhtin**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COSTA, F. A. Análise fílmica – o figurino como elemento essencial da narrativa. **Sessão do Imaginário**, nº 8, Porto Alegre, FAMECOS/PUCRS, 2002.

CRESTANI, C. R. **Os discursos oficiais do CEFET-PR sobre o trabalho: uma análise dialógica**. 2001.149 p. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia) Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2001.

DESGRANGES, F. A revisão da peça didática. In: _____. **Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 78-86.

DIÓGENES, G. **Cartografias da cultura e da violência - gangues, galeras e o Movimento Hip Hop**. São Paulo: Annablume, 1998.

DUPAS, G. **Global e exclusão social: pobreza, emprego, estado e o futuro do capitalismo**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

DUTRA, I. **Um eco do riso rabelaisiano no mundo de baudolino**. 2006. 240 p. PUC/RS. Tese (Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-RG) Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

EWEN, F. **Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo.** São Paulo: Globo, 1991.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa.** 3. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, M. O sujeito e o poder. In: RABINOW, P.; DREYFUS, H. **Michel Foucault – uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica.** Rio de Janeiro: Forense, 1995.

GONÇALVES, N. K. R. **As peças didáticas de Bertolt Brecht e o processo de alfabetização.** 2005. 170 p. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação/Área Alfabetização da UNESP - Campus Rio Claro). Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2005.

GRAUPE, M. E. Mulheres: tempos diferentes, discursos iguais – A luta continua por uma vida mais justa e digna para todas/todos. **Revista Espaço Acadêmico**, nº 70 – Março, 2007 Mensal – Ano VI, 2007.

HILL, N. C. **Como melhorar o desempenho dos empregados.** Trad. Margarida D. Black. São Paulo: EPU, 1986.

HORVAT, B. V. **Mito e violência: a polarização da “mera vida” em Walter Benjamin.** 2006.118 p. Dissertação (Mestrado do Centro de Ciências Humanas – Filosofia da Universidade do Vale do Rio dos Sinos). São Leopoldo: UNISINOS, 2006.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

HUTCHEON, L. **A theory of adaptation.** New York/London: Routledge, 2006.

KAYSER, W. **O grotesco.** São Paulo: Perspectiva, 1986.

KOUDELA, I. D. **Brecht: um jogo de aprendizagem.** São Paulo: Editora da USP, 1991.

_____. **Um vôo brechtiano: teoria e prática da peça didática.** São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **Brecht na pós-modernidade.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **Brecht: um jogo de aprendizagem.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Texto e jogo.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

LAFER, C. **Hannah Arendt: pensamento, persuasão e poder.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista.** 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

MACHADO, J. P. **Dicionário etimológico da língua portuguesa,** 3. ed.: Lisboa: Livros Horizonte, 1977, v 3, p. 181, in fine.

MARCHIORO, Marcelo. Dados biográficos. Disponível em:

<http://www.spescoladeteatro.org.br/enciclopedia/ondex.php/Marcelo_Marchioro> Acesso em: 12 ag. 2011.

MARCHIORO, Marcelo. **Programa do espetáculo A exceção e a regra,** 1998.

MARCHIORO, Marcelo. Um Brecht nada carrancudo. **Programa de espetáculo A exceção e a regra,** 1998, p. 4.

MARTINS, A. **Arthur Azevedo: a palavra e o riso: uma introdução aos processos lingüísticos de comicidade no teatro e na sátira de Arthur Azevedo.** São Paulo. Perspectiva, 1988.

MATHERON, François (Org.). **Écrits philosophiques et politiques.** Tomo II da coletânea de textos de Louis Althusser. Trad. Danilo Enrico Martuscelli Paris, Éditions STOCK/IMEC, 1997, p. 561-578. Crítica Marxista, 2007, no 24.

MELLO, S. C. A. **A exceção e a regra de Bertolt Brecht ou a exceção e como regra: uma leitura.** 2009. 168 p. Dissertação (Mestrado do Departamento de Letras Modernas da USP) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MION NETO, Octacílio. **Poder, violência e mentira à luz do pensamento político de Hanna Arendt**. 2007. 139 p. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Filosofia do CCHS/UNIOESTE) Campus de Toledo, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2007.

MORGAN, G. **Imagens da organização**. São Paulo: Atlas, 1996.

MOTTA, F. M. **Gênero, sexualidade e educação**. 3. ed. Florianópolis: Genus, 2008.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Dicionário de Teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **O teatro no cruzamento de culturas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIRCE, C. S. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1987.

PERISSINOTTO, R. M. O poder sem face: de volta à velha antinomia “estrutura” e “prática”? **Revista de Sociologia e Política**, nº 20, 2003.

_____. Hannah Arendt, poder e a crítica da tradição. **Luanova**, nº 61, 2004.

PINSKY, Jaime. **A escravidão no Brasil**. São Paulo: Global, 1981.

PINTO, D. O. **A música-gestus nos espetáculos Esta noite Mãe coragem, Um homem é um homem e Nossa pequena Mahagonny**. 2008. 213 p. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG), Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

RAGO, L. M. **O que é taylorismo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

REIS, C. S. **A dupla face do Poder Jurídico: por um Poder Judiciário emancipatório**. Disponível em: < <http://www.ambito-juridico.com.br> > Acesso em: 22/04/2011.

RIZZO, Eraldo Pêra. **Ator e estranhamento:** Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2004.

RODRIGUES, C. C. **O espaço do jogo:** espaço cênico teatro contemporâneo. Tese de Mestrado. Minas Gerais, 2008.

ROUSSEAU, J. **Emílio ou da educação.** São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.

SALVADOR, S. F. T.; et al. **ENDITNOW:** A Igreja Adventista do Sétimo Dia combatendo a violência contra mulheres e meninas. II Seminário Nacional de Sociologia e Política. Curitiba: UFPR, 2010.

SANTAELLA, L. **Semiótica aplicada.** São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SILVA, C. L.; SOUZA-LIMA, J. E. **Políticas públicas e indicadores para o desenvolvimento sustentável.** São Paulo: Saraiva, 2010.

SILVA, T. D. G.; FLORY, A. V. **Fragmentação e montagem em medidas contra a violência, de Bertolt Brecht.** UEM- Maringá, 2010. 1º CIELLI- 4º CELLI- Anais- ISSN 2177-6350. Maringá, 9/10/11 de junho de 2010, p. 1-14. Acesso em: 26/06/2011.

SOBRINHO, A. B. Brecht: arte, história e poder. **Revista UniABC** – v. 1, n.2, 2010.

STRAPASSON, A. **A construção de sentidos sobre a mulher em enunciados de jurisprudência penal:** uma perspectiva as análise do discurso. 2005. 143 p. Dissertação (Mestrado do Centro de Comunicação e Expressão do Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFSC). 2005. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

STURKEM, M.; CARTWRIGTH, L. **Practices of Looking:** An Introduction to Visual Culture. New York: Oxford University Press, 2001.

TALLE, Y. Moralidade e violência: a questão da legitimação de atos violentos. Dossiê “Psicologia, Violência e o Debate entre Saberes”. **Temas em psicologia**, v. 17, nº 2, 2009.

TEIXEIRA, F. N. **Prazer e crítica:** o conceito de diversão no teatro de Bertolt Brecht. São Paulo: Annablume, 2003.

UBERSFELD, A. **Lire le théâtre III**. Paris: Belin, 1996.

_____. A representação dos clássicos: reescritura ou museu? Trad. Fátima Saadi. **Folhetim**, nº 13, abr. / jun. 2002, p. 08-37.

VALENTE, D. C. O. Teoria traz novas concepções às relações do trabalho. **Revista Consultor Jurídico**, Junho, 2009. Disponível em: www.conjur.com.br/2009-jun-26/conceito-poder-concepcao-relacoes-trabalho. Acesso em: 06/06/2011.

VASQUEZ, A. S. **Convite à estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

VILLAÇA, N.& GÓES, F. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

VOLPATO, M. **As percepções dos trabalhadores frente ao processo de Inovação Tecnológica – Um estudo de caso**. 1999. 136 p. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia) Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 1999.

WEBER, M. **Economia y sociedad**. Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

WILLET, J. **O teatro de Brecht visto de oito aspectos**. Rio de Janeiro: Livrarias Editoras Reunidas, 1967.

WHITE, E. G. **Profetas e reis**: aprendendo com os erros e acertos do povo de Deus. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, 2007.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. (Org.), **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

ZUGMAN, Sandra. Da expressão corporal. **Programa do espetáculo A exceção e a regra**, 1998, p. 3.

ANEXOS

Anexo A Roteiro Cênico *A exceção e a regra*

Escrita em 1929/30 por Bertolt Brecht

Estreia: 12/09/1998 no Teatro Novelas Curitibanas, em Curitiba.

Tradução e Adaptação: Marcelo Marchioro

PERSONAGENS:

Comerciante

Guia

Carregador

Dois Policiais

Estalajadeiro

Juiz

Mulher do carregador

Chefe da Segunda Caravana

Música de circo e/ou de cabaré

Cenário – 1 chapéu preto e 1 branco no chão do palco.

Entram três palhaços de circo; um deles, chamado Sr. Schmitt, é um gigante. Os outros dois fazendo acrobacias (cambalhotas), chamados de Karl e Valentin.

Karl – Senhoras e senhores, oi, eu me chamo Karl.

Valentin – E eu me chamo Valentin.

Karl – Nós nascemos na Alemanha.

Valentin – Mesmo lugar onde exatamente há 100 anos, em 1898, nasceu nosso amigo e companheiro o Senhor Bertolt Brecht.

Karl – E são do Senhor Bertolt Brecht as histórias que nós vamos contar hoje pra vocês.

Valentin – O Senhor Bertolt Brecht disse que: pensar é um dos maiores prazeres da raça humana. Logo...

Karl – E o Senhor Bertolt Brecht disse também: que a verdade é filha do tempo e não da autoridade. Logo...

Valentin – E o Senhor Bertolt Brecht disse ainda que: um homem é um homem e que quando ele quer ele é muito difícil de ser destruído. Logo...

Karl – E agora nós vamos mostrar a vocês como é que hoje em dia o homem ajuda o homem.

Valentin – Senhoras e senhores, o Sr. Schmitt.

Música

Karl – Que noite bonita, não é, Sr. Schmitt?

Valentin – O que o senhor está achando da noite, Sr. Schmitt?

Sr. Schmitt – Não, não estou achando bonita!

Karl – Não quer se sentar, Sr. Schmitt?

Valentin – E aí Sr. Schmitt, por que o senhor não responde?

Karl – Ora você não tá vendo? O Sr. Schmitt vai ficar olhando a lua.

Valentin – Vem cá me diga uma coisa. O que é isso? Por que que você está sempre puxando o saco do Sr. Schmitt? Você não percebe que isso enche o saco do Sr. Schmitt?

Karl – É porque o Sr. Schmitt é muito forte e poderoso. É por isso que eu fico puxando o saco dele.

Valentin – É? (*sussurrando*). Eu também.

Karl – Valentin, (*falando alto*) convide o Sr. Schmitt para ele vir se sentar aqui no chão perto da gente.

Sr. Schmitt – Hoje eu não estou me sentindo bem.

Karl – Não está se sentindo bem, Sr. Schmitt? Mas então o senhor tem que achar um jeito de se distrair, Sr. Schmitt.

Sr. Schmitt – Sabe, eu acho que não consigo mais me distrair com nada.

Sr. Schmitt – Como está meu rosto? De que cor está?

Karl – Rosado, Sr. Schmitt, como sempre ro-sa-do.

Sr. Schmitt – Ora veja só. Eu achei que estava pálido.

Karl – Ah! Engraçado o Sr. achou que estava pálido? É, pra falar a verdade, olhando melhor, e prestando bem atenção, eu sou obrigado a dizer que também acho: o senhor tá pálido.

Valentin – Já que o senhor. está mesmo assim, Sr. Schmitt, se eu fosse o senhor eu me sentava.

Sr. Schmitt – Não, hoje eu prefiro não me sentar.

Karl – Não, não, isso mesmo, ora sentar pra que, de jeito nenhum, melhor ficar mesmo de pé.

Sr. Schmitt – Mas por que você acha que eu tenho que continuar de pé?

Karl – (alto) Hoje é melhor ele não se sentar, porque se não, é capaz dele não conseguir mais se levantar.

Sr. Schmitt – Meu...

Karl – O senhor está vendo? Ele já está conseguindo entender sozinho. É por isso que o Sr. Schmitt está querendo mesmo continuar de pé.

Sr. Schmitt – Sei lá, eu tenho a impressão que o meu pé esquerdo está doendo.

Karl – Muito? Tá doendo muito?

Sr. Schmitt – É acho que está doendo muito.

Valentin – É de tanto ficar em pé.

Sr. Schmitt – Acho que você tem razão. Será que é melhor eu me sentar?

Karl – Não, não, de jeito nenhum. Se tem uma coisa que a gente deve evitar é isso.

Valentin – Se o seu pé esquerdo tá doendo só tem um remédio, tirar ele fora e...

Karl e Valentin – Tchauzinho pro pé esquerdo.

Karl – E quanto antes melhor.

Sr. Schmitt – Bom, se vocês acham melhor...

Valentin – É claro que sim.

Serram o pé esquerdo

Sr. Schmitt – Por favor, me arranjam uma bengala.

Arranjam a bengala

Karl – E aí, já está se sentindo melhor Sr. Schmitt?

Sr. Schmitt – É do lado esquerdo sim. Mas acho melhor vocês me devolverem o meu pé. Eu (chorando) não queria ficar sem o meu pezinho

Os dois palhaços chorando.

Karl – Tudo bem, já que o senhor não confia na gente.

Valentin – É tá querendo assim, acho melhor a gente ir andando.

Sr. Schmitt – Não, não, por favor. Agora vocês têm que ficar porque eu não posso mais andar sozinho.

Karl – Tá aqui oh, o seu pé.

Sr. Schmitt – Ah! Olhe agora a minha bengala caiu.

Valentin – É, mas em compensação o senhor está com seu pé de volta.

Os dois palhaços gargalham

Sr. Schmitt – Faz ideia que eu não consigo mais ficar de pé e agora, é claro, a outra perna começou a doer.

Karl – É? Claro que sim.

Sr. Schmitt – Eu não queria mais incomodar vocês, mas sem a bengala é muito difícil eu conseguir andar.

Valentin – Oh! E se em vez da gente devolver a bengala, a gente serrasse a outra perna? Ela tá doendo tanto, não é?

Sr. Schmitt – É quem sabe assim ela melhore.

Karl – E assim tchauzinho pra perna direita.

Serram a perna direita

Sr. Schmitt – Olha aí agora não posso mais me levantar.

Karl – Tá vendo, que tragédia! Era justamente isso que a gente estava tentando evitar, que o senhor se sentasse.

Sr. Schmitt – Por quê?

Karl – Porque agora Sr. Schmitt, o senhor não vai mais poder se levantar.

Sr. Schmitt – Pelo amor de Deus, não fale assim. Isso me dói muito e me deixa muito triste.

Valentin – O que que eu não devo mais falar? Que o senhor não vai poder mais se levantar?

Sr. Schmitt – Será que você não pode calar a boca?

Valentin – Não, Sr. Schmitt, mas se o senhor quiser eu posso desatarraxar a sua orelha esquerda, assim o senhor nunca mais vai me ouvir dizer que o senhor não vai mais poder se levantar.

Sr. Schmitt – Ah! Quem sabe seja melhor.

Karl__ E assim...tchauzinho pra orelha esquerda.

Desatarraxam a orelha esquerda

Sr. Schmitt – Ah! Que bom! Ah! Agora eu só posso escutar o que vocês disserem. Escute aqui, quer fazer o favor de me devolver a minha orelha? Devolva a minha orelha, a perna que está faltando! Isso não é jeito de se tratar um homem doente! Quero que vocês me devolvam imediatamente tudo o que me pertence e que vocês arrancaram de mim. Entendam, se vocês pensam que podem ficar rodando pelas costas, estão redondamente enganados. O que está acontecendo agora com o meu braço? Tá doendo.

Valentin – Mas é claro com toda essa tranqueira que o senhor está carregando.

Sr. Schmitt – Deve ser esta a razão. Será que vocês podiam me ajudar com isso?

Valentin – Não, Sr. Schmitt, mas se o senhor quiser a gente podia ajudar o senhor tirando o braço inteiro fora. Isso sim seria muito melhor.

Sr. Schmitt – Ah, bom! Então, já que vocês acham meus...

Valentin – Pois não, é pra já – tchauzinho bracinho.

Tiram o braço inteiro fora (o esquerdo). Enquanto tiram, o Sr Schmitt gargalha.

Sr. Schmitt – Muito obrigado! Meu Deus estou dando tanto trabalho pra vocês!

Karl – Pronto, Sr. Schmitt, agora o senhor está de posse de tudo que lhe pertence e isso ninguém pode tirar do senhor.

Sr. Schmitt – Eita! Eu estou com umas ideias meio desagradáveis passando por minha cabeça. Será que vocês podiam me contar alguma coisa divertida?

Karl – Oh! Claro Sr. Schmitt, com todo prazer. O senhor quer ouvir uma história bem divertida? Ah! Pois preste atenção.

Quando começa a história o outro palhaço senta ao lado do Sr. Schmitt

Karl – Dois homens estão saindo de um bar, por uma razão boba qualquer eles começam a discutir. Discute de cá, discute de lá, acabam brigando. Briga de cá, briga de lá, acabam jogando... acabam jogando...é acabam jogando bosta de cavalo um na cara do outro. Joga bosta de cá, vinda de lá, um acerta um punhado de bosta dentro da boca do outro. __Tudo bem, o outro diz, eu vou deixar esta bosta aqui até a polícia chegar.

Os dois palhaços gargalham gostosamente

Sr. Schmitt – Ah! Eu não achei esta história nenhum pouco divertida.

Os dois palhaços voltam a gargalhar

Sr. Schmitt – Será que você poderia contar uma outra bem bonita? Como já disse, minha cabeça está cheia de ideais desagradáveis.

Karl – Não, Sr Schmitt, sinto muito, infelizmente eu não tenho mais nenhuma história pra contar pro senhor.

Valentin – Bom, já que sua cabeça está com tanta ideia ruim a gente podia era serrar ela fora logo de uma vez. Que tal?

Sr. Schmitt – Ah! Tudo bem. Concordo quem sabe isso me ajude.

Os dois serram a cabeça do Sr. Schmitt

Karl – Como é que o senhor está se sentindo agora Sr. Schmitt? Melhor? Mais aliviado?

Sr. Schmitt – Ah! Muito mais! Agora estou me sentindo aliviado de verdade. A única coisa é que estou sentindo um pouco de frio na cabeça, mas ah! Ah! Isso não é nada, logo passa.

Valentin – Ponha um chapéu Sr. Schmitt. (gritando ao ouvido do Sr. Schmitt). Ponha o chapéu que o frio passa.

Karl joga o chapéu branco ao chão, mas distante do Sr. Schmitt

Sr. Schmitt – Mas como que eu vou alcançar o meu chapéu?

Valentin – O senhor quer a bengala?

Sr. Schmitt – Ah! Eu quero sim, por favor. Ah! Olha aí. Agora a bengala escapou, eu não posso mais pegar o meu chapéu e o frio está aumentando. O que é que eu faço?

Valentin – E se a gente... bom, tchauzinho pra cabeça inteira?

Sr. Schmitt – Ah! Por mim, sei lá, não sei direito.

Karl – Como não Sr. Schmitt? O senhor é quem sabe, se o senhor quiser...

Sr. Schmitt – Pra falar a verdade eu não sei de mais nada.

Valentin – Tá vendo? É por isso mesmo.

Serram a cabeça do Sr. Schmitt

Sr. Schmitt – Ei! Esperem! Será que um de vocês podia me segurar pela minha nuca?

Karl – Nuca? Que nuca? (gargalham)

Sr. Schmitt – Segurem minha mão ou me levantem pelo braço.

Valentin – Que mão? Que braço? (gargalham)

Karl – E aí Sr. Schmitt? O senhor já está se sentindo melhor agora?

Sr. Schmitt – Não. O problema é que eu caí de costas em cima de uma pedra.

Karl – Ora, Sr. Schmitt, por favor, também não se pode querer tudo.

Gargalham os palhaços

Karl e Valentin – Tchauzinho Sr. Schmitt!

Gargalham e vão embora

A atriz sai da personagem e diz: – O homem não ajuda o homem!

Música

Dois palhaços arrumam o cenário diante do público

Karl – Senhoras e senhores, agora a gente vai contar a história de uma viagem.

Valentin – Uma viagem feita pelo deserto por dois explorados e um explorador.

Começam a arrumar as cortinas abrindo espaços

Karl – Vejam bem o que essas pessoas fazem mesmo que não pareça estranho.

Valentin – São atitudes difíceis de explicar, mesmo sendo tão comum.

Karl – São atitudes difíceis de entender, mesmo sendo a regra.

Valentin – Até do gesto mais comum, simples na aparência, desconfiem.

Karl – Desconfiem e se perguntem se isso é mesmo preciso.

Valentin – E, por favor, não achem natural o que vai acontecer, mesmo sendo o que acontece todo dia por aí.

Karl – Só achando estranho.

Valentin – Só duvidando.

Karl – Só pensando e questionando é que a gente consegue perceber o que está errado.

Valentin – Pra depois...

Karl – Mudar.

Valentin – Pois nada é imutável!

Karl – Senhoras e senhores: A exceção...

Valentin – ...e a regra.

Os palhaços cacarejam chamando galinhas para comer e jogam milho quebrado no chão

Karl – **CENA 1**

Valentin – **CORRIDA NO DESERTO**

Música

Uma pequena expedição cruza apressadamente o deserto. Um comerciante e seus dois acompanhantes, o Guia e o Carregador.

Comerciante – Rápido, seus bunda mole! A gente tem que chegar ao posto policial em dois dias. Custe o que custar a gente precisa ficar com um dia de vantagem em relação aos que estão vindo atrás.

Valentin – Esse é o senhor comerciante, que está viajando pelo deserto com: um guia e um carregador até a cidade de Urga, onde ele quer fechar um grande negócio.

Comerciante – Os meus concorrentes e adversários que estão vindo atrás de mim. O negócio vai ser de quem chegar primeiro. Como eu sou muito esperto, sou capaz de vencer qualquer dificuldade e como eu trato meus empregados com muito pulso e sem dar moleza até que a viagem foi feita quase na metade do tempo que a gente costuma levar. Mas os meus concorrentes não desgrudam do meu pé. Olha só! Lá vêm eles de novo! Por que você não apressa um pouco esse carregador? Foi pra isso que eu contratei você! Mas pelo que estou percebendo você quer fazer turismo, fazer viagem de férias por minha conta! Vocês não têm ideia de quanto custa uma viagem dessa! É claro, o dinheiro não é de vocês mesmo, não é? E vai continuar me sacaneando! Assim que a gente chegar em Urga eu vou dar queixa de você na agência.

Guia – Escuta! Será que dá para apressar um pouquinho mais?

Comerciante – Ora se isso é jeito de falar com um subalterno. Você nunca vai ser um guia de verdade! Eu devia ter contratado um guia mais caro! Eu acabei fazendo uma economia porca! Olha lá, a outra caravana está nos alcançando! Dê porrada nesse carregador pra ele andar mais depressa! E aí? O que está esperando? Coça nele!

Eu não sou a favor da porrada mas tem horas que não tem outro jeito. Eu vou chegar em primeiro lugar na fila. Estou perdido. Vou a falência! Agora estou entendendo. Você contratou algum carregador ou um amigo seu não é? Ou quem sabe um parente? É por isso que você não bate nele! Confesse foi ou não foi? Ou você bate nele ou está despedido! Meu Deus do céu! Eles estão nos alcançando.

Carregador – Pode bater em mim. Não com muita força tá! Que a gente tem que chegar ainda hoje no posto comercial. Não posso gastar a minha energia de uma vez só.

O guia bate no carregador

Carregador – Ai!

Grito vindo de trás

Karl – Ei vocês aí! Este é o caminho que vai pra Urga? Esperem!

Comerciante – Pra uma merda! E vocês aí, mais rápido! Mais rápido! Faz três dias que estou pedindo pros meus empregados irem mais rápido. Os dois primeiros dias foram com insultos e ameaças. O terceiro dia com promessas. O que vai acontecer depois a gente vê quando chegar em Urga. Ih! Olha lá! Os meus adversários estavam sempre na cola. Mas na segunda noite a gente andou verificando sem parar nem pra respirar. E assim eu consegui escapar da vista deles. Ai, ai, ai. Agora que é o terceiro dia estamos chegando ao posto policial. Um dia na frente de todo mundo. O tempo que eu ganhei, fiquei na frente e já que não parei, fui mais ligeiro. Pros fracos, tchau! E assim, cheguei primeiro.

Valentin – **CENA 2**

Karl – **FIM DA LONGA ESTRADA**

Comerciante – Até que enfim chegamos ao posto policial. Graças a Deus Conseguimos chegar um dia na frente de todo mundo. Os meus empregados estão mortos de cansados. Eles estão muito irritados comigo. Por quê? Não sei. Essa gente! Eles não têm a menos noção do que é bater um recorde, nem sabem o que é lutar de verdade. Uma corja miserável da pior espécie que só sabe rastejar. Mas é

claro que eles não têm coragem pra abrir a boca porque graças a Deus a polícia está aí justamente pra isso. Manter a ordem.

Música

Valentin – (*apito*) Boa tarde meu senhor, tudo em ordem? Como está a estrada? Satisfeito com ela? E o seu pessoal? Nenhuma reclamação contra eles?

Comerciante – Tudo, tudo em ordem. Pra chegar até aqui eu caminhei só três dias em vez de quatro. Agora aqui entre nós a estrada está uma bosta, hein? Mas eu não sou de desistir no meio do caminho, eu sempre alcanço o que desejo. Eu quero saber o que tem pela frente. Daqui do posto policial em diante como é a estrada?

Valentin – Agora meu senhor, em primeiro lugar, há um deserto de Jahi e é completamente desabitado.

Comerciante – E será que não era possível conseguir uma escolta policial?

Valentin – Eu hein, não meu senhor, eu sou o último policial que o senhor vai encontrar nesse caminho a partir daqui, meu senhor, mais ninguém.

Valentin – **CENA 3**

Karl – **PERMISSÃO DO GUIA NO POSTO POLICIAL**

Valentin – Desde a conversa com o policial na estrada em frente ao posto o nosso comerciante parece que mudou completamente.

Guia – O tom que ele fala com a gente é outro. Quase amigável.

Karl – Mas isso não tem nada a ver com o ritmo da viagem. Neste posto policial que é o último antes do deserto de Jahi, mais uma vez ele não programou nenhum dia de descanso.

Guia – Desse jeito não sei como vou fazer para o carregador chegar até Urga, ele já está morto de cansaço.

Valentin – A mudança de comportamento do comerciante querendo parecer amigo está preocupando muito o guia.

Guia – Eu estou com medo dele estar querendo adotar alguma coisa contra a gente.

Karl – Você tem razão, ele fica andando de um lado pro outro pensando e resmungando e você sabe né, quando ele pensa demais lá vem sujeira.

Guia – Eu sei, e é você quem se ferra? Nem ele. Quem se ferra somos eu e o carregador. Se a gente não faz o que ele exige por mais sujeira que seja ele não paga a gente e nos despede no meio do deserto.

Comerciante – Quer um cigarrinho? Olha tem aqui. Essa gentinha é capaz de entrar numa fogueira para conseguir uma tragadinha de fumaça. Mas graças a Deus isso é o que não falta, né? O nosso cigarro dá de sobra pra ir e até pra voltar de Urga.

Guia – Nosso cigarro?!

Comerciante – Por que você não senta um pouquinho meu amigo? Uma viagem desse tipo sabe aproxima as pessoas. Mas se não quiser sentar é claro tudo bem pode ficar de pé. Afinal você tem seus costumes né? Ora normalmente eu também não sentaria ao teu lado nem você sentaria ao lado do carregador. É sobre diferenças que o mundo está construído. Ora, mas a gente pode fumar um cigarrinho juntos não é mesmo?

Comerciante – Sabe isso é uma coisa que eu gosto em você. Esse tipo de dignidade que você tem. Tudo bem então vá arrumar a bagagem, vá e não se esqueça da água viu? Nesse deserto parece que há poucos poços d'água. Espere um pouco meu amigo, venha cá. Mais uma coisa: você percebeu os olhos do carregador quando você foi duro com ele? Ele tinha no olhar um algo de estranho que não deve querer dizer boa coisa. E, além disso, daqui pra frente você vai ter que dar ainda mais duro nele. A gente não pode amolecer se não a outra caravana nos alcança. Aqui entre nós esse carregador é muito preguiçoso. A região aonde a gente vai entrar agora é totalmente deserta, não existe viva alma, e pode ser que aí ele queira mostrar o que ele é de verdade. Já você, você é diferente, tem outras qualidades e justamente por isso ganha mais do que ele e além do mais não precisa ficar carregando nada. É fácil de entender porque ele te odeia. Nunca é demais se prevenir, viu? É melhor ficar meio longe dele. Vá. Essa gentinha é engraçada.

Valentin – O comerciante diz sempre que: tirar petróleo da terra é o serviço que se presta à comunidade.

Karl – E diz que: quando o petróleo é tirado... é tirado da terra estradas são feitas...estradas são feitas, todo mundo progride e fica bem. E diz que por causa... diz que por causa disso até vai ter aqui uma estrada de ferro.

Carregador – E eu como é que eu vou ganhar a vida?

Guia – Pode ficar descansado não vai haver estrada de ferro aqui tão cedo. Ouvi dizer que sempre que uma pessoa descobre petróleo logo aparece outra e esconde. E quem tapa o buraco por onde sai o petróleo recebe um dinheirão em troca do silêncio. É por isso que o comer... é por isso que o comerciante está com tanta pressa. O que ele quer mesmo não é o petróleo, é o dinheiro para guardar o segredo.

Carregador – Não tô entendendo.

Palhaços e guia – Ninguém entende.

O carregador uiva como um animal, denotando grande tristeza e solidão

Música

Carregador – O caminho pelo deserto agora vai ser ainda pior do que já foi. Espero que meus pés aguentem.

Guia – Tomara que sim.

Carregador – Não tem assaltante por aqui?

Guia – Só hoje, o primeiro dia desse pedaço de viagem é que a gente tem que ficar com os olhos bem abertos por aqui perto do posto policial tem marginal de todo tipo.

Carregador – E depois?

Guia – Quando a gente tiver atravessado o rio Mir, só seguir direto os poços d'água.

Carregador – E você sabe o caminho?

Guia – Sei.

Carregador – Será que o rio Mir é muito difícil de atravessar?

Guia – Em geral nessa época do ano, não. Mas quando há uma enchente a correnteza fica muito forte e aí há perigo de vida.

Comerciante – Com o carregador, ele conversa. Com o carregador, ele senta junto! Com o carregador, ele fuma!

Carregador – E aí se isso acontece como é que a gente faz?

Guia – Às vezes, a gente tem que esperar até oito dias pra poder atravessar pra outra margem sem correr nenhum risco.

Comerciante – E ainda por cima ele está dando conselho ao outro pra não se apressar e cuidar bem da preciosa vidinha! Esse cara é muito perigoso, vai acabar tomando as dores do outro. Não é o homem que eu preciso pra tocar a nossa viagem em frente. Se ainda não foi capaz de fazer coisa muito pior. E veja só daqui pra frente eles vão ser dois contra um e é claro que dá pra perceber que tá com medo de precisar tratar o carregador com mais dureza. Agora que a gente vai entrar na região desabitada. Preciso arranjar um jeito de ficar livre dele. É pra já. Eu mandei você tomar conta pra que a bagagem fosse bem arrumada. Vamos ver se você fez o que eu mandei. Isso lá é bagagem bem arrumada? Se a correia arrebenta no meio do caminho é um dia que agente vai ter que ficar parado. É isso exatamente que você está querendo não é? Ficar parado.

Guia – Eu não quero ficar parado coisa nenhuma! E além do mais se ela não for puxada com tanta força a correia não arrebenta.

Comerciante – Como é que é? Então você ainda está querendo me desmentir? Me fazer de palhaço? Esta correia arrebentou ou não? Tenha coragem de dizer na minha cara que essa correia não está arrebentada. Meu Deus! E agora o que é que eu vou fazer? Eu perdi completamente a confiança em você, meu caro. Eu cometi um erro imperdoável. Vocês não são gente pra esse tipo de trabalho. Não preciso de um guia que não sabe se fazer respeitar pelo seu subordinado. Tenho até razão pra desconfiar que você anda fazendo a cabeça do seu subordinado contra mim.

Guia – E que razões são essas?

Comerciante – Ah! Isso é o que você gostaria de saber! Pois muito bem, foi você que pediu. Acabou. Está despedido!

Guia – Mas o sr. não pode me despedir assim, no meio da viagem.

Comerciante – E fique feliz se eu não for fazer queixa de você na Agência, quando eu chegar em Urga! Olha aqui o seu salário: por ter me trazido até aqui. O senhor é dono dessa estalagem aqui não é? Deve ser um homem sério e confiável. Bom o sr. é testemunha de que estou pagando ao guia tudo o que devo. E a você eu vou prevenir desde já, em Urga é melhor não aparecer na minha frente. Você nunca vai ser nada na vida. Eu já estou indo embora. Se acontecer alguma coisa comigo, o senhor é testemunha que eu saí daqui hoje sozinho com aquele carregador! Ele não entende, mas se é assim ninguém vai poder dizer pra onde eu fui, nem com quem.

Guia ao carregador – Foi uma burrice eu me sentar junto com você. Fique ligado esse cara não presta. Olha, tome o meu cantil e fique com ele de reserva. Se vocês se perderem com certeza ele vai querer ficar com o teu cantil. Bom agora vou te ensinar o caminho.

Carregador – Não faça isso. Ele não deve vê a gente conversando: se me mandar embora, eu tô perdido. E pra mim ele não vai ter que pagar nada, eu não sou sindicalizado igual a você. Eu não tenho saída. Eu tenho que engolir tudo o que ele fizer.

Comerciante – Essa carta aqui é pra ser entregue pras pessoas que são doutra caravana que devem chegar aqui amanhã e que também vão pra Urga. Eu vou continuar a viagem só com o carregador.

Palhaço fazendo o papel de estalajadeiro --- Estalajadeiro recebe a carta e faz uma mesura.

Estalajadeiro – Mas ele não é guia!

Comerciante – Ah! Então ele entende sim! E ele se fingia não compreender porque sabe como são essas coisas e não queria servir de testemunha. E faça o favor de ensinar o meu carregador o caminho pra Urga. Já estou percebendo que vai acabar tendo luta.

Todo homem fraco fica para trás,
 O forte segue em frente mais e mais.
 Por que a terra iria entregar o seu petróleo
 Sem que houvesse luta?
 Por que esse homem ia carregar
 As minhas malas sem qualquer disputa?
 E já que é assim,
 Eu sem nenhum temor
 Pro meu petróleo eu consegui enfim
 Lutar com a terra, com o carregador.
 E vou lutar com todos até o fim.
 Um lema me domina a cabeça:
 Que nada nesse mundo me enfraqueça!
 Todo homem fraco fica para trás
 O forte segue em frente mais e mais.

Comerciante – E aí, já sabe o caminho?

Carregador – Sei sim senhor.

Comerciante – Então, pé na estrada.

Música

Guia – Não sei se o meu companheiro conseguiu entender tudo o que era preciso.
 É, acho que aprendeu depressa demais.

Karl – CENA 4

Valentin – **CONVERSA NUMA REGIÃO PERIGOSA**

Carregador cantando – Viajo pra um lugar chamado Urga;
 Caminho sem descanso para Urga;
 Nenhum deserto impede de ir pra Urga;
 Comida e pagamento têm em Urga.

Comerciante – Como esse carregador é despreocupado! Num lugar como esse, cheio de assaltantes e marginais que ficam rodando o posto policial, ele passa o tempo cantando.

Comerciante ao carregador – Sabe, eu nunca fui muito com a cara daquele guia mesmo. Às vezes, parecia um grosso e mal educado. Outras vezes falava manso e puxava o saco. Definitivamente não era um homem honesto.

Carregador – Tudo bem, patrão.

Carregador cantando – São duras as estradas até Urga;
 Tomara os pés aguentem até Urga;
 São muitos sofrimentos até Urga;
 Descanso e pagamento têm em Urga.

Comerciante – Por que você está tão alegre, meu amigo? Não tem medo dos assaltantes? Ah! Eu já sei você não ia nem ligar se te roubassem, pois afinal você não tem nada mesmo, não é? O que você ia perder pertence a mim.

Carregador cantando – Tem uma mulherzinha lá em Urga
 Também o meu filhinho espera em Urga
 E ainda um cachorrinho tem em Urga

Comerciante – Essa lenga lenga está me enchendo o saco. E além do mais a gente não tem razão nenhuma pra cantar. E sua voz está muito alta. Dá pra ouvir daqui até Urga. É isso que você quer?

Palhaços – Quer, quer, quer (ecos).

Comerciante – Quer chamar a atenção dos bandidos e marginais pra eles saberem aonde a gente está? Chega tá! Por favor! Amanhã você pode cantar mais, o quanto quiser!

Carregador – Sim, patrão.

Comerciante – Se quisessem roubar toda a minha bagagem ele não ia resistir nenhum pouquinho. A obrigação dele era defender o que é meu como se fosse dele contra todos os riscos. Pois sim! Isso ele não faria nunca! Gentinha desprezível! E ainda por cima, ele não fala nada: esses são os piores. Não sei o que tem dentro daquela cabeça. O que será que ele está pensando? Não tem nada pra achar graça, e ri. Tá rindo de quê? Por que que vou sempre antes? Ele que sabe o caminho. Pra onde é que ele está me levando?

Olha para trás e vê o carregador apagando, com a mão, as pegadas deixadas na areia.

Comerciante – Que é que você está fazendo?

Carregador – Ah! Ah! Apagando as nossas pegadas, patrão.

Comerciante – E por quê?

Carregador – Por causa dos assaltantes.

Comerciante – É claro, por causa dos assaltantes, ora! Mas é preciso que saibam pra onde você está me levando. Por que é que você vem sempre atrás de mim? Você devia vir na minha frente. Chega!

Continuam a andar em silêncio.

O comerciante fala consigo mesmo – Sabe, que é capaz dele ter razão. Aqui nessa areia as pegadas são mesmo bem visíveis, pensando bem, a melhor coisa a ser feita é mesmo apagar as nossas pegadas.

Música

Valentin – **CENA 5**

Karl – **NA MARGEM DO RIO EM ENCHENTE**

Carregador – A gente veio pelo caminho certo, patrão. Olha ali, aquele ali é o Rio Mir. Em geral, nessa época do ano, ele não é muito difícil de atravessar. Mas na enchente ele puxa com muita força e a gente corre perigo de vida. E agora, patrão, ele tá na enchente.

Comerciante – A gente precisa atravessar pro outro lado.

Carregador – Às vezes, é preciso esperar até oito dias pra poder passar pro outro lado, sem nenhum risco. Atravessar o rio desse jeito é muito perigoso, patrão.

Comerciante – Isso é o que você pensa a gente não pode ficar nenhum dia esperando.

Carregador – Então é preciso procurar um barco ou uma canoa.

Comerciante – Leva muito tempo.

Carregador – Mas patrão, eu nado muito mal.

Comerciante – O rio não está tão cheio assim.

Carregador – Pra mim nem dá pé, patrão.

Comerciante – Que que é isso, meu amigo, é só você estar na água pra sair nadando feito peixe. E sabe por quê? Porque você não vai poder fazer outra coisa.

Você não tem a visão que eu tenho. Por que você acha que a gente tem que chegar a Urga? Hem? Você não percebe seu idiota?

Comerciante e Valentin – Que tirar o petróleo da terra são um serviço que se presta à humanidade? Quando o petróleo é tirado da terra estradas são feitas, todo mundo progride e se dá bem.

Comerciante – Tem pão, tem comida, tem roupa e sei lá o que mais. E por causa disso tudo, até vai ter aqui...

Comerciante e Valentin___... uma estrada de ferro.

Comerciante – E quem é que vai fazer isso acontecer? Nós, seu idiota! Nós! Tudo isso depende dessa nossa viagem. Imagine só: todos os olhos do mundo vão estar voltados prum homenzinho insignificante como você. Meu Deus do céu, você ainda hesita em cumprir o seu dever?

Carregador – Que durante a fala acenou respeitosamente com a cabeça – Mas patrão, eu não sei nadar direito.

Comerciante – Você não percebe que eu também estou arriscando a minha vida? Eu não te entendo! Levado por considerações mesquinhas e gananciosas. Não tem nenhum interesse em que a gente chegue a Urga o quanto antes. Pra você quanto mais tarde melhor, porque é pago por dia de trabalho. Pra você a viagem e o serviço prestado à humanidade não te interessam. Você só pensa no seu salário.

Carregador – (*chorando*) Por favor, patrão, me deixa descansar pelo menos metade de um dia! Eu estou muito cansado de carregar bagagem, se tiver um descanso talvez eu consiga chegar na outra margem.

Comerciante – Eu sei de um jeito melhor! Vou encostar o cano do revólver nas suas costas. Quer apostar como chega bem rapidinho na outra margem? O meu dinheiro me faz ter medo dos ladrões e esquecer os perigos do rio.

Música

Karl – E assim, estamos nós bem junto ao rio, mas pra cruzá-lo a nado é perigoso. Na margem os dois homens se preparam pra um a um as águas enfrentar.

Valentin – Um faz a travessia sem receio. O outro acha que vai fracassar. Será o primeiro o mais corajoso? Será covarde o outro, que tem medo?

Música

Karl – Respira aliviado o primeiro. E sai do rio cansado, mas feliz e assim com segurança pisa o chão. Um grande bom negócio o espera. Vai conseguir aquilo que queria: comida, apreço e grana vão ser seus.

Valentin – O outro apavorado com o perigo, percebe que saiu do rio com nada. À toa pôs em risco a sua vida. E agora é a vida em risco que o espera e mais perigo vai ter que enfrentar pra defender aquilo que não tem.

Karl – Será que são valentes os dois homens? Será que são prudentes ou não são?

Valentin – Pois desse rio que os dois venceram juntos, só um sai vencedor, o outro perdeu.

Carregador – O fato é que nós é uma coisa. E outra coisa é você e eu. Nós dois é que tivemos a vitória, mas na verdade a mim você venceu.

Karl – **CENA 6**

Valentin – **ACAMPAMENTO NOTURNO**

*Ao anoitecer, o carregador, com um dos braços quebrado, procura armar a barraca.
O comerciante está perto, sentado.*

Comerciante – Eu já disse que hoje você não precisa armar a barraca, mas você insiste em continuar mesmo com o bracinho quebrado.

O carregador continua em silêncio

Comerciante – Se eu não tivesse te puxado com toda força pra fora da água você tinha morrido afogado. Eu não tive nenhuma culpa do acidente, aquele tronco de árvore podia ter batido em mim em vez de bater em você, mas pode ficar tranquilo já que o acidente aconteceu na travessia do rio durante o trabalho eu vou tomar as providências necessárias. O dinheiro que eu tenho aqui comigo é muito pouco, mas o meu Banco em Urga tem agência 24 horas e lá eu indenizo você.

Carregador – Tudo bem, patrão.

Comerciante – Que resposta mais seca! Cada vez que ele me olha é pra me fazer sentir culpado do que aconteceu. Esses carregadores são uma cambada de gente cruel e insensível. Agora vá deitar, vá.

Afasta-se

Comerciante – Garanto que o incidente do braço quebrado incomoda muito mais a mim mesmo do que a ele. Esse tipo de gentinha não liga de tá inteira ou arrebitada. Eles não enxergam nenhum palmo mais alto que a beira de um prato de comida. Não são capazes de se preocupar nem com eles mesmos. Do mesmo jeito que a gente joga fora uma coisa que não serve ou que está estragada, eles jogam fora a se mesmos, que já vieram com defeito de fabricação. Só quem dá certo e que serve pra alguma coisa. Só esse é que luta!

Declama

Todo homem fraco fica para trás
 O forte segue em frente mais e mais
 É assim que o mundo é
 E assim é o certo.
 Quem morre é o homem que já está doente
 O homem forte é o que vai em frente
 É assim que o mundo é
 E assim é o certo.
 Ao homem forte todo o mundo ajuda
 Ao fraco não existe quem acuda
 É assim que o mundo é
 E assim é o certo.
 Se o fraco cai ao chão ficando atrás
 Há sempre quem lhe dê um chute a mais
 É assim que o mundo é
 E assim é o certo.
 Só senta à mesa o que venceu
 E não importa quantos golpes deu.
 É assim que o mundo é
 E assim é o certo.
 Deus fez as coisas todas que aí estão
 E fez o empregado e o patrão
 É assim que o mundo é
 E assim é o certo.
 O homem bom é o que vive bem
 Malvado e ruim é o que nada tem
 É assim que o mundo é
 E assim é o certo.
 Que saia do caminho que está perto
 Que vença aquele que é o mais esperto

O carregador aproximou-se. O comerciante assusta-se ao vê-lo

Comerciante – Merda. Que é que foi? Acho que ele estava escutando. O que é que você está querendo?

Carregador – Patrão desculpe. A barraca já está pronta.

Comerciante – Escuta aqui. Não gosto de vê-lo deslizando de noite por aí como se fosse uma cobra. Eu gosto de ouvir passos de quem tá chegando, entendeu? Eu quero passos. Outra coisa, quando estou falando com uma pessoa eu gosto de olhar ela de frente, ouviu bem? Eu quero olhos! E quando eu converso com ela eu quero ver a boca se mexendo. Agora pare de se preocupar comigo e vá para a cama, bem bonitinho como um bom menino, sonhar com o chapeuzinho vermelho. (Cantarola a música da chapeuzinho vermelho. Os palhações e o carregador dançam. O carregador retira-se para o fundo.) Espere! Vá dormir você na barraca! Eu fico aqui de guarda, vigiando. Já estou acostumado com o ar fresco. (O carregador se dirige para a barraca.) Eu queria muito saber se ele ouviu o que eu estava falando. Ele não para um minuto. Parece que tem bicho carpinteiro.

Vê-se o carregador na tenda, preparando cuidadosamente sua cama

Carregador – Desse jeito, com o braço torto, ninguém consegue arrancar o capim direito. Tomara que ele não perceba nada.

Comerciante – É uma idiotice a gente não tomar cuidado. Confiar nos outros é sinal de estupidez. Por minha causa esse homem sofreu o acidente que talvez deixe ele aleijado pro resto da vida. É normal que queira se vingar. Eu faria a mesma coisa. Mas um homem forte dormindo não é mais forte que um homem fraco dormindo. Um a um. Tudo igual. Que angústia, meu Deus. Os homens não deviam precisar dormir nunca. É claro que era muito melhor se estivesse deitado lá dentro da barraca. Ah! Que horrível! Eu tenho certeza que eu vou acabar pegando uma doença. Já dizia um amigo meu, Sr.Puntila; – Que doença pode ser mais perigosa do que o próprio homem: ainda mais quando ele está com raiva! Eu tenho muito dinheiro e pago pouco pra ele trabalhar pra mim. Mesmo a viagem sendo tão puxada pra ele quanto pra mim, quando ele estava caindo de cansaço eu mandei dar porrada nele. Quando o guia foi fumar com ele, eu despedi o guia. Quando ele apagou as nossas pegadas na areia por causa dos ladrões, eu desconfiei dele. Quando se cagou de medo pra atravessar o rio a nado eu apontei o meu revólver pras costas dele. E agora me digam como é que vou dormir na mesma barraca com um homem desse tipo. Ele é uma ameaça pra mim. E ainda por cima é fingido e mentiroso. Querendo que eu acredite que ele é bonzinho e se preocupa comigo. E alguém vai dormir lá dentro com ele? Hum! Nem eu! Só se fosse louco mesmo.

Valentin – **CENA 7**

Karl – **PERDIDOS NO DESERTO**

Comerciante – Parou por quê? Por que parou?

Carregador – A estrada acabou patrão?

Comerciante – E agora?

Carregador – Quero que o senhor bata em mim, pelo menos não bata no meu braço machucado! De agora em diante eu não sei mais o caminho.

Comerciante – Mas o dono da estalagem perto do posto policial não explicou tudo pra você? Engula o choro!

Carregador – Explicou sim, patrão.

Comerciante – Quando eu te perguntei se você tinha entendido você não disse que sim?

Carregador – Disse sim, patrão.

Comerciante – Quer dizer que você disse que tinha entendido, mas na verdade não tinha?

Carregador – É, patrão.

Comerciante – Mas por que então disse que tinha?

Carregador – Eu fiquei com medo que o senhor me despedisse como fez com o guia. A única coisa que eu sei é que a gente tem que seguir os poços d'água.

Comerciante – Então siga os poços d'água.

Carregador – Mas eu não sei onde os poços estão.

Comerciante – Eu sei lá. Siga em frente. E não tente me fazer de palhaço. Eu sei muito bem que você já fez esse caminho outra vez.

Carregador – É, mas sempre tinha o guia junto.

Comerciante – Não mude de assunto.

Carregador – Então não era melhor a gente esperar a outra caravana que vem vindo atrás da gente?

Comerciante – Não, isso nunca!

Continuam a marcha

Música

Karl – **CENA 8**

Valentin – **PERDIDOS NO DESERTO. A MISSÃO**

Palhaços fazem acrobacia

Comerciante – Escuta aqui, pra onde é que você tá indo? Desse jeito a gente vai pro Norte, né? O Leste é pra lá. Pare onde está! Você tá maluco? Por que você não me olha na cara? Eu quero olhos!

Carregador – Achei que o Leste ficasse pra lá.

Comerciante – Ah! Seu bostão. Eu já te ensino a ser meu guia. *(Bate nele)*. Se dane, se dane. *Petit! Ia!* E agora, você já decidiu pra onde é que fica o Leste?

Carregador – Pra lá!

Comerciante – Pra onde é que fica os poços d'água?

Carregador – Pra lá.

Comerciante – Ah! Mas você não tava vindo pra cá, sua anta?

Carregador – Eu não, patrão.

Comerciante – Ah! Então você estava vindo pra cá, né? Ah! Eu já sei! A gente tá no deserto por isso tudo deve ser alucinação minha: uma miragem, uma miragem, uma miragem!

Valentin – Agem, agem, agem!

Comerciante – *(enfurecido)* Ah! E será que agora o senhor poderia me dizer onde é que ficam os poços d'água?

O carregador chora

Comerciante – Preste bem atenção! O senhor disse agora a pouquinho que sabia onde é que ficavam os poços d'água. Sabe mesmo? E a outra *nine*? E essa mão? Sim ou não?

O comerciante bate no carregador

Comerciante – *Ia!* Sim ou não estrupício?

Carregador – Sim, patrão.

Comerciante – Trouxe a faca?

Carregador – Não, patrão.

Comerciante – Passa pra cá o teu cantil.

O carregador é novamente espancado

Comerciante – Por tudo isso, eu podia partir do princípio que agora toda água me pertence já que você estava me levando pro lado errado. Mas veja bem. Isso eu não vou fazer. Eu vou dividir a água com você. Beba um gole. E pé na estrada! (De si para si) – – Merda, acho que eu perdi o controle, numa situação como esta, eu não podia ter batido nele de jeito nenhum.

Música

Valentin – **CENA 9**

Karl – **PERDIDOS NO DESERTO - A VINGANÇA**

Música

Comerciante – Mas que coisa, eu não posso acreditar. A gente já passou por aqui antes. Olha só as nossas pegadas na areia.

Carregador – Então quando a gente passou por aqui devia estar no caminho certo.

Comerciante – Parado já. Anta ambulante, vá armar a barraca. O nosso cantil tá vazio. O meu também não tem mais nada. Não posso deixar ele notar que eu ainda tenho água, senão se ele tiver um pingão de inteligência naquela cabeça oca, se tiver um só neurônio, funcionando, ele me mata, e ele que não venha. Se ele chegar perto eu atiro. Ah! Se ao menos a gente pudesse voltar pro último poço d'água que a gente passou. A minha garganta tá mesmo que um deserto de seca. (Tosse). Olha, só eu nunca tinha pensado nisso antes: por quanto tempo um homem pode suportar a sede? (Tosse).

Carregador – Acho melhor entregar pra ele esse cantil que o guia me deu lá na frente do posto policial. Ele tá morrendo de sede. Se alguém encontrar a gente aqui, e eu ainda estiver vivo e ele não, com certeza vão me pôr na cadeia.

Comerciante – Ahn!

Música

Comerciante – Larga esta pedra monstro. Agora você me paga! Assassino! Tome. Tome. Tome. Tome. Tome. Tome. Está morto?

O carregador sacode a cabeça dizendo que sim.

Comerciante – Então era isso mesmo, né, seu animal? Pronto! Agora você teve o que merecia.

Karl – Se um inocente morre assassinado, vai ter sempre um juiz pra o condenar. E junto com o corpo do coitado também os seus direitos enterrar.

Valentin – Abutres saem todos do deserto. Comida lá já não existe mais, mas acham carne podre, isso é certo, nos julgamentos e nos tribunais.

Karl – Um tribunal é um lugar estranho. Juiz se vende e compra até o jurado e o crime deles é de igual tamanho e até maior que o acusado.

Valentin – Lugar de encontro é um tribunal de tanto mau caráter que nem sei. É lá que escondem roubo sem igual e embrulham num papel chamado lei.

Karl – **ÚLTIMA CENA**

Valentin – **O JULGAMENTO...**

A atriz – **...DO COMERCIANTE**

Enquanto arrumam o palco...

Karl – Pode levantar. Agora você vai fazer o papel da mulher do carregador. A tua viúva.

Valentin – E você Karl, você faz o juiz?

Karl – Não, eu já vou fazer dois personagens. O dono da estalagem e o chefe da segunda caravana. Faz você o juiz, Valentin.

Valentin – Valeu.

Karl – Pronto, vamos começar. Entra o guia da expedição e a mulher do carregador. A partir de agora, eu sou de novo o dono da estalagem.

Guia – A senhora é a mulher do carregador? Eu sou o guia que contratou o seu marido. É verdade que a senhora pediu pro juiz condenar o comerciante? E quer uma indenização pelo que aconteceu?

Mulher do carregador – É isso mesmo. É o que ele pode fazer por mim e pelo meu filhinho. Pelo menos isso!

Guia – Eu soube e vim correndo pra depor em seu favor. Eu tenho aqui na minha mochila, a prova de que seu marido foi morto sem ter nenhuma culpa.

Barulho de campainha

Estalajadeiro ao guia – Lembra de mim? Eu sou o dono daquela estalagem por onde vocês passaram. Desculpe mas eu ouvi você dizer que tem uma prova guardada aí na mochila. Aceita um conselho amigo? Deixa ela aí dentro da mochila, tá?

Guia – E essa coitada vai sair daqui viúva e de mãos vazias?

Estalajadeiro – Seu estúpido, você quer entrar na lista negra e ficar marcado pro resto da vida?

Guia – Prometo que vou pensar no teu conselho de amigo.

Música (de suspense). Entra o juiz.

Juiz – Está aberta a sessão. Caso – Julgamento do comerciante, o Sr. Schmitt. Que entre o acusado. Bom dia, Sr. Schmitt, o senhor vai bem, Sr. Schmitt? Com a palavra a viúva do carregador.

Mulher do carregador – Pois é, seu doutor juiz, como eu já falei antes, meu marido carregou a bagagem desse...desse homem pelo deserto de Jahi todo. Um pouco antes do final da viagem esse mau caráter... (*choro - é consolada pelo guia*) matou o meu marido com um tiro. Eu sei que nada disso vai trazer o meu maridinho querido de volta. Mas eu peço ao senhor doutor juiz que o assassino seja castigado já!

Juiz – Calma mocinha espere um pouco. Além disso, você pediu também uma indenização, não é?

Mulher do carregador – É isso mesmo. Pra mim e pro meu menino pequeno. Será que o senhor não entende? A gente ficou sem o chefe da casa que cuidava de tudo e sustentava a gente.

Juiz – Eu entendo senhora, não estou chamando sua atenção. Não existe nada de mal, nenhuma desonra você pedir isso. Está no seu direito.

Valentin – Tire isso Karl! Agora é a hora do chefe da caravana.

Karl – É verdade.

O juiz bate com o martelo de plástico na cabeça de Karl

Juiz – Chamo para depor o chefe da segunda caravana.

Karl__ (*fazendo o papel de chefe da segunda caravana*). Pois não, tô aqui.

Juiz – Atrás da caravana do comerciante, o Sr. Schmitt, vinha uma segunda caravana da qual você era o chefe. A qual foi se juntar ao guia da primeira caravana depois de ser despedido pelo comerciante. A menos de um quilômetro de distância dava pra enxergar a caravana do comerciante. O que foi que vocês viram quando chegaram mais perto?

Chefe da segunda caravana – O comerciante ainda com um pouco d'água dentro do cantil e o carregador esticado na areia. Mortinho, mortinho. Ah! Com um tiro.

Juiz ao Comerciante – Foi o senhor que matou o carregador?

Comerciante – Matei sim senhor. Sem mais nem menos ele resolveu me atacar e me agredir.

A mulher do carregador corre em direção ao comerciante

Juiz – Ah! Mocinha! Sossegue aí, por favor. E como foi que ele atacou o senhor?

Comerciante – O senhor pode imaginar meritíssimo senhor juiz, que ele queria me acertar com uma pedra enorme, desse tamanho, e ainda por cima pelas costas.

Juiz – E o senhor teria uma explicação para o motivo desse ataque e dessa agressão toda?

Comerciante – Não!

Juiz – O senhor por acaso alguma vez exigiu que seus empregados andassem mais rápido ou que se esforçassem além do limite?

Comerciante – Nunca, de jeito nenhum, meritíssimo!

Juiz – Está por aí o guia que fazia parte da primeira caravana e foi despedido?

Guia – Sou eu.

O juiz bate com o martelo de borracha na cabeça do guia.

Juiz – Diga o que você sabe desse assunto.

Guia – Pelo que eu sei o comerciante queria chegar a Urga o mais rápido possível por causa de uma concessão que tinha há ver com o petróleo.

Juiz – Você teve em algum momento a impressão de que a caravana que ía na sua frente andava rápido demais?

Chefe da segunda caravana – Rápido demais não. Eles estavam um dia na nossa frente e estavam conseguindo manter essa diferença.

Juiz – Ham! Ham! Pra que isso acontecesse o senhor deve ter cobrado pra que eles se esforçassem além da conta.

Comerciante – Eu não cobre nada de ninguém. Isso era função do guia.

Juiz – O acusado nunca obrigou que você exigisse do carregador pra que ele andasse mais rápido?

Guia – Nada mais que o normal. Pra falar a verdade até menos que o normal.

Juiz – E por que você foi despedido?

Guia – Porque na opinião do comerciante eu estava sendo amigo demais do carregador. E sendo gentil demais com ele.

Juiz – E não devia por acaso? Hem? Hem? Alguma vez você soube que o carregador não devia ser tratado como amigo? Hem? Hem? Ele por acaso era um homem revoltado?

Guia – Não! Nunca achei isso. Ele me disse uma vez que como não era sindicalizado aguentava tudo porque tinha medo de perder o emprego.

Juiz – Ah! Então era assim. Olha quem fala! Mentira tem perna curta! Então era por isso que ele tinha que aguentar tudo, não é? Hem? Hem? Hem? Responda! Responda! Responda! Não fique pensando no que vai responder. Rápido! Rápido! É tarde! Bem tarde! Tão tarde até que arde.

Guia – Eu só fiquei com eles até o posto policial.

Juiz – E depois disso quando vocês ficaram sozinhos? Aconteceu alguma coisa que tenha feito o carregador ter vontade de agredir a um comerciante tão distinto.

Comerciante – Pelo menos de minha parte não!

Juiz – Ah! Eu acabei de ver na sua resposta uma indecisão. Não foi? Hem? Hem? Ouça bem o titio aqui: o senhor não deve fazer essa cara de santinho, ouviu? Assim a gente não vai chegar a lugar nenhum. Diga a verdade. Somente a verdade. Nada mais que a verdade! Se o senhor tratava o carregador a pão-de-ló, como é que o senhor pode explicar o ódio que ele tinha pelo senhor? Hem? O senhor está mentindo.

O Juiz se afasta com o comerciante e fala baixinho

Juiz – Mas como você é estúpido, hem? Só se você falar a verdade é que vai ser possível que todo o mundo acredite que o carregador tinha ódio do senhor. E só se isso acontecer é que vai ser possível provar que o senhor agiu em legítima defesa. Entendeu burrão? Hem? E aí? Pense bem!

Música

Comerciante chorando, corre em direção da mulher do carregador e ajoelha-se

Comerciante – Ah! Eu menti senhor. Eu preciso confessar uma coisa horrível. O remorso não me deixa mais ficar em silêncio. Eu bati nele uma vez. Ai, meu Deus! Eu bati naquele homem, coitado!

Juiz – Ai, eu não acredito que tenha sido só isso. O senhor acha que por acaso, que só por causa dessa única vez o carregador ia ficar com tanto ódio do senhor?

Comerciante – Não! Ai, meu Deus! Tem mais, muito mais! Eu ameacei ele com o meu revólver quando ele não quis atravessar o rio a nado e por causa disso ele que não sabia nadar, acabou quebrando o bracinho durante a travessia do rio e tudo por minha culpa. Ai, eu me sinto tão culpado!

Juiz – É, e o carregador também devia achar isso, não é? Não é? Que o senhor era um monstro de crueldade.

Comerciante – Claro que sim, meritíssimo. Ai, como eu tô sofrendo! Ó dor! Ó vida! Ó destino! Ó culpa! Eu me arrependi tanto, que eu até ajudei ele a sair da água depois que ele quebrou o bracinho!

O comerciante estende o lenço para a mulher do carregador que não aceita

Juiz – Bom, a gente já sabe que depois de despedir o guia o senhor deu todos os motivos para que o carregador odiasse o senhor. E antes disso?

O juiz batendo com o martelo de borracha no guia

Juiz – Diga de uma vez que um carregador odiava um comerciante. Ei, pode falar! A gente aqui é tudo amigo! É muito fácil de entender como dizia o Sr. Rodrigues. É o óbvio ululante. Veja bem, um homem humilde, sem dinheiro, de uma categoria social inferior, quando vê que está sendo prejudicado até da sua saúde, arriscando sua vida por uns trocados pra que outro, que já é rico, possa ficar ainda mais rico. Ora nada mais normal que ele acabe odiando esse outro.

Guia – Ele não odiava ninguém.

Juiz – Não. Agora quero ouvir o dono da estalagem do posto policial.

Valentin – É você Karl. É pra hoje! Pode levantar Sr. Schmitt, Agora é com ele aqui.

O Juiz bate com o martelo na cabeça de Karl

Juiz – Quero esclarecer umas coisinhas. Como é que o comerciante tratava os empregados dele?

Estalajadeiro – Bom...

Juiz – Quer que eu mande sair todo mundo? Quer ficar sozinho comigo? Aham! Você acha que disseram a verdade? Isso pode atrapalhar seus negócios, hein?

Estalajadeira – Não, nesse caso eu acho que não é preciso.

Juiz – Como o senhor quiser.

Estalajadeiro – Eu vi tudo. Ele chegou a dar um cigarro ao guia e na minha frente pagou tudo o que devia quando ele o mandou embora e até tratava muito bem o carregador.

Juiz – A estalagem onde você trabalha é em frente ao último posto policial pra quem faz essa viagem?

Estalajadeiro – É sim. Ali começa o deserto de Jahi que é completamente desabitado e sem policiamento.

Juiz – Aham! Então tá tudo explicado. A amizade demonstrada pelo comerciante era uma amizade de mentira, era por pouco tempo, era só uma política de boa vizinhança porque ele precisava do carregador pra atravessar o deserto. Gentilezas desse tipo não valem nada e nem podem ser levadas em conta no tribunal, não é Sr. Schmitt?

Comerciante – É isso mesmo meritíssimo. Veja bem, ele vivia cantando como um passarinho. Depois que eu apontei meu revólver pra ele, coitado, ele nunca mais cantou. Oh! Calou-se para sempre a minha cotovia.

Juiz – Estão vendo todos, olhem bem, ele já estava ficado irritado, estão vendo?

Comerciante – Agora quero confessar tudo meritíssimo, tudo, tudo, tudo, tudo, tudo, quando a gente tava fazendo a cena perdidos no deserto, eu dividi o cantil de água com o carregador. Mas escondi o outro pra beber sozinho. Ai, eu mereço ser castigado!

Juiz – Pera aí, pera aí, não está certo, ei, ei. Por acaso ele viu o senhor beber escondido?

Comerciante – Foi o que eu achei quando ele se aproximou de mim com aquela pedra enorme na mão. Depois de tudo que eu fiz pra ele. Eu sabia que ele me odiava. Ai, eu nunca vou me perdoar por isso. Eu fui mau, cruel e desalmado. E depois que a gente entrou no deserto eu não conseguia mais dormir de remorso e

de medo que ele me matasse dormindo. Naquele momento eu tinha certeza que minha hora tinha chegado. Se eu não tivesse atirado, o morto seria eu.

O Juiz e o comerciante choram. Os dois palhaços riem

Mulher do carregador – Com licença, senhor juiz, eu só queria dizer uma coisa. O meu marido nunca ia atacar esse homem. Ele nunca brigou. Nunca agrediu ninguém. Quanto mais, querer matar.

Guia – Pode ficar tranquila. A prova da inocência do seu marido está aqui na minha mochila.

Juiz – Alguém achou a tal pedra com a qual o carregador ia matar o comerciante? Hem? Chefe da segunda caravana fale tudo, não me esconda nada!

Estalajadeiro *apontando o Guia* – Esse homem tirou a pedra da mão do morto e guardou na sua mochila.

O guia exhibe o cantil

Juiz – Era essa mesmo a pedra? O senhor a reconhece?

Comerciante – Claro que sim. Isso é uma coisa que eu não vou esquecer pro resto dos meus dias. A imagem dessa pedra vai me acompanhar até o túmulo. Era essa mesmo. Ai, ai, ai!

Guia – Pois então, veja o que tem dentro da pedra. *Derramou a água do cantil.*

Música

Mulher – Isso é um cantil com água, senhor juiz, não é pedra nenhuma: o meu marido ia dar de beber pro senhor, mais nada!

Guia – E assim fica provado que ele nunca pensou em fazer nada de mau pro comerciante.

Guia abraçando a viúva do morto

Guia – Eu não disse que ia conseguir provar que ele era inocente. Esse é o meu cantil que eu entreguei pro carregador em frente ao posto policial. O dono da estalagem viu tudo e pode ser testemunha de que isso é verdade.

Karl – Desculpe senhor juiz, mas o dono da estalagem desde que viu o cantil saiu rapidinho pela porta dos fundos.

Juiz – Mas isso tudo não pode ser verdade. E agora heim?(Ao comerciante) – Ele ia dar... Ele ia dar de beber pro senhor.

Comerciante – Mas... Mas devia ser uma pedra, merda.

Juiz bate com o martelo de borracha na cabeça do comerciante

Juiz – Olha o respeito, se você não parar eu passo pimenta malagueta na tua língua. Não tá vendo que não é pedra bosta nenhuma. É um cantil com água só isso.

Comerciante – Mas como é que eu podia imaginar que era um cantil de água. Ele não tinha razão nenhuma pra me dar de beber. Eu não era amigo dele.

Guia – Mas mesmo assim, ele deu de beber ao senhor.

Juiz – Mas por que carga d'água ele ia dar de beber ao patrão? Por quê?

Guia – Simplesmente porque deve ter achado que o comerciante estava com sede.

O juiz zomba

Guia – Por humanidade, mais nada.

O juiz torna a zombar

Guia – Quem sabe até por imbecilidade. Mas o que eu tenho certeza é que ele nunca pensou em fazer nada de mal pro comerciante.

Comerciante – Sabe que é capaz de você ter razão. Aquele carregador era muito burro mesmo. Já que foi por minha culpa que ele sofreu aquele acidente no rio e talvez ficasse aleijado pro resto da vidinha dele e bem no bracinho. Ora ele tinha toda a razão de querer se vingar.

Guia – É nada mais justo.

Comerciante – Aquele verme. Carregava as minhas coisas por uma miséria, mesmo sabendo que eu tenho muito dinheiro. Bom, é verdade que o caminho era o mesmo para nós dois.

Guia – E ele sabia disso.

Comerciante – E quando estava cansado apanhava o animal.

Guia – É assim que o mundo é e assim é o certo?

Comerciante – Admitir que o carregador não ia me matar na primeira oportunidade é a mesma coisa que admitir que ele não tinha nenhum conserto.

Juiz – O senhor está querendo dizer que estava certo quando achava que o carregador tinha raiva do senhor, não é? E que por isso o senhor matou um homem inocente e inofensivo só porque não podia adivinhar que ele era inocente ou inofensivo, é isso? Sabe eu vejo esse tipo de coisa todo o dia. Sempre que um policial atira no meio da multidão pra manter a ordem ele não é obrigado a saber que essa multidão é formada por pessoas inocentes ou inofensivas. O normal, a regra seria que essa multidão arrancasse ele do seu cavalo e fizesse dele picadinho. É o

medo que faz o policial atirar contra tudo e contra todos pra poder se defender. Como o senhor, senhor Schmitt, o senhor não era obrigado a saber que o seu carregador não tinha raiva do senhor e que, portanto, ele era uma exceção, não é isso?

Comerciante – A gente sempre aprendeu desde os bancos escolares que devemos sempre seguir a regra nunca a exceção.

Juiz – É isso mesmo, por que razão o coitado do carregador ia dar de beber ao seu carrasco?

Guia – Claro, não havia nenhum motivo que fosse lógico.

Juiz *cantando e dançando* –

A regra é: um olho por um olho

Seguir a exceção não tem por quê

Só tendo a cabeça de um piolho

Pra achar que um inimigo água dê.

Ah! Ah! Ah!

O juiz bate com o martelo de plástico no braço do comerciante

Juiz – Só mais uma pergunta: matando o carregador o senhor teve alguma vantagem? Por menor que fosse? Por mais piquitinha que pudesse ter sido?

Comerciante – Muito pelo contrário meritíssimo. Eu precisava dele pro negócio que eu ia fechar em Urga. Era ele, o pobre coitado, que carregava as minhas tabelas, meus mapas, minhas planilhas de cálculo, meus...

Juiz – Tá bom, tá bom, já entendi. E com isso o senhor não conseguiu fechar seu negócio em Urga?

Comerciante – Claro que não! Cheguei tarde demais. Ai! Estou falido!

Juiz – Então, tá bom! Agora vou meditar um pouco, tá! Fiquem aqui não vão embora, hem!

Karl – E agora? Depois de tudo que você disse você não tem medo de nunca mais arranjar emprego?

Guia – Eu tinha que dizer a verdade.

Karl – É, você tinha mesmo!

Música

O juiz retorna ao recinto.

Juiz – E agora a sentença. Primeiro: esse Tribunal considera provado que o carregador chegou perto do comerciante com um cantil de água e não com uma pedra.

Todos – Oh!

Juiz – Segundo: o carregador era de uma classe social inferior, que tem ideias limitadas e parciais. Pra ele que tinha sido espancado e humilhado, era muito mais normal que odiasse o comerciante e quisesse se vingar dele. Querendo matar o acusado aqui presente com uma porrada pelas costas. Nunca oferecer a ele um pouco de água.

Todos – Oh!

Juiz – Terceiro: o comerciante pertence a uma classe social superior. Inteligente como é, estava esperando sempre pelo pior. Nunca podia imaginar que aquele ser inferior viesse oferecer água como um simples amigo. Pois homens de classes diferentes não podem ser amigos.

Todos – Oh!

Todos – Oh!

Quarto: O lugar onde estavam: o deserto sem nenhuma testemunha ou policiamento era o lugar ideal para que o carregador matasse o comerciante.

Todos – Oh!

Juiz – Logo, em qualquer caso o acusado agiu em legítima defesa, seja por ter sido mesmo ameaçado pelo carregador, seja por apenas ter se sentido ameaçado por ele.

Todos – Oh!

Juiz – Assim o acusado, o digno e respeitável comerciante, senhor Schmitt é absolvido de qualquer culpa e qualquer queixa ou pedido de indenização da viúva não é considerado. Valeu? Está encerrada a sessão que já foi longe demais pra assunto tão bobo.

Música

Os atores

– E desse jeito estranho a nossa história que era para ser bem divertida acaba é ficando na memória como uma trágica lição de vida.

– Pois quando os donos do poder se unem como esse comerciante e o tal juiz aí é o mundo inteiro que eles punem. Ninguém se salva de uma cicatriz.

– O guia já foi sempre o mais sensato e por ser honesto e tudo enunciar em consequência de seu nobre ato, emprego nunca mais pôde arranjar.

– O homem morto tinha os seus defeitos, mas foi punido sem haver razão. Por que não batalhou por seus direitos deixando que o tratassem feito um cão

– Do lado fraco a corda rebentou. E a viúva pobre e infeliz mulher. Perdeu o marido e além do mais ficou sem três, nem dois nem um vintém se quer.

– E assim termina a história da viagem. É assim que acontece normalmente. Que fique nas cabeças essa imagem, pois nosso mundo é assim atualmente.

__Mas mesmo que isso não pareça estranho e seja visto como bem normal. Cuidado! É um sério engano sem tamanho, achar que tudo é coisa natural.

– Ficar de olho aberto isso é o certo, se não tá bom jamais se conformar. Olhar as coisas sempre bem de perto, se a vida não tá boa reclamar.

– E se o normal começa a incomodar então não dá pra gente relaxar.

– É bem difícil começar, mas se essa é a solução fazer mudar.

– Que a regra seja a regra criticar talvez a exceção deva imperar.

– Pois tudo muda e é no renovar que tudo pode um dia melhorar.

Anexo B Ficha Técnica

a exceção e a regra

die ausnahme undie regel (1930)
peça de Bertolt Brecht

FICHA TÉCNICA

Direção - Marcelo Marchioro
Tradução e Adaptação - Marcelo Marchioro
Expressão Corporal - Sandra Zugman
Assistência de Direção - Sandra Zugman
Assistência de Direção (Estagiária) - Ines Richter*
Cenário - Cristine Conde
Figurino - Cristine Conde
Iluminação - Beto Bruel
Sonoplastia - Marcelo Marchioro
Márcio Mattana
Maquiagem - Marcos de Gois
Programação Visual - Adriana Alegria

Produção - Fundação Cultural de Curitiba
Usina das Artes

Equipe de Produção - Guta Borges
Leonardo Goulart
Leandro Daniel

Direção de Cena - Glauber Gonzalez
Contra - regra - Valtair de Oliveira
Operação de Luz - Nadja Naira
Operação de Som - Daniele Regis
Cenotécnia - Janary Muniz Farrapo
Waldir Muniz
Emerson Xavier

Costura - Neca e Francisca
Execução de Adereços - Faustino José Zardo Coin
Confeção de Chapéus - Marcelo Salles
Produção e Finalização da Trilha Sonora - Estúdio
Gramophone Produtora de Áudio
Assessoria de Imprensa - Fundação Cultural de Curitiba

* Ines Richter estuda Teatro e Literatura nas faculdades: "Institut für Theaterwissenschaft" e "Institut für Deutsche Philologie/Neuere deutsche Literatur" da "Ludwig - Maximilians - Universität" de Munique

Elenco: Marcos de Gois
Karl, Clown 1, Estalajadeiro,
Chefe da 2ª Caravana

Sérgio Pardal
Valentin, Clown 2, Policial, Juiz

Léa Albuquerque
Sr. Schmitt, Guia

Márcio Mattana
Carregador, Mulher do Carregador

Sílvia Monteiro
Comerciante

- Este espetáculo estreou no Teatro Novelas Curitiba em 12 de setembro de 1998, em comemoração ao Centenário do Nascimento de Bertolt Brecht.

- Esta é uma versão adaptada de "A Exceção e a Regra", para ser apresentada por 5 atores. Foi colocado como prólogo uma cena também de Bertolt Brecht, de "A Peça Didática de Baden-Baden Sobre o Acordo" (Das Badener Lehrstück Vom Einverständnis), de 1929. A cena utilizada foi o chamado "Terceiro Inquérito", da sequência "Inquéritos para Saber se o Homem ajuda o Homem".

AUTORIZAÇÃO DO USO DE IMAGENS FOTOGRÁFICAS

Autorizo o uso de imagens fotográficas do espetáculo *A exceção e a regra*, que foi apresentado em Curitiba, em 1998, sob minha direção, para ilustrar as considerações críticas da mestrandia Sileide Frazão Turan, em sua dissertação de mestrado, intitulada "*A exceção e a regra: relações de trabalho e poder no texto de Brecht e na transcrição cênica de Marchioro*".

Curitiba, 16 de novembro de 2011


Marcelo Marchioro