

A “Justiça” em cena : Bert Brecht e Alejandro Casona

Suzana Campos de Albuquerque Mello¹ (USP)

Resumo

*Este artigo tem como objetivo comparar dois textos dramáticos: **Die Ausnahme und die Regel** (A Exceção e a Regra), peça didática do autor alemão Bertolt Brecht e **Farsa e Justiça do Corregedor**, do espanhol Alejandro Casona. Apontaremos alguns aspectos dos textos em relação ao tratamento do tema, a justiça, e buscaremos indicar como ele foi abordado no Brasil, no período da ditadura militar, através da encenação, em 1975, de A Farsa do Sr. Juiz Corregedor e as peripécias de João Braz, realizada pelo Grupo Cordão, que embora encene um texto espanhol, utiliza as diretrizes da práxis teatral brechtiana em suas encenações.*

Palavras-chave: Brecht – Casona- Ditadura – A Exceção e a Regra.

INTRODUÇÃO

“Augen im Augen, costilla por costilla”
 (“Olho por olho, costela por costela”)

O ponto de partida para a comparação destes dois textos dramáticos, o do autor alemão Bertolt Brecht, **A exceção e a regra**, e o do espanhol Alejandro Casona, **Farsa y Justicia del Corregidor**², dar-se-á a partir do Brasil. Esta escolha se deve ao fato de que o texto espanhol foi montado, em 1975, por um grupo brasileiro, o Cordão, que utilizava as diretrizes e práxis teatrais de Brecht em suas encenações e que, ao desistir de encenar o texto alemão, apropriou-se do texto de Casona para representar um tema comum nos dois dramas, a justiça, e o fez em um sombrio período da história brasileira, ou seja, em plena ditadura militar.

Como se sabe, em 1961, após a renúncia de Jânio Quadros, que fora eleito presidente da República em 1960, o Brasil entra em um difícil e conturbado período político, uma vez que o seu vice, João Goulart, estava na China e fora, a princípio, impedido por alguns ministros militares de assumir a presidência. Em setembro de 1961, Jango aceita assumi-la dentro de um regime parlamentarista, que tem como primeiro-ministro Tancredo Neves. Em 1962, há uma greve contra o parlamentarismo e em 1963, após um plebiscito, o presidencialismo é restabelecido no país, que, contudo, sobrevive democraticamente pouco tempo, até o 31 de março de 1964, quando acontece o golpe militar. O então presidente da Câmara, Ranieri Mazzilli, assume a presidência e antes mesmo que se elesse um novo presidente é promulgado um Ato Institucional, que deu origem a outros que foram estabelecidos até 1985. Entre 1964 e 1985, o nosso país conheceu 5 presidentes: Castelo Branco, até 1967, Costa e Silva, até 1969, Médici, até 1974, Geisel até 1979 e Figueiredo até 1985. É, sobretudo, no ano de 1968, que se mostra a ‘linha dura’ dos militares que, a partir da promulgação do AI5, determina, entre outras questões, o fechamento do Congresso Nacional por prazo indeterminado; a autorização, a critério do interesse nacional, na intervenção nos estados e municípios; a legitimidade de legislar por decreto-lei; a autorização ao Presidente da República, em qualquer dos casos previstos na Constituição, a decretar o estado de sítio e prorrogá-lo, fixando o respectivo prazo; a suspensão da possibilidade de qualquer reunião de cunho político; o recrudescimento da censura, determinando a censura prévia, que se estendia à música, ao teatro e ao cinema de assuntos de caráter político; a suspensão do *habeas corpus* para os chamados crimes políticos. Esta ‘linha dura’ segue firme até 1979, quando se acena a possibilidade de abertura do regime, que dá um importante passo, embora tardio, com a anistia aos presos e perseguidos políticos. A partir de então, o regime se enfraquece e é extinto, também tardiamente, em 1985.

² Este texto foi traduzido no Brasil por Milton Baccarelli, cf. bibliografia, como *Farsa e justiça do corregedor*.

1. Aspectos da cena teatral brasileira antes e depois de 1964.

Desde o início da década de 60, a cena teatral brasileira, que até então tinha como principal referência o TBC, o Teatro Brasileiro de Comédia, também passa por transformações. Considera-se que uma das mais importantes foi a fundação do CPC, Centro Popular de Cultura, organizado pela UNE, união nacional dos estudantes, que foi fundado em 1961 e obteve estatuto jurídico em 1962. Durante o seu período de funcionamento, ou seja, o conturbado período entre 1961 e 1964, o CPC teve como objetivo ser um órgão multiplicador de ações, ou seja, buscou a conscientização popular, e aspirava, efetivamente, construir uma nova vanguarda a partir de conceitos, “nem sempre bem explicitados ou bem definidos, de elementos esparsos de uma estética marxista”³, assumindo a produção de uma arte de cima para baixo como passo para instaurar uma arte de baixo para cima.

PEIXOTO, ao discorrer sobre o CPC, apresenta o depoimento de Carlos Estevam Martins, que esclarece o modo de trabalho do centro:

Não havia exigências em termos de criação estética, e a filosofia dominante no CPC era essa: a forma não interessava enquanto expressão do artista. O que interessava era o conteúdo e a forma enquanto comunicação com o público, com o nosso público. [...] havia uma concepção do CPC de que ‘deveríamos usar as formas populares e recheá-las com o melhor conteúdo ideológico possível’ [...], pois era ‘uma atividade que, se tivesse algum mérito, seria educacional e político’ e nunca artístico. O objetivo era educar, via utilização das artes. (PEIXOTO, 1989, p.11)

Assim, alinhado com todas as transformações políticas e a necessidade de ação - leia-se revolução - no período precedente ao golpe de 1964, o CPC conseguiu cumprir apenas parte de sua função, uma vez que foi **desbaratado** pelos militares no ano do golpe, pois no seu curto período de existência, criou núcleos multiplicadores, ligados, sobretudo, ao teatro universitário, que seguiram, ainda que clandestinamente, com seus trabalhos para que a partir da cultura houvesse a conscientização das classes populares para as mudanças políticas e sociais no país. Apesar de ter sido desmontado pelos militares, o CPC gerou o grupo Opinião, que junto com outros grupos teatrais – o Oficina, o Arena, entre outros- formaram, conforme alguns críticos, uma frente de resistência diante do contexto ditatorial brasileiro que se estendeu por 21 anos.

Na década de 70, apesar do duro peso da repressão dentro dos meios intelectuais e artísticos e dos constantes balanços da crítica apontando para um empobrecimento da produção teatral como um todo, buscou-se subterfúgios para driblar as proibições, ou seja, o uso de analogias, metáforas e alusões substituíram o discurso provocador do final da década de 60. Alguns teatros conseguiram se transformar em redutos de uma resistência possível, como é o caso do Teatro São Pedro e o Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, e o Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro, mas à margem de grupos alternativos ou profissionais, surgem, ainda, grupos que se deslocam à periferia das capitais à procura de um público mais popular, apartado dos ‘bens culturais’. Embora não seja um movimento exclusivamente paulista, é em São Paulo que esse movimento delineia determinadas características que configuram, conforme a estudiosa Silvana Garcia, uma tendência. Conforme a autora de **Teatro da Militância**, não há como determinar uma diretriz única entre esses grupos, “mas há semelhanças que podem configurar um mesmo perfil de traços básicos”⁴, que são: produzir coletivamente, atuar fora do âmbito profissional, levar o teatro para o público da periferia, produzir um teatro popular, estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade.⁵ Dos grupos estu-

³ PEIXOTO, Fernando. **O melhor do CPC**. São Paulo: Ed. Global, 1989. p. 11.

⁴ GARCIA, Silvana. **Teatro da Militância**. São Paulo : Perspectiva/EDUSP, 1990, p. 123.

⁵ Idem. *ibidem*, p.124

dados por Garcia, destaca-se o Cordão, que foi criado a partir de uma cisão ocorrida, em 1974, dentro do Núcleo Independente, que, por sua vez, se originou a partir do Núcleo 2 do Teatro de Arena. O Cordão foi criado por Hélio e Dulce Muniz, juntamente com outros profissionais e atores recém-formados pela Escola de Arte Dramática (USP), e era, portanto, uma ramificação do teatro universitário. Em um documento retirado durante a formação do Cordão, que não apresenta data de publicação, lê-se a proposta do grupo:

A proposta de trabalho do grupo é a seguinte: fazer um teatro popular, entendendo que o teatro popular é um teatro que coloque no palco problemas das camadas populares e os mecanismos que os determinam, vistos sob uma perspectiva popular; é feito para um público popular no local onde ele se encontra, defendendo o teatro sempre como uma forma de contar estória: teatro como diversão, ‘Quem não sabe ensinar divertindo e não diverte ensinando, não serve para ser ator’- Brecht (MUNIZ Apud GARCIA, 1990, p.140)

Por meio deste documento, já se nota a influência de Brecht no trabalho do grupo. Ela se ratifica pela escolha do texto para a estréia do Cordão: **A exceção e a regra**. O grupo teve de abandonar este texto e encontrou outro, na lata do lixo da ECA-USP, que garantiu a sua estréia: **Farsa y Justicia del Corregidor**, do espanhol Alejandro Casona. É a partir da comparação destes textos que se busca indicar alguns aspectos do tratamento dado pelo grupo Cordão ao tema “justiça” dentro da ditadura militar brasileira.

2. Dois autores, duas línguas e um tema: a Justiça.

Como estabelecer paralelos entre dois autores que, embora contemporâneos, escreveram em línguas diferentes? O primeiro pode ser estabelecido pela trajetória do autor alemão e do espanhol. Como se sabe, o dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956) viveu no turbulento período da República de Weimar, dentro do qual escreveu um conjunto de peças que denominou didáticas, onde se encontra **A exceção e a regra**. Em 1933, teve que se exilar devido à ascensão do nazismo e, passando por vários países, instalou-se, por fim, nos Estados Unidos. Retornou à Alemanha em 1948, onde morreu em Berlim oriental, em 1956. O dramaturgo espanhol Alejandro Casona, pseudônimo de Alejandro Rodríguez Alvarez (1903-1965) também teve de se exilar, mas o fez em 1937, devido ao golpe do general Franco e escolheu um país de língua espanhola, a Argentina e assim como Brecht, retornou à sua pátria, porém em 1963, onde morreu em 1965.

O segundo paralelo que se pode traçar entre os autores é em relação à proposta de trabalho empreendida por eles. O dramaturgo alemão buscava a concretização de um teatro que suscitasse a reflexão crítica do espectador e, para isso, usava os efeitos de distanciamento que se davam por meio do *gestus* empreendido pelo ator. Com essa prática ele buscava fazer com o que o público tivesse uma atitude crítica diante do que assistia para que pudesse, assim, transformar a sociedade em que vivia. Dentro desta proposta, escreveu as peças didáticas, conjunto que contém **A exceção e a regra**. Nos escritos sobre este grupo de peças, o dramaturgo sugere que elas sejam representadas por grupos amadores, ou seja, estudantes, trabalhadores e não exclusivamente por atores profissionais. O objetivo era que os espectadores que, neste caso, tornavam-se atores/atuantes/jogadores, ao revezarem a representação dos papéis, se transformassem em **homens de estado**. Por isso, as peças não deviam apelar para o sentimento do espectador, o que lhe permitiria reagir esteticamente, mas sim para a sua razão. Conforme Brecht: “os atores devem estranhar personagens e processos para o espectador, de forma que chamem a sua atenção. O espectador precisa tomar partido em vez de se identificar”⁶.

⁶ Apud KOUDELA, Ingrid. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Ed.Perspectiva, 2001, p.51.

Assim como Brecht, o dramaturgo espanhol escreveu um conjunto de peças para grupos amadores. Ele dirigiu o 'Teatro del pueblo', na Espanha, nas missões pedagógicas, experiência que aconteceu naquele país durante o breve período republicano, antes do golpe de Franco, e que tinha como objetivo levar as artes para os locais mais longínquos do país, ou seja, para os povoados rurais. A sua obra *Retablo Jovial* é uma reunião de 5 textos, elaboradas ao longo de vinte anos, que são definidos na nota preliminar como reescritas de textos clássicos. Dentro dela estão: *Sancho Panza en la Ínsula*, *Entremés del Mancebo que caso com mujer brava* - que, conforme o autor, estão mais próximos dos clássicos -, *Farsa del cornudo apaleado*, *Fablilla del secreto bien guardado* e *Farsa y Justicia del Corregidor*, nos quais o autor confirma ter elaborado uma escrita mais livre, que não esteve tão próxima dos originais. O último texto, *Farsa y Justicia del Corregidor*, foi escrito após Casona ter lido um apólogo oriental, divulgado nas escolas espanholas na obra de Hermínio Almenderos, *Pueblos y legendas*, e cuja versão clássica é a *Patraña VI* da obra *El Pantrañuelo*, de Juan de Timoneda, escrita em 1567. A partir das missões pedagógicas, Alejandro Casona teve como intuito elaborar textos breves, com uma linguagem simples e que apresentassem personagens populares. As duas primeiras farsas da obra foram escritas em 1936, antes do golpe de Franco e as outras três no exílio, em 1949, incluindo-se aí a **Farsa e justiça do corregidor**. Este grupo de peças passou a figurar como obrigatório no repertório de encenações de grupos compostos por estudantes pelo fato de serem os estudantes universitários a percorrerem os povoados apresentando as peças.

O terceiro paralelo entre estes autores é em relação ao tema tratado em seus textos, ou seja, a Justiça, apresentada em **A exceção e a regra** e *Farsa y Justicia del Corregidor*. Este tema é representado nos julgamentos presentes nos textos e pelas figuras de juízes que privilegiam classes abastadas.

3. A exceção e a regra e *Farsa y justicia del corregidor* : um paralelo

O texto de Brecht, **A exceção e a regra**, foi escrito em 1929/30. Ele é composto por 9 quadros, além de apresentar um prólogo e um epílogo. Os personagens são: um comerciante, um guia, um cule, a mulher do cule, um hoteleiro, o chefe da segunda caravana, dois policiais, um juiz, dois juízes adjuntos e o chefe da segunda caravana. O enredo trata da história de uma viagem empreendida por um explorador, o comerciante Karl Langmann, e dois explorados, o guia e o cule. O explorador quer ser o primeiro a chegar em uma concessão de petróleo e não mede esforços para isso. No caminho, ele demite o guia e segue a viagem com o cule, que carrega a sua bagagem, mas que não conhece o caminho. No meio da viagem, ele coage o cule a atravessar um rio caudaloso. Na travessia, o cule quebra o braço. Eles prosseguem a viagem, ficam sem água e o cule, que trazia um cantil escondido com água, oferece-a ao comerciante por medo de ser processado, caso o encontrem no meio do deserto com o comerciante, seu chefe, morrendo de sede. O explorador, pensando que o cantil era uma pedra e que o cule tinha a intenção de atacá-lo atira nele, matando-o. O comerciante vai a julgamento a pedido da viúva do cule e é absolvido, com a alegação engenhosamente proferida pelo juiz de que agiu em legítima defesa e que ele, o explorador, tinha motivos para ter sido ameaçado ou sentir-se ameaçado, uma vez que o cule pertencia a uma classe que tinha motivos para agredi-lo. Assim, o comerciante é absolvido e a viúva não recebe a indenização.

O texto de Casona, *Farsa y Justicia del Corregidor* foi escrito em 1949. Ele é composto de apenas um ato, o julgamento. Os personagens são: o corregidor, o secretário, o hoteleiro, o caçador, o peregrino, o alfaiate e o lenhador. O enredo trata de um juiz que confessa ser um pecador por causa de sua gula e que para sustentá-la, decide em favor de um hoteleiro que lhe dera um Javali de presente para a sua refeição. O julgamento começa quando o juiz e o secretário estão conversando sobre o seu pecado capital e são surpreendidos pelo hoteleiro e os querelantes. Estes são o caçador, um peregrino, o alfaiate e o lenhador que sofreram prejuízos quando o hoteleiro fugia do caçador, que estava atrás dele por ter-lhe roubado o javali, que serviu de regalo e refeição ao juiz. Cada um reclama pela sua perda: o caçador pede justiça, acusando o hoteleiro pelo furto Javali que caçara; o

peregrino reclama por suas costelas que foram quebradas pelo hoteleiro, pois no momento em que fugia do caçador, o hoteleiro pula a varanda da igreja e cai em cima do peregrino; o alfaiate reclama pelo fato de que, na saída da igreja, o hoteleiro tropeçou em sua mulher, que estava grávida e a fez perder o filho; e o lenhador reclama pelo seu burro, que seria utilizado pelo hoteleiro na fuga e que ficou sem rabo, pois ao forçar para que o burro se levantasse, o hoteleiro acabou arrancando-o. Nos julgamentos dos três primeiros querelantes, o juiz, dissimulando o discurso teológico em nome de uma injusta justiça, acaba por decidir em favor do hoteleiro. Quando chega a vez do lenhador, este resolve retirar a queixa, dizendo sob juramento que seu burro nascera sem rabo, que morreria assim, e sai correndo.

Nos dois textos, destacam-se os procedimentos dos dois juízes. Eles não decidem de maneira ética e imparcial, mas sim em favor dos detentores de um poder social e econômico.

No caso do julgamento da peça de Brecht, o quadro nove, que é o núcleo da discussão apresentada pelo dramaturgo alemão, tendo em vista que é a peça dentro da peça, o juiz parte de um pressuposto: o ódio que o cule **teria** pelo comerciante, e o usa para alegar que ele tinha intenções de matar o seu chefe. Ao fazer isso, o juiz defende a idéia de que o comerciante agiu em legítima defesa, livra-o da acusação e não aceita a queixa da esposa do cule. Ele ainda diz que “a regra é: olho por olho”, ou seja, parte de um princípio da Lei natural, i.e., de uma atitude desumanizada, para fundamentar a sua argumentação, pois diz que o cule não poderia ter motivos para oferecer água ao seu carrasco. A esta desumanização, na canção que entoa no mesmo quadro, o guia apresenta a idéia de exceção, ou seja, a atitude humanizada, e comenta a regra estipulada pelo juiz ao dizer que quem ajudar o outro sofre prejuízos, pois ao se dar de beber a um homem, quem bebe é um lobo - referência também à fábula de Esopo. Ao citar a Lei do Talião, “Olho por Olho”, Brecht nos traz referências bíblicas, uma vez que há menção desta lei nos seguintes livros da bíblia: Êxodo 21:24; Levítico 24:20 e Deuterônimo 19:21. Nota-se, ainda, no texto, o uso de estruturas salmodiadas, pois Brecht, no prólogo, no epílogo e nas canções entoadas pelos personagens sobrepõe esse tipo de texto na estrutura do drama. Ao fazê-lo, ele usa os salmos de maneira invertida, ou seja, apresenta na boca do ímpio, o comerciante, o discurso do salmista e na boca do verdadeiro salmista, o cule, o discurso de um narrador. Ao apresentar um juiz que defende a Lei Natural – vale lembrar que o texto foi escrito em 1929/30 – o dramaturgo destrói o mito de justiça, uma vez que ele se apropria de um discurso teológico, o aplica ao Estado e mostra por fim que a justiça dos homens não existe, tampouco a divina, pois o cule foi julgado e condenado depois de sua morte.

No caso do julgamento da peça de Casona, que constitui a própria farsa, o uso do discurso bíblico é evidente. Como se sabe, a farsa⁷ é um tipo de texto que surgiu na Idade Média, ou seja, no advento da teologia-política. As referências bíblicas no texto de Casona são várias e a primeira, que caracteriza a personagem do juiz, está presente no diálogo que ele tem com seu secretário e se refere aos pecados capitais

Cada edad tiene su pecado capital. A los veinte padecí da lujuria, a los treinta la ira y a los cuarenta la soberbia. Ahora, con mis cincuenta corridos, y antes que me

⁷ Cf. MOISÉS, “Sutil, se não difícil de precisar, a distinção entre farsa e a comédia. [...] a farsa consistiria no exagero do cômico, graças ao emprego de processos grosseiros, como o absurdo, as incongruências, os equívocos, os enganos, a caricatura, o humor primário, as situações ridículas.[...]” Ela “reúne as fantasias diretas e as mais desenfreadas, as realidades cotidianas e as mais insípidas e monótonas [...] ne[l]a o desmascaramento ocorre continuamente”. (BENTLEY, Apud Moisés, 1988, p. 228)

*llegue la avaricia, que es maldición de viejos, bendita sea esta gula que me libra de tantos males y la que debo tantos bienes*⁸(CASONA, 1982, p.125)

As outras referências bíblicas estão presentes nas contra-argumentações apresentadas pelo juiz aos querelantes. A história combinada entre o juiz e o hoteleiro, caso este fosse questionado sobre o javali, era a de que ele dissesse que o animal saíra correndo do forno e que retornou às montanhas. Quando o caçador argumenta que um animal morto não poderia ter saído do forno e retornado ao seu *habitat* natural, o juiz contra-argumenta, citando duas passagens bíblicas: “*Dormida estás, despierta*”, “*San Mateo, capítulo 9, versículo 25*” e “*Levántate y anda*”, “*San Juan, capítulo 11, versículo 43*”⁹, e dizendo que o caçador, então, não acreditava na ressurreição da carne, pede para que o secretário anote esta informação e diz que irá denunciá-lo ao tribunal da Santa Inquisição. Ameaçado, o caçador retira a queixa, e arrepende-se; o juiz passa a palavra ao outro querelante, o peregrino, que teve suas costelas quebradas pelo hoteleiro. Este relata o que se passou e o juiz ordena que eles voltem à igreja para que o hoteleiro se coloque na posição em que o peregrino estava e que este pule, assim como fez aquele e quebre também as suas costelas, pois conforme diz, tratou-se de uma profanação e “*La Ley há de ser inexorable. Ojo por Ojo, costilla por costilla!*”¹⁰ O peregrino, ao verificar que a ordem do juiz constituía um perigo para sua integridade física, pois poderia quebrar outras costelas, desiste da acusação dizendo que é um sentimento cristão sofrer e perdoar e pede ao juiz para que a acusação seja retirada.

O juiz, então, dá a palavra ao terceiro querelante, o alfaiate, que explica o que se passou: diz que era casado há 7 anos e que só depois deste período sua esposa engravidou. Diz, ainda, que agora o seu sonho havia se desmanchado, porque o hoteleiro, fugindo do caçador, fez com que sua esposa perdesse o filho que esperava. O juiz ordena que o hoteleiro leve a esposa do alfaiate para casa e que só lhe devolva quando esta estiver como a encontrou pela primeira vez, ou seja, grávida. O alfaiate replica, dizendo que espera a justiça e a cada réplica que profere, o juiz estipula uma multa, usando as argumentações do alfaiate contra ele. Depois que a multa é estipulada em cento e sessenta reais, o alfaiate retira a queixa e diz que ele mesmo resolverá o problema. Quando chega o momento da acusação do lenhador acerca de seu burro, ele diz que o animal já nascera sem rabo e que morreria sem ele, pede licença e sai correndo. Assim, ao apresentar um juiz, confessadamente pecador, uma vez que padece da gula, que se apropria de um discurso teológico para defender a “justiça”, Casona também destrói o mito de justiça. Assim como Brecht, ele coloca em discussão a justiça dos homens, que se apropria da ideologia teológica para decidir, injustamente, em prol de classes social e economicamente dominantes.

Embora se considere que o juiz proposto por Brecht levante uma discussão sobre o Estado, pois o juiz é seu representante em um caso que envolve um explorador, o perpetrador, e um explorado, o cule, assassinado por seu patrão; e que o juiz de Casona remeta o leitor à atitude pomenorizada de um indivíduo que, na farsa, é um juiz-pecador e que ao decidir em favor do hoteleiro, decide, no fim, em seu próprio favor, pois o hoteleiro lhe garantiria a manutenção de seu pecado, nota-se que o proceder dos dois juízes é semelhante.

Esta semelhança ocorre não só em relação à retórica usada pelos dois juízes, que usam afirmações proferidas no tribunal, distorcem-nas, objetivando uma decisão final que visa à absolvição dos verdadeiros culpados, mas também pela menção à Lei natural, pois no texto de Brecht, o juiz diz: “*Die Regel ist: Augen im Augen*” (“A regra é olho por olho”) e no texto de Casona, o juiz diz: “*La Ley há de ser inexorable. Ojo por Ojo, costilla por costilla!*” (“A Lei há de ser inexorável: O-

⁸ Minha tradução: “Cada idade tem seu pecado capital. Aos vinte, sofria da luxúria, aos trinta da ira e aos quarenta da soberba. Agora, em meus cinquenta corridos e antes que me chegue a avareza, que é a maldição dos velhos, bendita seja esta gula, que me livra de tantos males e a que devo tantos bens”.

⁹ CASONA, Alejandro. *Retablo Jovial*, Madrid, Ed. EDAF, 1983, p. 122. Minha tradução: “Estás dormindo, desperta!” e “São Matheus, capítulo 9, versículo 25; “Levante-se e ande” e “São João, capítulo 11 e versículo 43.”

¹⁰ Idem,ibidem, p. 134. Minha Tradução: “A Lei há de ser inexorável: Olho por olho, costela por costela”.

lho por olho, costela por costela!”). É neste ponto em que os textos se tocam, pois a Lei do talião é resgatada por dois juízes que se apropriam dela para legitimar, em nome da justiça, a injustiça.

Conclusões

Retome-se, então, o grupo Cordão, que ao desistir de montar o texto de Brecht **A exceção e a regra**, encontrou por acaso, na lata do lixo da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, uma tradução do texto de Casona, *Farsa y Justicia del Corregidor* que lhe garantiu a estréia em 1975. Apesar de Garcia, em seu estudo sobre o **Teatro da Militância**, não mencionar os motivos da desistência do texto alemão e a substituição pelo texto espanhol, não é difícil pressupô-los: 1.a censura havia se acirrado após 1968 – e, diga-se de passagem, levou muitos grupos a se diluírem ou excursionarem para o exterior com suas peças; 2. a visibilidade de Brecht, que havia se tornado um dos alvos preferidos dos censores; e 3. o uso de subterfúgios para burlar a censura, o uso de metáforas, analogias e alusões que, ao mesmo tempo em que substituíam o discurso provocador da década de 60, permitiam aos grupos levantar discussões sobre o contexto ditatorial brasileiro.

Desta forma, como se buscou indicar, o Cordão, com o texto de Casona, conseguiu apresentar o mesmo tema do texto brechtiano, ou seja, a injusta Justiça. O tratamento dado por este grupo a esta encenação foi pautado pela práxis teatral brechtiana, pois, conforme aponta Garcia

Para Hélio Muniz [membro-fundador do Cordão], a realização do conceito brechtiano se dá através da integração do espectador na ação: durante a representação numa cena de jantar, enquanto os atores ‘comiam de verdade’, ao público era[m] servido[s] pipoca e amendoim. Essa integração se dá também à medida que desvendam procedimentos e evitam qualquer possibilidade de envolvimento emocional: o espetáculo começa com a entrada do público junto com os atores; estes se vestem enquanto dialogam com os espectadores; o espetáculo é interrompido constantemente para números musicais e consultas ao público (a trama da peça prevê uma série de ‘julgamentos’, nos quais a platéia é convidada a interferir com palpites) e um *narrador* intervém, em determinado momento, para retomar a parte da fábula já apresentada.(GARCIA, 1990, p.183)

À guisa de conclusão, destaco a imagem do texto de Casona “na lata do lixo” da ECA-USP, antes de ser resgatado pelo grupo. Esta é uma imagem emblemática, pois, por um lado, sugere o lugar onde a ditadura queria que a arte se encontrasse, ou que talvez realmente estivesse, renegada pelos militares, naqueles sombrios anos; por outro, é um lugar onde a “Justiça”, a apresentada no texto do espanhol e também no texto de Brecht, ou seja, a mesma executada pelos militares brasileiros, deveria permanecer. Porém, quando o grupo retira o texto do lixo, ele não só resgata simbolicamente a arte, mas também, ao trazer ao palco esta “Justiça”, indica a necessidade de mudanças em uma sociedade, que, naquele momento, estava anestesiada pelos 11 anos de ditadura. Infelizmente, continuamos anestesiados por mais 10 anos, ou seja, até 1985, mas a experiência empreendida pelo Cordão com a ajuda de Casona e Brecht fica registrada, não só pela importância no tratamento dado à arte, resgatando-a, mas, principalmente, pelo fato desta experiência ter acontecido dentro de um tenebroso Estado de Exceção.

Referências Bibliográficas

BRECHT, Bertolt. **Das Badener Lehrstück vom Einverständnis, Die Rundköpfe und die Spitzköpfe, Die Ausnahme und die Regel – Drei Lehrstücke**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975.

CASONA, Alejandro. *Farsa y Justicia del Corregidor*. IN: **Retablo Jovial**, Madrid, Ed. EDAF, 1983.

CASONA, Alejandro. **Farsa e Justiça do Corregidor**. Trad. Milton Baccarelli. ECA-USP. Ref. pt 824.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1990.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Envergonhada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

_____, Elio. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005

_____, Elio. **A Ditadura Encurralada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004

_____, Elio. **A Ditadura Derrotada**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003

KOUDELA, Ingrid. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001

PEIXOTO, Fernando. **O melhor do CPC**. São Paulo: Ed. Global, 1989.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1988. 5ª edição.

¹ **Suzana CAMPOS DE ALBUQUERQUE MELLO (Mestranda)**

Universidade de São Paulo (USP)

Área de Língua e Literatura Alemã.

E-mail: suzanacam@yahoo.com