



## APROPRIAÇÕES E HISTORICIDADE DE “TAMBORES NA NOITE” NO BRASIL DE 1972

**Rodrigo de Freitas Costa\***  
**Universidade Federal de Uberlândia – UFU**  
[rfreitascosta@hotmail.com.br](mailto:rfreitascosta@hotmail.com.br)

**RESUMO:** Partindo do pressuposto de que não existem regras pré-estabelecidas para as práticas culturais e que qualquer construção artística surge de seu diálogo fecundo com o seu próprio tempo histórico este artigo visa lançar luzes sobre as vicissitudes que envolveram a construção do espetáculo *Tambores na Noite* em 1972. Distante de um processo sem contradições o espetáculo que se analisa permite vislumbrar as inconstâncias e as tensões presentes no meio artístico no início da década de 1970, pois valorizar as produções artísticas a partir de suas interações com o mundo social significa priorizar a obra de arte como expressão de um dado momento histórico validando seus possíveis diálogos com as questões políticas, sociais e estéticas.

**ABSTRACT:** This article aims to lanch light on the conditions thad had involved the spectacle construction *Tambores na Noite* in 1972. Leaving of the idea that there are no pre-established rules for the cultural practices and that any artistic construction arises from its fruitful dialogue with its own historical time. Distant of being a process without contradictions, the afore-mentioned spectacle glimpses the 70's. Therefore to value the artistic productions from its interactions with the social world, means to prioritize the art work as an expression of a historical moment, validating its possible dialogues with the politics, social and aesthetic questions.

**PALAVRAS-CHAVE:** teatro – cultura – ditadura militar – diálogo palco-platéia

**KEYWORDS:** theater – culture – military dictatorship – dialogue stage-auditorium

Não pode haver nenhuma ordem humana aceitável enquanto a completa dimensão humana de qualquer classe de homens for, na prática, negada.

Raymond Williams

No Brasil da década de 1970 muitos artistas e intelectuais acreditavam que a repressão militar, acirrada por meio do Ato Institucional nº 5, em 1968, havia calado

---

\* Mestrando em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia, bolsista Capes e Integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).

sobremaneira todos os setores que se colocaram contra a ditadura. Contrariando tal diagnóstico parte da produção teatral da década de 1970 funcionou como uma resposta às arbitrariedades dos militares e, apesar de todas as dificuldades impostas pela repressão, importantes espetáculos que tinham por objetivo o diálogo crítico com a sociedade foram realizados. Nesse período, destaca-se a encenação, em 1972, de *Tambores na Noite* de Bertolt Brecht sob a direção de Fernando Peixoto<sup>1</sup> no Stúdio São Pedro, em São Paulo.

Ambientada na noite em que a Liga Spartakus toma os principais jornais de Berlim, logo após a Primeira Guerra Mundial, *Tambores na Noite* apresenta-nos Kragler, soldado alemão que volta derrotado para casa depois de quatro anos de guerra e se encontra diante de uma situação conflituosa, pois deve escolher seu destino entre ir para a casa com a ex-noiva grávida de outro ou ajudar os revoltos nos bairros dos jornais – Revolta Spartakista. Entender as apropriações e elaborações do diretor Fernando Peixoto com relação ao texto de Brecht é relevante, pois, aparentemente, as discussões da Alemanha de 1919 estão bastante distantes do Brasil de 1972. Refletir sobre essas duas conjunturas históricas significa explorar dois momentos criativos distintos, porém interligados por um mesmo tema: a conduta individual diante de uma situação social e pessoal extremamente conflitante. É evidente que a proposta do diretor não era “recortar” e transportar para o Brasil uma discussão pertinente apenas à Alemanha, na verdade a possibilidade da criação artística e, conseqüentemente, sua interação com as questões políticas e sociais tornam possível um diálogo crítico entre dois momentos históricos distantes propondo ao público uma intervenção social pautada na crítica e no diálogo entre arte e sociedade.

---

<sup>1</sup> Desde jovem Fernando Peixoto se dedicou à carreira artística e intelectual o que lhe proporcionou um contato direto com importantes grupos teatrais da década de 1960, como o Teatro de Arena e o Oficina, neste grupo, além de ator tornou-se diretor e atuou também como tradutor e assistente de direção. Com a dissolução do Oficina em 1972, Peixoto, acreditando em uma linguagem crítica por meio da arte, mesmo com todas as dificuldades impostas pelo governo militar, deu prosseguimento ao seu trabalho de direção e iniciou uma carreira autônoma, visto que o trabalho em grupos havia sido dilacerado pela repressão, de 1970 a 1981 dirigiu espetáculos teatrais extremamente relevantes para o debate estético e cultural da década de 1970: *Don Juan* (1970); *Tambores na Noite* (1972); *O processo de Joana D’Arc* (1972); *A Semana* (1972); *Frei Caneca* (1972); *Frank V* (1973); *Um Grito Parado no Ar* (1973); *Calabar, o elogio à tradição* (1973, censurado dias antes da estréia); *Caminho de Volta* (1974); *A Torre em Concurso* (1974); *Arena conta Zumbi* (1976); *Ponto de Partida* (1976); *Mortos sem Sepultura* (1977); *Coiteiros* (1977); *Terror e Miséria do III Reich* (1979); *Werther* (1979) e *Calabar, o elogio à traição* (1980). Em uma sociedade cerceada pela repressão, o trabalho de Peixoto tentou criar possibilidades para o surgimento de uma cultura de oposição que lutasse em favor da democracia, da justiça e da ética.

Ao enfatizar a importância das apropriações e elaborações do diretor teatral e o diálogo crítico entre arte e sociedade vale-se de uma concepção de cultura como parte integrante da prática social, em outras palavras significa afirmar que só é possível priorizar as interligações entre arte e sociedade quando se valoriza o social como constituinte e constituído de cultura. Dessa maneira, há a possibilidade de pensar a encenação de *Tambores na Noite* como uma forma de intervenção social estabelecida por meio de uma prática cultural.

Ao discutir o trabalho de Raymond Williams, Maria Elisa Cevasco esclarece sobremaneira a noção de cultura integrada ao mundo social contribuindo para a análise do espetáculo *Tambores na Noite*. Segundo ela:

o valor de uma obra de arte individual reside na integração particular da experiência que sua forma plasma. Essa integração é uma seleção e uma resposta ao modo de vida coletivo sem o qual a arte não pode ser compreendida e nem mesmo chegar a existir, uma vez que seu material e seu significado vêm deste coletivo. A ‘definição’ de cultura baseia-se nesta inter-relação<sup>2</sup>.

É possível perceber que Cevasco enfatiza a importância de cultura a partir da experiência propiciada pela interação entre obra de arte e modo de vida, tal visão possibilita pensar a construção do texto e do espetáculo *Tambores na Noite* não como algo excepcional, mas como uma construção social possível para cada um dos momentos históricos de que faz parte. Pensando dessa forma pode-se questionar a idéia de sentido fixo da obra de arte. Se prevalece a inter-relação ressaltada acima valoriza-se a experiência do espectador, que elabora e re-elabora o espetáculo assistido de acordo com sua vivência. Partir desse pressuposto significa tratar o diálogo arte e sociedade não como instâncias separadas e autônomas, mas por meio de efetivas interlocuções.

Não se pode considerar as obras de arte como “objetos” culturais diante da possibilidade de inter-relação ressaltada por Cevasco, pois a partir do momento em que há a interação entre modo de vida e obra de arte, esta torna-se uma prática social. Ao entender o espetáculo *Tambores na Noite* como prática pode-se avaliar suas condições de realização e possibilidades de diálogo entre palco e platéia, bem como a atualização das propostas teóricas de Bertolt Brecht no Brasil de 1972.

Quais as condições de realização de um espetáculo que tem por objetivo refletir sobre a realidade brasileira no início da década de 1970, momento de intensa repressão

---

<sup>2</sup> CEVASCO, M. E. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 48.

militar? Como estabelecer um diálogo efetivamente crítico com a platéia nesse delicado momento? A crítica teatral Mariângela Alves de Lima faz a seguinte avaliação a respeito das práticas culturais no início dos anos 1970:

O túnel negro inaugurado em 1964 chapou todas as expectativas senão por outras razões, no mínimo porque impediu a participação do cidadão na vida política do país. O Ato Institucional nº 5 desorganizou os últimos setores que ainda permitiam ouvir os murmúrios da discórdia social. Depois disso o país se dividiu, silenciosamente, entre os poucos comandantes e os muitos comandados. As táticas de oposição ensaiadas, verdade seja dita, não foram eficazes para arregimentar os setores populares porque antes de adquirir forças foram aniquiladas pela repressão. Havia apenas o sentimento geral, claramente expresso na produção cultural, de que as trevas eram demasiadamente longas e que era muito difícil, embora não fosse impossível, mobilizar-se contra ela. Por isso a arte foi genérica. Porque a insatisfação foi genérica, como se o opressor não tivesse nome e história, mas fosse apenas um opressor com O maiúsculo<sup>3</sup>.

Diante dessa declaração em que a autora enfatiza a generalidade da arte e a eminente impossibilidade de um teatro de resistência no período em que o cidadão não participava da vida política do país pode-se concluir que o espetáculo *Tambores na Noite* está fadado à irrelevância política e a um insuficiente diálogo entre palco e platéia. No entanto, tal diagnóstico, além de apressado, descaracterizaria a obra de arte como prática social e a colocaria como objeto de uma instância separada do mundo social, ou seja, o espetáculo dependeria inteiramente de um momento histórico propício para que pudesse ser realizado, pois, por essa ótica, ele é um apêndice do mundo social. A posição de Mariângela Alves de Lima transforma a cultura em algo extremamente frágil e direcionada a especialistas que, por força do ofício, estão aptos a desvendar o papel da obras de arte na sociedade.

Partindo do pressuposto de que o cultural é parte constituinte do social, outras avaliações a respeito da arte de resistência na década de 1970 são possíveis, pois dessa forma não se percebe as questões sociais de um dado momento por meio de processos estanques, mas por meio de um todo que se interpenetra constantemente. Sem a pretensão de valorizar os dados componentes de uma obra, mas sim priorizar as condições de sua prática em um momento histórico específico deve-se acompanhar a constituição de tal prática mais de perto.

---

<sup>3</sup> LIMA, M. A. Quem faz o Teatro. In: **Anos 70: Teatro**. Rio de Janeiro: Edições Europa, 1979-1980, p. 52.

Nesse sentido, cabe ressaltar, que o trabalho de direção de Fernando Peixoto ao longo da década de 1970 foi sempre respaldado pela possibilidade de um diálogo crítico com a platéia, apesar dos obstáculos impostos pela repressão militar. Ao avaliar as dificuldades criativas no pós-1968, Peixoto apresenta sua posição da seguinte maneira:

O ato institucional número cinco, instrumento jurídico fascista, cinicamente decretou o fim do processo democrático brasileiro: algemou as forças populares e progressistas, assim como liquidou com sangue (e morte) o que ainda restava de liberdade democráticas em nosso país. [...] A verdade é que **não ficamos em passivo silêncio nem aceitamos tranqüilamente deitar no berço esplêndido da omissão.** [...] **Dentro de todos os terríveis e perigosos limites do possível** (mesmo que alguns de nós tenham sido assassinados ou que outros tenham se perdido no irracionalismo ou na fuga da droga ou do misticismo) **criamos uma fecunda e exemplar produção cultural de resistência.** Certamente desgastando forças e imaginação na cotidiana batalha pequena e clandestina de passar pela vigilância dos cães de guarda do imperialismo, mas assim mesmo mostrando que existe um abismo entre derrota circunstancial (por mais brutal que seja) e definitiva (o que seria negar o processo histórico)<sup>4</sup> (grifo nosso).

Fica claro que a proposta de trabalho de Fernando Peixoto foi estabelecida por meio da crença no diálogo entre arte e sociedade. Pelas palavras do diretor é possível perceber que, apesar do clima de derrota democrática, a expressão artística não se furtou diante das dificuldades e possibilitou discussões em torno da idéia de resistência. É evidente, portanto, que Peixoto não entende a arte como uma instância desvinculada do social, o que o aproxima da definição de cultura apresentada por Maria Elisa Cevasco e o distancia do julgamento de Mariângela Alves de Lima.

Se a cultura é parte constituinte das práticas sociais, transformando e sendo transformada pelo mundo social, a confiança em uma “fecunda e exemplar produção cultural de resistência” em um período marcado pela repressão torna-se propícia e possível. Como avaliar a consistência dessa produção cultural de esquerda em um momento de autoritarismo estatal? É evidente que tal avaliação só pode ser efetivada por meio dos vestígios deixados pelo espectador. Aqui encontra-se uma das primeiras características do ofício de historiador ressaltada por Marc Bloch<sup>5</sup>: o conhecimento do passado por meio de vestígios. Os poucos vestígios deixados pelos espectadores podem ser encontrados nas críticas jornalísticas.

<sup>4</sup> PEIXOTO, F. **Teatro em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1989, p. 58-59.

<sup>5</sup> BLOCH, M. **Apologia da História**, ou, O ofício de historiador. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor, 2001.

Ao utilizar as críticas jornalísticas a respeito do espetáculo *Tambores na Noite* como forma de analisar seu diálogo com a sociedade do início da década de 1970 deve-se inicialmente realizar algumas considerações com relação à idéia de crítica cultural. Pensar o espetáculo como prática social requer rever a noção de crítica. Tal prática dispensa a idéia de um crítico “explicador” da obra e valoriza o espectador como co-produtor do espetáculo e não simplesmente um consumidor de um específico objeto artístico<sup>6</sup>. Dessa forma, tem-se como pressuposto tratar as críticas com as devidas mediações e não como instituidoras de valores específicos. Em outras palavras, significa valorizar as elaborações e re-elaborações do espectador apesar da efemeridade dos acontecimentos históricos, assim as críticas são tratadas apenas como uma, entre várias visões sobre o espetáculo, pois o mesmo não possui um sentido fixo determinado pelo dramaturgo, pelo diretor ou pelos atores. As elaborações são diversas.

Retomando a pergunta anterior em face das críticas literárias: Como avaliar a consistência do espetáculo *Tambores na Noite* em um ambiente de autoritarismo estatal? Entre as críticas do espetáculo uma se destaca por dar ênfase na relação entre a encenação e o Brasil do início da década de 1970 e ressaltar a posição do público nesse momento, as outras críticas, em grande parte, valorizam a atuação dos atores e os aspectos cênicos. De acordo com o crítico Fausto Fuser da *Folha de São Paulo* a direção de Fernando Peixoto:

é um dos trabalhos mais objetivos a que tivemos a oportunidade de assistir na atual temporada, até esta data. Em nenhum momento o diretor procura uma exibição pessoal, direta ou através de uma vedetamarionete. O texto corre, os significados se vão ampliando com as mutações, o dilema do protagonista surge como se do quase nada, de um banal amor repudiado, para se tornar opção dilacerante que o

---

<sup>6</sup> Maria Elisa Cevasco ressalta as limitações de se tratar o texto literário como objeto e o leitor como um mero consumidor nos seguintes termos: “Essa abordagem interna obriga a crítica a buscar legitimidade em si mesma já que nega qualquer possibilidade de se atingir uma função mais amplamente social. Essa crítica se coloca como uma rua de mão única: o crítico desvenda o objeto e demonstra suas propriedades inerentes para um leitor que compartilha, por definição, os valores do crítico, necessitando apenas que alguém o alerte para o que já é óbvio no texto. Por isso, essa crítica gira em falso, perenemente presa à necessidade de justificar sua própria utilidade e criar, à força retórica, uma comunidade hipotética que compartilharia os valores do crítico”. (CEVASCO, M. E. Op. cit., p. 101) Walter Benjamin, no texto *O Autor como Produtor*, verifica a possibilidade de uma produção artística politicamente válida a partir da superação da compartimentalização das funções do processo de produção intelectual e se aproxima das discussões de Cevasco demonstrando que a divisão das atividades em uma sociedade burguesa favorece o *status quo* principalmente quando analisa as obras de artes em termos dicotômicos como forma/conteúdo colocando-a, com isso, em um domínio separado do mundo social. Para Benjamin é primordial que os consumidores de obras de arte caminhem rumo à esfera da produção, transformando-se em colaboradores ao invés de simples leitores ou espectadores. Utilizando as palavras de Cevasco os consumidores precisam transformar-se em co-produtores.

público é levado a assistir constrangido, quase que humilhado por estar ali assistindo, impassível ou impotente. Sem nenhuma grandiloquência, servindo de intérprete às palavras e à moral de Brecht, com humildade mesmo (a rara humildade de um dos artistas), Fernando Peixoto nos dá um grande momento de teatro<sup>7</sup>.

A importância dessa rápida passagem da crítica de Fuser não se fundamenta pelos elogios ao diretor do espetáculo, mas sim por demonstrar a atitude do público diante daquilo que assiste. A impotência do público ressaltada pelo crítico pode ser vista como a fraqueza, incapacidade ou a recusa de grande parte dos brasileiros em lutar pelas liberdades democráticas. Cabe ressaltar, que, em 1972, a luta armada, que representava esperança para muitos, já havia sido dizimada e que o “milagre econômico” caminhava a passos largos e conquistava uma ampla parcela da sociedade brasileira. Nesse clima, obviamente, muitos se constrangeram com a escolha do protagonista da peça em deixar a Revolta Spartakista e voltar para os braços de sua ex-noiva dizendo que preferia uma grande cama bem limpa e branca a se estender no asfalto feito a um gato morto em nome de uma causa. É evidente que alguns se constrangeram, porém esse olhar não pode ser generalizado, pois se o espetáculo é visto como uma prática, outros olhares e ações surgiram. Muitos podem ter endossado a escolha de Kragler. A crítica de Fuser, mais do que ressaltar a situação do público diante da encenação de *Tambores na Noite* demonstra que houve, apesar das dificuldades, diálogo entre palco e platéia.

Como pode-se perceber, no Brasil de 1972 a encenação de *Tambores na Noite* propiciou uma série de apropriações que envolve o grupo responsável pela encenação, o público, bem como a crítica especializada. Se se valorizar um dos principais legados teóricos de Bertolt Brecht no que diz respeito à recepção, as discussões em torno do Teatro Épico, cabe um questionamento: Visto que a teoria brechtiana possui um forte cunho questionador e visa a produção de questionamentos como ela foi utilizada na encenação de *Tambores na Noite*? Foi possível utilizar as teorias brechtianas no Brasil da ditadura militar?

Iná Camargo Costa, em sua discussão sobre o teatro épico no Brasil, após avaliar uma série de textos da dramaturgia nacional<sup>8</sup> levando em consideração a apropriação das teorias de Bertolt Brecht faz a seguinte avaliação:

---

<sup>7</sup> FUSER, F. *Tambores na Noite* – *Tambores da Vida*. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 abr. 1972, p. 25.

<sup>8</sup> Costa analisa as seguintes peças: *Eles não usam black-tie* (Gianfrancesco Guarnieri), *Revolução na América do Sul* (Augusto Boal), *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* (Oduvaldo Vianna Filho), os escritos

O espetáculo do Arena [Arena conta Tiradentes, em 1967] mostrou que, no Brasil, com Brecht aconteceu o mesmo que com outros produtos importados: foi reduzido a um material como outro qualquer que se guarda no almoxarifado, podendo a qualquer momento ser posto em circulação [...].

Forjado, assim como o teatro de Piscator, no interior da luta de classes, o teatro de Brecht é uma arma nessa luta. Quando o movimento entra em eclipse – ocorrência normal depois de uma derrota como a de 1964 – não são muitos os capazes de perceber como continuar usando essa arma nas novas condições políticas de produção cultural<sup>9</sup>.

É interessante perceber que para explicar o emprego da teoria brechtiana no Brasil a autora utiliza-se de um recorte temporal bem definido – de 1958, ano em que foi encenada a peça *Eles não usam black-tie*, a 1968, encenação de *Roda Viva* – tratando-o como um *continuum*, à moda do tempo homogêneo, linear e vazio criticado por Walter Benjamin. Neste espaço temporal, Iná Camargo Costa tem a preocupação de inserir as teorias de Brecht em uma linha de progresso que é interrompida com o Golpe militar de 1964. Ora, se o tempo for encarado dessa maneira perde-se aquilo que é mais caro ao historiador que é a capacidade de apropriações e construções de sentido que os textos literários possuem de acordo com o momento histórico em que são lidos, pois como bem ressaltou Cevalco “o valor de uma obra de arte individual reside na integração particular da experiência que sua forma plasma”. Tratar a teoria de Brecht como algo estanque encaixando-a em uma concepção de tempo teleológica é matar a criação artística e a capacidade de recepção das obras literárias. Pela análise da encenação de *Tambores na Noite*, em 1972, pode-se perceber que o julgamento de Iná Camargo Costa não se fundamenta.

Partindo do princípio da teoria dos gêneros definida desde a Antiguidade – Lírico, Épico e Dramático – e da idéia de que não existe gêneros literários puros pode-se considerar melhor a teoria do Teatro Épico sugerida por Brecht. Se no “drama clássico”<sup>10</sup> os acontecimentos se exprimem por si mesmos, ou seja, não há interferência

---

de Vianinha no CPC, *Brasil, versão brasileira e Quatro quadras de Terra*, que para a autora representa a maturidade de um dramaturgo épico. *Show Opinião* (coletivo de autores assinado por Armando Costa, Paulo Pontes e Vianinha) e *Arena conta Zumbi* (Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri) dizem respeito, segundo Costa, a uma outra fase do teatro épico brasileiro, pois lidam com o golpe militar de 1964 como algo a ser removido sem dificuldades. E, por fim, analisa *Arena conta Tiradentes* (Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri), *O Rei da Vela* (Oswald de Andrade) e *Roda Viva* (Chico Buarque).

<sup>9</sup> COSTA, I. C. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 137-138.

<sup>10</sup> Cf. SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

de alguém que os apresente e isso se expressa no texto dramático por meio de diálogos sem a interferência do autor ou narrador, que se manifesta através das rubricas e das indicações para o palco, a idéia do Épico pode parecer até paradoxal ante a possível pureza do drama. Segundo Anatol Rosenfeld, a teoria do Teatro Épico de Brecht é a mais fundamentada teoricamente, pois o dramaturgo, ao atacar a idéia de identificação, apresentada pelo drama, consegue de forma conseqüente utilizar nos palcos elementos épicos e isso por duas razões específicas:

Primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da “peça bem feita”, - mas também as determinantes sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. O homem concreto só pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe. E esses, particularmente no mundo atual, não se deixam meter nas formas clássicas. [...] A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês<sup>11</sup>.

Para Brecht é imprescindível, portanto, mostrar no palco as determinantes sociais das relações inter-humanas, pois o homem só pode ser compreendido por meio da sociedade em que vive e, para transformar essa sociedade, geralmente opressora, o espectador deve tornar-se um observador daquilo que assiste com o intuito de suscitar a ação transformadora. Para que esses objetivos sejam alcançados é preciso quebrar a ilusão, a magia de um mundo autônomo proposto pelo drama aristotélico, daí a necessidade de elementos épicos que possam quebrar a ação e se dirigirem diretamente ao público. O coro, o prólogo, o epílogo e a própria concepção cênica tornam-se elementos épicos que quebram a ilusão e podem mostrar o homem na sociedade em que vive.

Trazendo essas questões para o texto e o espetáculo *Tambores na Noite* pode-se perceber que a proposta épica de Brecht foi utilizada no Brasil pós-1968, à revelia da argumentação de Iná Camargo Costa. A estrutura do texto dramático *Tambores na Noite*

---

<sup>11</sup> ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 147-148.

parece suprir as unidades básicas do “drama clássico” – unidade de ação, de lugar e tempo – o texto possui unidade de ação, pois é bem delimitado seu início, meio e fim em um crescendo bem elaborado; de tempo, o enredo ocorre durante toda uma noite; porém não tem unidade de lugar, as cenas são desenvolvidas em vários locais, na casa da família Balicke, no Bar Picadilly e nas ruas de Berlim. A ausência de unidade de lugar não compromete a classificação da peça como “tradicional”, portanto, para muitos, sem referências épicas. Porém, se o texto for analisado de forma mais minuciosa encontram-se passagens de elementos épicos. Um exemplo disso pode ser observado quando o garçom do Bar Picadilly, local onde Kragler encontra-se com Anna, dirige-se diretamente ao público, que na peça é representado por uma voz, e quebra a estrutura dramática, comentando a ação que passa à sua volta:

Na sala vizinha ouve-se a voz do homem que trouxe as notícias sobre as lutas perguntando “O que é que está acontecendo?”, e o garçom, virado para a porta da esquerda, responde, falando para fora.

GARÇOM – É o namorado da pele de crocodilo que veio da África, depois de esperar quatro anos pela noiva, que ainda está com o lírio nas mãos. Mas o outro namorado, um homem de polainas, não quer deixar a moça, e ela, ainda com o lírio nas mãos, não sabe para que lado ir.

VOZ – É só isso?

GARÇOM – E a revolta no bairro dos jornais também tem muita importância. E, além do mais, a noiva tem um segredo, uma coisa que o namorado da África que esperou quatro anos, não sabe. As coisas ainda estão meio indecisas.

VOZ – Ainda não houve decisão nenhuma?

GARÇOM – Não: tudo está muito indeciso, ainda<sup>12</sup>.

Na primeira parte de sua fala, o garçom evidencia a diferença do soldado que volta da guerra e o industrial. Percebe-se que o soldado é descrito com *pele de crocodilo*, ao passo que o industrial é *um homem de polainas* e a noiva, *com lírios nas mãos*, por acreditar que o ex-namorado estava morto, não sabe o que fazer. O personagem, com essa fala, indica ao público uma das contradições principais da peça: a situação de um soldado que volta derrotado de uma guerra.

Já na segunda parte de sua fala, o Garçom evidencia a importância da revolta proletária, ou seja, qual seria o significado daquela revolta para um soldado que acabara de chegar de uma guerra perdida? No final, o Garçom fala do segredo da noiva para com o ex-namorado, que é a gravidez, e evidencia a indecisão, que só será resolvida no

<sup>12</sup> BRECHT, B. Tambores na Noite. In: **Bertolt Brecht**: Teatro Completo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, v. 1, p. 106-107.

final da peça. Dessa forma, o garçom discute diretamente com a Voz (público) toda a estrutura da peça, assume a função de narrador e adquire uma das principais funções da narração no gênero épico: “o eu que narra tem horizonte maior que o eu narrado e ainda envolvido nos eventos, visto já conhecer o desfecho do caso”<sup>13</sup>, ou seja, o Garçom/narrador está distante do mundo narrado e, por isso, toma uma posição acima dos personagens da trama, tem noção do todo (o Garçom fala de toda a estrutura da peça) e sempre conserva distância com os demais personagens. Essa passagem do texto evidencia um forte elemento épico na estrutura dramática “tradicional” da peça.

Ao fazer referência direta à encenação de *Tambores na Noite* em 1972, pode-se perceber fortes indícios da proposta de Teatro Épico de Bertolt Brecht por meio das fotografias do espetáculo. Todas elas apresentam uma composição cênica bastante simples. O palco é composto basicamente por caixotes e tábuas e em todas as cenas utilizam-se grandes faixas que comentam a ação dos personagens e explora-se a referência à lua vermelha que acende e apaga conforme o desenrolar da trama. No momento final da peça lê-se com clareza a seguinte frase: “A cama ou eu sou um porco e o porco volta pra casa”. Diante da possibilidade da individualidade, Kragler, não tem dúvidas em afirmar que é um porco que prefere uma cama bem grande e bem limpa do que se estender em um asfalto em nome de uma causa política.

Entre os principais recursos cênicos propostos por Brecht para comentar epicamente a ação e esboçar o pano de fundo social estão os cartazes ou a projeção de textos em cena, os quais sem pertencerem diretamente à ação assumem o papel de narradores comentando a ação dos personagens. O espectador diante da frase “A Cama ou eu sou um porco e o porco volta pra casa” não se deixa levar pelo drama de Kragler, muito pelo contrário, passa a olhá-lo com desconfiança. Ele não volta para casa somente por amor à Anna, mas sim porque tem interesses muitos precisos por trás desse retorno. Na verdade, a interrogação que Brecht e a encenação de 1972 propõe ao espectador é que ninguém age a não ser por interesses reais, ou seja, o desfecho da peça não apresenta relações inter-humanas individuais, mas sim as determinantes sociais destas relações. Outra questão que é possível de ser ressaltada por meio das fotos do espetáculo é que o cenário também torna-se um narrador na medida em que ele comenta

---

<sup>13</sup> ROSENFELD, A. Op. cit., p. 25.

a ação, ele é simples, antiilusionista. Todos os elementos que estão no palco são rústicos e estão longe de criar a ilusão de uma rua, por exemplo.

Diante dessas discussões, a avaliação de Iná Camargo Costa de que o Teatro Épico no Brasil, após a encenação de *Roda Viva*, tornou-se um simples objeto de consumo incapaz de ser utilizado como arma política não se fundamenta, pois a encenação de *Tambores na Noite* é um dos exemplos que demonstra a capacidade cênica do Teatro Épico em plena década de 1970. O que pode inclusive ser percebido também pela crítica de Fausto Fuser. Na verdade é preciso avaliar o Teatro Épico em todas as suas extensões e não somente em termos de dramaturgia nacional, daí a importância de se perceber a capacidade de integração que os objetos artísticos têm com o meio social em que são utilizados a partir dos mais variados aspectos, pois o Teatro Épico, proposto por Brecht, envolve todos os níveis da atividade teatral.

Diante do exposto é possível perceber a encenação de *Tambores na Noite* como uma prática social pautada no diálogo com o público e distante de qualquer regra pré-estabelecida no que diz respeito às ações dos agentes sociais. A proposta da encenação é desencadear uma reflexão por parte do espectador que o leve a discutir a situação vivenciada na época. Em outros termos significa dizer que a encenação é uma prática cultural que visa uma apropriação e uma elaboração por meio do público colocando-o em contato direto com as arbitrariedades dos militares, o que rompe com qualquer tipo de determinismo e demonstra as várias possibilidades que as expressões artísticas oferecem à construção de uma sociedade menos desigual e mais crítica. Isso significa afirmar que o texto de Brecht não foi passivamente trabalhado pelo diretor e pelos autores, além disso, o espetáculo também não foi recebido de forma passiva e indiferente pelo público. Diante dessas discussões, o trabalho do historiador se resume em não delimitar e restringir a dimensão humana, pois retomando as palavras de Raymond Williams: “Não pode haver nenhuma ordem humana aceitável enquanto a completa dimensão humana de qualquer classe de homens for, na prática, negada”.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> WILLIAMS, R. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002, p. 106.