

O GRUPO Z  
E A INCONTORNÁVEL ENCENAÇÃO DE  
*OS FUZIS DE TERESA CARRAR*

THE Z GROUP  
AND THE UNMISSABLE STAGING OF  
*OS FUZIS DE TERESA CARRAR*

Gaspar Paz\*

A corrente impetuosa é chamada de violenta  
Mas o leito do rio que a contém  
Ninguém chama de violento.

A tempestade que faz dobrar as bétulas  
É tida como violenta  
E a tempestade que faz dobrar  
Os dorsos dos operários na rua?

Bertolt Brecht



ssisti pela primeira vez ao Grupo Z em 2017, no Teatro Carlos Gomes, em Vitória (ES). A peça em cartaz, na época, chamava-se *Vizinhos*, e colocava em cena a questão da alteridade, mostrando e repaginando os diálogos mudos, a indiferença atroz, as violências programadas e

\* Doutor em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

os solilóquios expandidos que presenciamos diuturnamente em regiões metropolitanas de cidades brasileiras. O instigante foi perceber que o grupo não se permitia uma encenação tradicional. Na experimentação estética que as atrizes e atores buscavam, além do primoroso trabalho corporal que mobilizava o andamento, o grupo deslocava a plateia (acostumada ao macio estofado do antigo teatro), colocando-a diretamente no palco (como numa arena): para que sentisse na pele tanto o impasse da representação como o intolerável das relações aviltantes.

Depois da sessão, que me impressionou de súbito, o diretor da peça, Fernando Marques, se dirigiu ao público para falar das motivações do roteiro e da ação teatral, questionando veementemente a insuficiência das políticas públicas para as artes e as expressões culturais no estado do Espírito Santo. Uma integrante da Secretaria de Cultura do Espírito Santo (Secult-ES) considerou a fala acintosa. Para mim, aquela fala conectava justamente a coerência crítica de todos os lances da peça, e foi esse denodo articulado que me fisgou de pronto (já intuía naquele momento que estava diante de um dos mais interessantes grupos de teatro da cena brasileira). Em seguida, assisti uma segunda peça, *Pentagrama*, no Centro Cultural Sesc Glória, e passei a acompanhar a programação da Má Companhia, casa de teatro localizada no Centro Histórico de Vitória, onde o Grupo Z atuava. No andamento do tempo, tive novo contato com o Z quando encenou, em 2018, no espaço aberto da Cantina do Onofre, na Universidade Federal do Espírito Santo, a dança-teatro *Revoada*, com a impressionante direção de movimento de Carla van den Bergen. Experimentava-se ali o alargamento do espaço cênico, trazendo a ação para os espaços (im)prováveis da rua, onde a cena viva compete com a representação. Neste caso, as personagens eram pombos invisibilizados, personificando a população abandonada e obrigada a estar na rua. Novamente os problemas sociais mostravam as falácias e os ultrajes do *Grande circo ínfimo* das relações de poder em tempos violados.

Quero dizer, com esse preâmbulo, que o Grupo Z sempre nutriu um compromisso social e político ativo ao denunciar as mazelas, neutralidades, descompromissos e imposturas que assolam a sociedade brasileira. E se o teatro extravasa a cena do teatro e se põe na resistência da rua é porque, como disse Zé Celso Martinez Corrêa, “o teatro tem hoje a necessidade de desmistificar, colocar o público no seu estado original, cara a cara com sua miséria, a miséria do seu pequeno privilégio ganho às custas de tantas concessões, de tantos oportunismos, de tanta castração e recalque” (CORRÊA, 2008, p. 14). É esse desmascaramento, num jogo sem melancolia e catarse, que o Grupo Z traz à cena na mais recente peça *Os fuzis de Teresa Carrar*. Com esse tema brechtiano de 1937, readaptado não aos tempos violados ou fraturados da Guerra Civil Espanhola e do nazifascismo franquista (isso é pretexto), mas aos dias e horas genocidados que vemos ao vivo em Gaza, no Brasil e em todos os lugares em que as hostilidades da violência neoliberal têm se avolumado. O grupo põe em cena, portanto, a maturidade do teatro brasileiro a se espriar no agora.

*Os fuzis de Teresa Carrar*, baseado na obra de Bertolt Brecht, tem dramaturgia e direção de Fernando Marques, direção de produção e movimento de Carla van den Bergen, direção de arte de Francina Flores, produção executiva de Luiz Carlos Cardoso, e traz no elenco Aleksandra Bertoli (Teresa Carrar), Daniel Boone (João, filho de Teresa Carrar), Eldon Gramlich (Pedro, operário e irmão de Teresa Carrar) e Patrícia Galetto (que assume vários personagens durante a peça: um operário ferido, Manuela, o Padre, a Senhora Perez...). Para construir a dramaturgia a partir do texto brechtiano, Fernando Marques se respaldou na Coleção de Teatro (organizada por Fernando Peixoto), que publicou no Brasil, pela Editora Paz e Terra (em 1991), a obra completa de Brecht. A tradução de *Os fuzis da Senhora Carrar* ficou a cargo de Eduardo Bulhões, mas Fernando Marques não se restringiu ao texto em português (brasileiro) e cotejou a obra (para sentir seu ritmo poético) com o original em alemão e com as traduções para o espanhol e o inglês, além de localizar comentários em tudo desveladores de Brecht em seus diários de trabalho e nos escritos sobre o teatro.



Cards de divulgação da montagem de *Os fuzis de Teresa Carrar* do Grupo Z.

Desde que se decidiu montar essa peça — e veremos que tal necessidade surge com a crescente inquietação em face da condição escabrosa da realidade brasileira — Fernando e Carla passaram a discutir e estudar cada circunstância com todo o elenco, investindo numa experiência de montagem cênica dialética semelhante às montagens do próprio Brecht. A tal ponto que o grupo observou com atenção os pressupostos gerais da estética brechtiana (inconformismo, cientificismo, realismo social, pesquisa formal), identificando repercussões (diretas e indiretas) nos modos de ler e de dizer os acontecimentos de nosso tempo. A atualidade do texto não poderia ser mais flagrante, e isso não apenas pela coincidência temática das situações contemporâneas, mas também pela busca estético-política que assume o vigor crítico do teatro em nosso tempo.



Cena de *Os fuzis de Teresa Carrar*, na Fafi, em Vitória, ES.

Nesse sentido, cabe uma breve observação: ao apresentar o livro *Teatro dialético* (Ensaios de Brecht)<sup>1</sup>, publicado pela Editora Civilização Brasileira (1967), Luiz Carlos Maciel menciona *en passant* que Brecht “Em 1937, apresenta em Paris sua peça ‘aristotélica’ *Os fuzis da senhora Carrar*” (MACIEL, 1967, p. 2). O breve e preciso comentário de Maciel não poderia passar despercebido, pois desde 1926, quando apresenta a peça *Um homem é um homem*, já em Berlim, Brecht está empenhado na transição entre a estética de suas primeiras peças (sob o impacto do naturalismo e do expressionismo) e as peças que buscam um estilo épico de encenação (decorrentes de sua interlocução com Piscator e as leituras da obra de Marx). Ora, o estilo épico é o estilo que faz contraposição ao que se convencionou chamar de drama aristotélico. Como escreveu Roland Barthes, o credo do teatro de inspiração aristotélica é o seguinte: «quanto mais o público

<sup>1</sup> *Teatro dialético*, de Bertolt Brecht é uma publicação indispensável para que se compreenda a estética do teatro épico brechtiano e a torrente de violência nazista enfrentada pelo autor. Vale conferir na publicação especialmente os textos “Cinco dificuldades de dizer a verdade”, “Cena de rua – modelo de uma cena de teatro épico”, “Uma nova técnica de representação”, “O mundo atual pode ser representado pelo teatro?”. Vale conferir ainda o livro *Sobre a profissão do ator*, de Bertolt Brecht (publicado pela editora 34 em 2022), organizado por Werner Hecht e traduzido por Laura Brauer e Pedro Montavani, e também o livro *Ensaios sobre Brecht*, de Walter Benjamin, publicado pela Boitempo (2017) com tradução de Claudia Abeling.

fica emocionado, mais ele se identifica com o herói, mais o palco imita a ação, mais o ator encarna o seu papel, mais o teatro é mágico e melhor é o espetáculo» (BARTHES, 1999, p. 129). Nesse sentido, cultua-se a depuração dos sentimentos de terror e piedade por meio da catarse, que faz com que o espectador «suplante» – pela observação do desenrolar do efeito cênico – a angústia ou a melancolia tensionadas durante o espetáculo. Em seu teatro-outro, Brecht contesta esses preceitos. Como sublinha Barthes, ele quer que «o público se engaje pela metade no espetáculo, de modo a conhecer o que lhe é mostrado, ao invés de se submeter a ele; que o ator deve dar à luz essa consciência denunciando seu papel, não o encarnando; que o espectador não deve nunca identificar-se completamente com o herói, de sorte que ele permanece livre para julgar as causas, depois os remédios de seu sofrimento; que a ação não deve ser imitada, mas contada; que o teatro deve cessar de ser mágico, para se tornar crítico, o que será ainda para ele o melhor modo de ser caloroso» (BARTHES, 1999, p. 130). Se Brecht investia nessas coordenadas desde os anos 1920, por que compunha agora (na peregrinação do exílio) *Os fuzis e Terror e miséria no terceiro Reich* com certa dramaticidade que contra-dictava a cena? Nada de ingenuidade e tampouco nostalgia, Brecht, como sempre, experimentava. E a complexidade dos assuntos sociais e políticos que essas peças engendravam pedia essa experimentação. Os questionamentos precisavam alcançar um público amplo como forma de contrainformação, como modo de instauração de resistências. A multiplicidade das atividades de Brecht tudo aproveitava, de tudo fazia argumento: pesquisado, lido, relido... Vale retomar uma perspectiva que tem íntima relação com a peça encenada pelo Grupo Z. Brecht procurou estudar o que se passava na ferocidade da economia capitalista e tomou como exemplo a bolsa de trigo de Chicago. Fez então uma pesquisa sobre o funcionamento da bolsa, escreveu ensaio, escreveu um poema «Anos atrás» (em que descreve acontecimentos e imagens sobre os procedimentos da bolsa de trigo de Chicago), pôs a nu imagens jornalísticas que escamoteavam os fatos, posicionou o assunto em suas peças a partir de situações bem precisas, e ainda reposicionou na última cena do filme *Kuhle Wampe* (que discute de forma épica aspectos do mercado

do café brasileiro) procedimentos análogos. Importante salientar que o filme é de 1933 (ano da ascensão nazista que o fez deixar a Alemanha) e que, portanto, a relação de Brecht com o Brasil (ou melhor, com todo o lugar que se tornou laboratório da selvageria de nossos tempos) não é de hoje. Além disso, há uma pista que não deixa de transparecer o engodo brechtiano e que foi muito bem percebida por Fernando Marques, Carla van den Bergen e todo o elenco do Grupo Z: é quando Brecht comenta as diferenças no modo de atuar de Helene Weigel e de Dagmar Andreasen em *Os fuzis da senhora Carrar*. Brecht diz que “Ambas as atrizes seguiram princípios épicos na medida em que renunciaram em grande parte à empatia para representar a figura e, assim, também permitiram ao público renunciar à empatia” (BRECHT, 2022, p. 185-186). Para ele,

Ao contrário de Andreasen, Weigel possibilitou e forçou o público, por meio de cada postura e de cada frase, a tomar uma posição (a tal ponto que eu, sentado em meio ao público, ouvi repetidas manifestações de descontentamento com a pescadora, que falava em favor da neutralidade) ao tomar, ela mesma, posição a todo momento. O modo de atuar de Andreasen fazia com que o público acompanhasse os acontecimentos passivamente. A opinião da pescadora (“é preciso ser neutro”) parecia totalmente justificada... [...] na atuação de Weigel, a neutralidade da pescadora não era plena, cem por cento. Ela nem sempre foi a favor da neutralidade, e mesmo agora não é completamente, seu gosto pela postura do filho, seus traços combativos, seu descontentamento com a postura do padre, seus traços conciliatórios, e assim por diante. A figura representada por Andreasen era muito mais passiva que a de Weigel. Aconteciam mais coisas com ela do que causadas por ela (BRECHT, 2022, p. 186).

Percebe-se nesse trecho o trânsito consciente de Brecht no entrelugar do velho e do novo teatro. Fernando Marques entendeu essa complexidade de insistir nas práticas épicas no limite de uma construção dramatúrgica que ainda preservava situações de empatia. Nada mais acertado do que o papel de Alexandra Bertoli para construir essa força dramatúrgica, esse tensionamento que convoca o espectador à ação, ao exercício de seu espírito crítico. Alexandra Bertoli, ao denunciar seu papel, nos mostra a intolerável violência do estado sob o autoritarismo militar, a subserviência religiosa (agindo para contentar os poderes estabelecidos e, portanto, tomando parte nessas relações de poder), e a

insurgência de linha de frente da população agredida. Teresa Carrar, que já havia perdido o marido em situações semelhantes, receava perder os filhos, e mantinha diálogos conflituosos com todos aqueles que (como ela própria) estavam fartos das hostilidades que lhes ceifavam a vida. Alexandra Bertoli vai costurando com seus colegas de cena os contrapontos efetivos para que o público compreenda sua própria condição de vida. Ela expressa uma vivência teatral muito singular e poucas vezes vista em nossos palcos. Me ocorreu pensar não em Weigel e Andreasen, mas no legado de atrizes que tinham esse élan, esse jogo de cena, como Cacilda Becker e Lilian Lemmertz. Alexandra Bertoli carrega essa herança em sua expressão corporal, no domínio e contenção dos gestos, na força de sua vibração vocal. A tal ponto que reativa pulsações culturais brasileiras, trazendo à luz inquietações-sobriedades-dilaceramentos-a-um-só-tempo situadas no embaralhamento ficção-confissão-realidade. A Carrar de Bertoli nos faz lembrar de uma crônica do escritor Caio Fernando Abreu sobre a atuação cênica de Lilian Lemmertz:

E Lilian Lemmertz, com aquela raça, aquele porte, a boca inesperadamente frágil e amarga, desmentindo o brilho às vezes frio dos olhos. Um certo ar de Jeanne Moreau, e ninguém como ela. Que nem chegou a ter seu grande papel, sua Fedra, sua Petra, Seu Pixote, sua hora de estrela. Brilhante, mas, ao fundo, aquele ar de humanidade despedaçada que Marília também suporta. Ouvir Lilian falando era ficar arrepiado, olhos cheios de lágrimas: humano excessivo aterroriza e maravilha (ABREU, 1996, p. 17).

Essa citação do Caio F. se coaduna com a generosa conexão que há entre Alexandra Bertoli, Patricia Galetto, Eldon Gramlich e Daniel Boone. No debate após a apresentação, realizada no dia 14 de agosto de 2025 na Associação dos docentes da Ufes (Adufes), eles comentaram sobre a concentração necessária para manter a racionalidade épica em meio a tantos afetos. Às vezes a emoção extravasa e as atrizes e atores sabem seguir o fluxo, entendendo que são parte desse jogo vivo do teatro. Sobre esse pendular dos afetos na representação teatral, Ruggero Jacobbi — um dos mais interessantes dramaturgos e críticos teatrais que esteve entre nós — retoma o assunto numa aula inaugural do Curso

de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (em 1958)<sup>2</sup>. Nessa conferência, Ruggero recoloca esse incontornável problema e vale trazer aqui suas palavras:

Quando Brecht vem nos dizer que o ator deve ser conduzido até o ponto de poder permanecer impassível diante de sua própria criação, de não se identificar a ela, mas sim de soltá-la na cena sem ressalvas interiores, sem a participação dos próprios sentimentos – nós o escutamos com o maior interesse, mas ao mesmo tempo sentimos a tentação de perguntar-lhe: será que o ator não trabalhou sempre desta forma, ao menos em parte? E quando Brecht nega o direito do ator a servir-se da participação (própria, e do espectador) à vida do personagem, nós perguntamos: é certo, é garantido que ele possa, mesmo, evitar isso? Digamos, nas peças do próprio Brecht? (JACOBBI apud PEIXOTO, 1997, p. 356).

Ruggero esteve com Brecht e sabe que essas colocações e tensionamentos são parte da própria preparação de uma encenação. E ele dá mais corda a esse cenário dizendo: “Será que o ator pode privar-se do momento transcendente de sua arte, da sua obra de transfiguração, sem a qual o fenômeno teatral é sempre incompleto?” E mais “Será que o ator pode manter seu personagem afastado do espectador, sem violentar o mais elementar entre os seus instintos – o instinto do ‘faz de conta’, a vontade de transformar-se, de ampliar suas fronteiras pessoais, de se tornar mais rico através desse jogo tão sério, de forma a conquistar um novo homem no interior de si mesmo?” (JACOBBI apud PEIXOTO, 1997, p. 356). Ruggero sabia dessa constante oscilação, exercida com outro distanciamento pelo Grupo Z. E era justamente por pressentir o que viria pela frente que ele insistia nesses problemas, que são problemas que ressurgem em tempos de inquietações, provocações e buscas estéticas intensas. No fundo, o velho Ruggero advertia que às vezes Brecht exigia coisas que não eram de fato possíveis. E não é que o Z transita nos impossíveis do teatro em busca dessa transformação!

---

<sup>2</sup> Essa aula inaugural, assim como outros escritos que comentam a atuação de Jacobbi no Brasil, foi publicada no livro *Um teatro fora do eixo. Porto Alegre 1953-1963*, de Fernando Peixoto, publicado pela Editora Hucitec em 1997.

A transformação que me refiro está na base do contraste e da síntese dialética entre texto e cena, entre intriga e ação dramática<sup>3</sup>, costuradas pelas aproximações e afastamentos propostos por Fernando Marques e Carla van den Bergen. Narrativa e *gestus*<sup>4</sup> são a base dessa transformação. O texto de Fernando retrabalha a narrativa histórica, propõe atravessamentos e interrupções (dando ao espectador o tempo de maturar suas reflexões) e um arranjo multivocal que constrói o diálogo entre todos os personagens (extensivo aos espectadores). Na abertura de cada cena, por exemplo, uma narrativa breve anuncia o que acontecerá. São significativas as marcações de Fernando Marques:

Abertura Cena I:

INTÉRPRETE I

Cena 1: em que uma mãe faz pão, preparando a massa, sovando, deixando-a descansar;

INTÉRPRETE II

Em que um rapaz se vê obrigado a vigiar, pela janela, o irmão que pesca;

INTÉRPRETE III

Em que sabemos que os suprimentos da família estão no fim.

INTÉRPRETE IV

<sup>3</sup> Gerd Bornheim comenta a questão do *gestus* em Brecht que leva à distinção entre intriga e ação dramática. Segundo ele "a intriga usa recursos, em princípio mutáveis, para armar a ação dramática, mas é esta que fornece um sentido preciso ao que se vê em cena; muda-se a ação, e modifica-se o próprio sentido da peça. Já os elementos utilizados na intriga revelam-se variáveis e substituíveis. Digamos, então — o esquema é nosso —, que há toda uma gestualidade que se vincula à intriga, de tipo realista, se se quiser; são os gestos inerentes ao comportamento usual das personagens. Já o *gestus* oferece outra índole: ele consiste na criação de uma determinada postura física (que pode incluir a palavra), que torna evidente o ser ou o modo de ser da personagem dentro da ação dramática" (BORNHEIM, 1998, p. 227).

<sup>4</sup> No livro *Sobre a profissão do ator*, há a transcrição de um datiloscrito de Brecht sobre o *Gestus*. O texto, conforme a nota dos organizadores, foi escrito possivelmente nos anos 40, durante o exílio de Brecht na Suécia. São importantes as pontuações de Brecht: "Por *Gestus* compreendemos um complexo de gestos, de mímica e (geralmente) de declarações, feitas por uma ou mais pessoas dirigidas a uma ou mais pessoas. Uma pessoa que vende um peixe mostra o *Gestus* de vender, entre outros. Um homem que escreve seu testamento, uma mulher que seduz um homem, um policial que espanca um homem, um homem que paga o salário de outros dez: em tudo isso há *Gestus* social. Segundo essa definição, a súplica de um homem rogando ao seu Deus só se torna *Gestus* quando ele a realiza tendo em vista outras pessoas, ou em um contexto no qual emergem relações entre pessoas (o rei rezando em *Hamlet*). Um *Gestus* pode ser constituído somente por palavras (ser transmitido pelo rádio); neste caso, um gestual preciso e uma mímica precisa, bem legíveis, foram inseridos nas palavras (um inclinar-se humilde, um tapinha no ombro). Da mesma forma, gestos e mímicas (como no cinema mudo), ou apenas gestos (no teatro de sombras) podem conter palavras. As palavras podem ser substituídas por outras palavras, os gestos podem ser substituídos por outros gestos, sem que o *Gestus* se modifique" (BRECHT, 2022, p. 57).

Em que se diz que pobres não podem fazer guerra, mas ninguém diz o que eles podem fazer (MARQUES, [s.d.]).

Com esse dispositivo épico, o diretor remexe questões estético-políticas nodais para o teatro moderno e contemporâneo. O que está em jogo é, sem dúvida, a conjugação texto-cena. Segundo Gerd Bornheim, no teatro do passado “havia uma unidade muito profunda entre o texto e o espetáculo” (BORNHEIM, 2022, p. 58). Sófocles e Shakespeare são exemplos usados por ele para afirmar essa confecção habilmente costurada entre texto e cena. Eles pensavam/planejavam as situações da ação dramática para compor a totalidade de uma peça teatral. Para Bornheim esse entrosamento será abalado no século XVII. Ele toma como exemplo disso Racine “reduzido ao seu gabinete, um dramaturgo que escrevia, mas não pisava em cena, não tinha nada a ver com a confecção do espetáculo” (BORNHEIM, 2022, p. 59). O texto ganhava assim certo privilégio de “posteridade”, em face da “efemeridade” da encenação (naquela altura sem possibilidades de registros audiovisuais). E essas circunstâncias movimentavam contradições profundas: a centralidade no texto gerava o apagamento do corpo dos atores e da ação em si. Projetava-se ainda numa outra cisão que nascia com o palco italiano: a separação entre espetáculo e público. Bornheim sublinha que “O público, neste tipo de arquitetura de palco, de cena, permanece no escuro, sentado, quieto, silencioso [...] e, do outro lado, fica o palco, iluminado, onde acontece a ação” (p. 60). Em função dessas separações “o público é esquecido” (p. 60). É contra esse esquecimento que Brecht, e agora Fernando, Carla e todo o elenco do Grupo Z protestam.

Uma estratégia brechtiana para retomar o diálogo com o público é a elaboração da simplicidade no uso da palavra. Esse labor é totalmente compatível com a busca de um outro tipo de espaço de encenação, não-idealizado, que reflita criticamente as situações reais vividas pela população, sobretudo pelos operários. É essa massa que fará com que Brecht observe com atenção a tradução da Bíblia feita por Lutero, que usa uma linguagem atraente à população. E aqui me atrevo a inferir que a sutileza na mudança do título feita por Fernando Marques (signo

de sua dramaturgia), carrega a conotação dessa simplicidade. *Os fuzis de Teresa Carrar* e não *Os fuzis da Senhora Carrar*, guarda a força do nome próprio diante da impessoalidade e da formalidade do pronome de tratamento. Teresa, um nome tão frequentemente associado (no Brasil) ao nome de uma Santa, é contrastado pela ação de ter sob sua guarda os fuzis. É, portanto, algo que engendra o potencial político-religioso e sua escapagem, justamente a tensão que o Grupo Z pretende resgatar criticamente em seu diálogo com o público.

O *gestus* ativado por Carla, por sua vez, se compõe através do entrosamento entre o cenário, o texto e a ação. É por isso que os *spots* de iluminação estão bem à vista do espectador (para evitar que o público se perca na ilusão das luzes), que o uso dos cubos vermelhos (caixas geométricas que são moduladas pelos atores em cena) vão construindo o espaço cênico sem adornos ou barroquismos.





Cenas de *Os fuzis de Teresa Carrar* (Foto de Laura Monteiro).

Quando Alessandra Bertoli e Patricia Galetto interpõem esses cubos numa espécie de embate crucial é exatamente essa transformação que está em jogo. O mesmo se dá no modo como Eldon Gramlich e Daniel Boone dividem a cena, interpretam o texto e remontam os cubos vermelhos (que às vezes são mesas, bancos, bancadas, armários...). Daniel Boone está muito bem inserido no personagem do filho mais novo de Carrar, indeciso entre o rompimento do cordão umbilical (que significa inevitavelmente o ingresso na linha de resistência ativa às opressões) e a imobilidade da tarefa de vigiar (pela janela) o vulto do barco iluminado do irmão mais velho, que pesca em alto-mar (tarefa também nutrida por Carrar para afastá-lo de qualquer ação contra a violência franquista). O papel de Eldon Gramlich é fundamental em toda a ação da peça, pois ele (irmão de Carrar) é o grande interlocutor de Teresa Carrar. É ele quem põe em evidência (para o público) a fragilidade da suposta neutralidade de Carrar. O personagem de Gramlich é o que possui quiçá a maior densidade política da peça, sobretudo nos questionamentos em face da moral religiosa, desbancando o latim do padre, interpretado com comicidade por Patrícia Galetto. O *gestus* é aí a chave de toda a interpretação e o fio condutor do conhecido efeito de distanciamento difundido pela estética brechtiana. Essa noção é muito bem assimilada na gigantesca atuação de Patrícia Galetto em seus personagens reversíveis, em sua tessitura inalcançável e incansável de voz (passando das diferentes tonalidades de Manuela, a jovem namorada do filho mais velho de Carrar, até o tom grave e amistoso da Senhora Perez ou as vozes masculinas do operário ferido e do padre,

ou mesmo os intercursos ocasionais de vozes infantis). Eu arriscaria a dizer que é ela quem imprime a politonalidade sonora da peça. Eu disse mesmo politonalidade sonora, pois a música (limitada à conceituação ocidental) está *com toda a razão* ausente da peça, a não ser num único momento em que os atores entoam os hinos de nações ou estados-fracassados (para usarmos a expressão de Chomsky), que estão em ofensivas de guerra. Eu disse *com toda a razão*, pois qual seria a música de uma (des)paisagem como a de Gaza (difundida internacionalmente em televisores e redes sociais)? Não há uma apreensão possível, não há consolos sonoros, não há nada. Numa anotação do livro *Impressões nômades*, procurei responder essa questão da seguinte maneira: “Qual a música da despaisagem de Gaza / É a música da poesia de Heba Abu Nada / que traduz os sons de mísseis / e dos entulhos-concretos / em sentimento de ausência humanitária / É a música que resiste ao genocídio” (PAZ, 2025, p. 180).

Pode-se dizer, no entanto, que há toda uma sonoridade engendrada nos gestos, na dicção, na contra-dicção, no ritmo, nas dissonâncias apresentadas em cena pelo Z. Tudo isso para se chegar à pergunta fundamental colocada por Gerd Bornheim em “Brecht: o que fazer com o teatro?”. O que o Grupo Z mostra nessa incontornável encenação é que não há neutralidade possível nesses tempos sórdidos, nesse mundo de *fake News*, de *deepfakes*, de dispositivos eletrônicos reinantes, de crenças religiosas inconsequentes, de autoritarismo e violações sem fim. E faço essas anotações no momento que no Brasil, pela primeira vez, houve a condenação de militares e de um ex-presidente que planejaram golpe de estado. Contudo, dias depois houve um alvoroço na Câmara e no Senado para votação (em urgência) da PEC da Blindagem e da “Anistia” aos que participaram da intentona de 8 de janeiro de 2023. Como disse Fernando Marques, o cenário não é otimista, mas é justamente por causa disso que peças como essa são mais do que tudo necessárias. Como comecei esse texto com um poema de Brecht em epígrafe, acrescento (para terminar) mais dois fragmentos poéticos do

dramaturgo e poeta alemão que estão no clima dos questionamentos necessários.

### ***Quem se defende***

Quem se defende porque lhe tiram o ar  
Ao lhe apertar a garganta, para este há um parágrafo  
Que diz: ele agiu em legítima defesa. Mas  
O mesmo parágrafo silencia  
Quando vocês se defendem porque lhes tiram o pão.  
E no entanto morre quem não come, e quem não come o suficiente  
Morre lentamente. Durante os anos todos em que morre  
Não lhe é permitido se defender.

### ***O que corrompe***

Nos primeiros meses do domínio nacional-socialista  
Um trabalhador de uma pequena localidade na fronteira tcheca  
Foi condenado à prisão por distribuir panfletos comunistas.  
Como um de seus cinco filhos havia já morrido de fome  
Não agradava ao juiz enviá-lo para a cadeia por muito tempo.  
Perguntou-lhe então se ele não estava talvez  
Apenas corrompido pela propaganda comunista.  
Não sei o que o senhor quer dizer, disse ele, mas meu filho  
Foi corrompido pela fome.

## **Referências:**

- ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias*. Porto Alegre: Sulina, 1996.
- BARTHES, Roland. Mãe coragem cega; A revolução brechtiana; As tarefas da crítica brechtiana. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 125-128; p. 129-132; p. 133-138.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. Tradução Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht. A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BORNHEIM, Gerd. *Ensaio e conferências sobre teatro, literatura, artes plásticas, música e crítica de arte*. Organização de Gaspar Paz, Thays Alves Costa e Erika Mariano. Vitória: Edufes, 2022.
- BORNHEIM, Gerd. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Uapê, 1998.
- BRECHT, Bertolt. *O teatro dialético*. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967.

- BRECHT, Bertolt. Os fuzis da Senhora Carrar. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*. Tradução de Antonio Bulhões. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. v. 6, p. 11-50.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas (1913-1956)*. Seleção e tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BRECHT, Bertolt. *Poesia em tempos difíceis*. Organização, tradução, texto de apresentação e notas de Tercio Redondo. São Paulo: Hedra, 2025.
- BRECHT, Bertolt. *Sobre a profissão do ator*. Organização de Werner Hecht. Tradução, introdução e notas de Laura Brauer e Pedro Montavani. São Paulo: Editora 34, 2022.
- BRECHT, Bertolt. *Um homem é um homem*. Tradução de Fernando Peixoto; adaptação de Paulo José. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- CORREA, José Celso Martinez. *Encontros com Zé Celso*. Organização de Karina Lopes e Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017.
- JACOBBI, Ruggero. *Crítica da razão teatral. O teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*. Organização de Alessandra Vannucci. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MARQUES, Fernando. *Os fuzis de Teresa Carrar*. [Adaptação inédita].
- PAZ, Gaspar. *Impressões nômades*. Vitória: Cousa, 2025.
- PEIXOTO, Fernando. *Um teatro fora do eixo. Porto Alegre 1953 -1963*. São Paulo: Hucitec, 1997.

Recebido em: 29 de setembro de 2025.  
Aprovada em: 1º de outubro de 2025.