



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES
TEATRO LICENCIATURA

LEYLANE MARIA DA SILVA VERÇOSA

**PERFORMANCES POLÍTICO-POÉTICAS: A PEÇA DIDÁTICA DE BERTOLT
BRECHT NO PROGRAMA DE EXTENSÃO CORPO CÊNICO DA UFAL**

MACEIÓ- AL

2022

LEYLANE MARIA DA SILVA VERÇOSA

**PERFORMANCES POLÍTICO-POÉTICAS: A PEÇA DIDÁTICA DE BRECHT
BRECHT NO PROGRAMA DE EXTENSÃO CORPO CÊNICO DA UFAL**

Trabalho de Conclusão do Curso em Teatro
Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas,
solicitado com a finalidade de formação como
Educadora.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Gianini

MACEIÓ- AL

2022

Catálogo na Fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecário Responsável: Valdir Batista Pinto – CRB-4 – 1588

V482p Verçosa, Leylane Maria da Silva.

Performances político-poéticas: A peça didática de Bertolt Brecht no Programa de Extensão Corpo Cênico da Ufal / Leylane Maria da Silva Verçosa. – 2022.
121 f.: il.

Orientador: Marcelo Gianini.

Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Teatro) – Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Humanas Comunicação e Artes. Maceió.

Bibliografia: f. 103-106.

1. Teatro. 2. Jogos teatrais. 3. I. Brecht, Eugen Bertolt Friedrich. II. Título

CDU: 792.78

DEDICATÓRIA

Dedico a frase “*do sétimo período não passa*”, para o oitavo, e à formação!

Dedico ao meu pai, e a minha irmã Miri (em memória). E a rainha, minha mãe... Pois ela vai enviar as fotos desse dia para os mil grupos do *WhatsApp*, e dizendo o quanto está feliz por mim. Mãe, *é pra você!*

AGRADECIMENTOS

Querida UFAL, peço licença para o meu momento de ser informal e humana, sem usar os termos técnicos e acadêmicos tão rigorosos. Quero ser apenas eu!

Mas minha gente, - risos com os olhos lacrimejados-, como foi difícil... Criei um monstro imenso! Na verdade, um dragão digno da presença em livros de fantasias, um pesadelo irreal, que se tornou real, mas que consegui domar com ajuda. Fiquei por um período parada, e foram exatos dois anos, e questionando se deveria continuar a graduação, trancar ou finalizá-la. Agradeço especialmente José Lucas, Matheus Santos, Issy Passos, Aury, David William, Evandro J., Eduardo Alcântara, Eliane Maria, Jesana Priscilla, Mara Rayra, Sidney Henrich, Tamário Fernandes, Cleidson Alan, Roberta Brito e demais amigos/amigas, e colegas de curso. E foram essas pessoas iluminadas que seguraram as minhas pequenas mãos, e me inspiraram a ser forte nos meus dias mais caóticos de batalhas e aventuras pelo meio acadêmico, pessoal e profissional: Obrigada! Compreendo que ainda é insuficiente a gratidão que tenho por vocês. Outra pessoa especial, me garantiu essa confirmação com as palavras: “*falta tão pouco*” ou “*seu trabalho tá lindo*”, que é meu orientador, Gianini. Obrigada pelos textos de motivação, pela fé Brechtiana, e por me puxar *pra* realidade, e guiar pelo vale da reflexão. Senhor é chique!

Agradecimento especial a banca, composta por duas pessoas incríveis Professora Lara Couto e Professor Ivanildo Piccoli. Obrigada por lerem com carinho a minha monografia e por fazerem parte da minha formação durante esses anos. Meu coração fica grato por tudo. Luz e paz!

Universidade Federal de Alagoas, obrigada!

Quando andava pelas mediações do Espaço Cultural ou Campus A. C. Simões, andava com orgulho por representar o meu curso de Teatro Licenciatura, por representa a minha cidade Coruripe- AL, minha família e a minha Universidade. Apesar dos pesares, tive sim privilégios importantes, como participar dos Projetos criados pelas/pelos estudantes das graduações ou coordenados e criados pelas/pelas Professoras/Professores. Sem deixar esquecer da importância da assistência financeira estudantil, que auxilia milhares de estudantes presentes na Universidade Pública, e assim dando seu devido retorno a partir de trabalhos práticos e teóricos para a comunidade acadêmica, e em especial para a comunidade Alagoana. Viva a Universidade!

A partir da experiência com o Programa Corpo Cênico, aqui na minha monografia descrevo todo o processo de construção artística e pedagógica assistida e trabalhada com muito esforço e aprendizado. As/Aos minhas/meus colegas e amigas/amigos de Projeto, esse TCC é para vocês. Para que nosso legado naqueles anos 2018-2019 jamais seja esquecido, e sim lembrado. Obrigada por cada encontro, sabedoria e carinho.

As/os melhores Docentes: obrigada! Paulo Freire *tá* orgulhoso!

Dedico ao meu eterno Pai, o qual sinto falta todos os dias. A Mamãe que corre comigo para o quintal e ver os aviões passarem, e acredita em todos os meus sonhos. A minha família Tito e Verçosa, principalmente os meus pilares de inspiração para ser uma mulher forte, Vó Francisca e Vó Odília, eu as amo com todo meu coração. Tia Ademara, Tia Flor e Tia Maria, o meu amor e carinho verdadeiro. Minha irmã Cláudia pedaço meu. A minha estrela favorita do cruzeiro do sul, Tamires. Aos meus sobrinhos que estão crescendo rápido demais!

Ah, eu dedico especialmente aos meus queridos irmãos *Bolsonaristas*, pois espero que leiam até o final essa monografia, e reflita sobre que fiz durante esses anos na Universidade PÚBLICA, sucateada pelo desgoverno. Não, não teve orgia, abuso de drogas ou outros absurdos como sempre imaginaram e compactuaram, chegando até me chamar de alienada por acreditar no óbvio. Teve pesquisa, fé, força, choro, felicidade, conhecimento e exercício de autonomia, principalmente, a formação. Espero que reflitam também sobre os seus posicionamentos políticos, e sigam na luz!

UNIFORM- FOXTROT- ALFA, adeus!

EPÍGRAFE

2. Quando a Pensadora se viu numa violenta Tempestade, estava sentado num grande veículo e ocupava muito espaço. A primeira coisa que fez foi sair do veículo, a segunda foi tirar seu casacão, a terceira foi deitar-se no chão. Assim ela venceu a tempestade reduzida à sua menor dimensão.

Os/As ACIDENTADOS/ACIDENTADAS perguntam ao Narrador - E assim ela sobreviveu à tempestade?

O NARRADOR - Reduzida à sua menor dimensão, ela sobreviveu à tempestade.

Os/As ACIDENTADOS/ACIDENTADAS - Reduzida à sua menor dimensão, ela sobreviveu à tempestade.

(Bertolt Brecht - A Peça Didática de Baden Baden sobre o Acordo, 3ª ed. 1988).

RESUMO

Este trabalho de conclusão busca apresentar e representar todo o processo, desde as construções das montagens cênicas realizadas na prática com os jogos teatrais, até os estudos sobre as obras brechtianas na teoria, em um processo pedagógico estimulado com a participação coletiva durante o Projeto Performances Político-Poéticas, e que influenciou positivamente na formação conjunta, artística e educacional nas/nos participantes, que se utilizaram desse momento para expressar-se poeticamente na prática o seu posicionamento e visão crítica, interpretando os sentimentos relacionados a situação sociopolítica brasileira daquele ano de 2018 a 2019. E que através da projeção/interpretação dos Modelos de Ação presentes em “As histórias de Sr. Keuner” (2013) e “A Peça Didática de Baden-Baden sobre o acordo” (1929), obras do alemão Bertolt Brecht (1898-1956). Ademais, tendo como resultado apresentações das principais montagens realizadas pelo grupo: “O Amor á Pátria” e “A Igreja Dialética Brechtiana- o acordo”. Além de ressaltar a importância que esse Programa de Extensão Corpo Cênico da Universidade Federal de Alagoas (Ufal) tem para as graduações de Teatro e Dança Licenciatura.

Palavras-chaves: Teatro; Jogos Teatrais; Jogo com a Peça Didática Brechtiana; Performance-Política; Pedagogia do Teatro.

ABSTRACT

This concluding work seeks to present and represent the entire process, from the construction of the scenic assemblies carried out in practice with the theatrical games, to the studies on brechtian works in theory, in a pedagogical process stimulated by collective participation during the Political-Poetic Performances Project, and which positively influenced the joint, artistic and educational formation in the participants, who used this moment to express their position and critical view poetically in practice, interpreting the feelings related to the Brazilian sociopolitical situation from 2018 to 2019. And that through the projection/interpretation of the Models of Action present in "The stories of Mr. Keuner" (2013) and "The Didactic Play of Baden-Baden on the agreement" (1929), works of the German Bertolt Brecht (1898-1956). In addition, resulting in presentations of the main assemblies performed by the group: "The Love of the Fatherland" and "The Brechtian Dialectic Church- the agreement". In addition to emphasizing the importance that this Program of Extension Scenic Body of the Federal University of Alagoas (Fua) has for the degrees of Theater and Dance Degree.

Keywords: Theatre; Theatrical Games; Play with the Brechtian Didacticplay; Performance-Política; Pedagogy of the Theater.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
PARTE I	
– PERFORMANCES POLÍTICO-POÉTICAS	17
CAPÍTULO 1: O PROJETO PERFORMANCES POLÍTICO-POÉTICAS DENTRO DO PROGRAMA CORPO CÊNICO DA UFAL.....	18
1.1. Participantes	20
1.2. Cronograma e locais de ensaios	21
CAPÍTULO 2: PROCEDIMENTOS DIDÁTICOS E PEDAGÓGICOS	23
2.1. Modelo de Ação	24
2.2. Dialogia como Operador Pedagógico e de Criação	26
2.3. Protocolos	27
2.4. Encenador-Pedagogo como parceiro de Jogo	29
2.5. <i>Gestus</i>	30
2.6. O Jogo com o Texto.....	33
2.7. Teatro Imagem como Ferramenta Pedagógica	35
PARTE II	
“AS HISTÓRIAS DO SENHOR K.” COMO MODELOS DE AÇÃO	37
CAPÍTULO 3: AS HISTÓRIAS DO SENHOR K.	38
CAPÍTULO 4: PRIMEIRA PERFORMANCE (SÁBIA NO SÁBIO É A ATITUDE) ...	41
4.1. A leitura e fidelidade com o texto.....	41
4.2. Interpretações da Fábula	42
CAPÍTULO 5: O AMOR À PÁTRIA.....	46
5.1. O Processo de Construção da Encenação	48
5.2. Jogo infantil como organizador da cena	50
5.2.1. De “ <i>Escravos de Jó</i> ” para o “Mercado de Gente - 17º Festival de Gente, Trabalhadores não Terceirizados e não Sindicalizados”	51
5.2.2. De “ <i>Sarapova</i> ” para “Jogo dos poderes”	56
5.2.3. De “ <i>Coelhinho na Toca</i> ” para “Cada macaco no seu galho”.....	62
5.3. Roteiro básico	64
5.4. <i>Work in Progress</i> : a retroalimentação entre apresentações públicas e construção da cena	65
5.5. Considerações finais sobre “O Amor à Pátria”	68
PARTE III: IGREJA DIALÉTICA BRECHTIANA	70

CAPÍTULO 6: A GÊNESE DA IGREJA DIALÉTICA BRECHTIANA.....	71
6.1. Canto e coreografia na construção De <i>Gestus</i> e do Efeito de Estranhamento	74
6.2. Estrutura do Espetáculo	82
6.3. Texto Dramático e Roteiro de Ações.....	86
CAPÍTULO 7: CONSIDERAÇÕES SOBRE AS APRESENTAÇÕES DA IGREJA DIALÉTICA BRECHTIANA: O ACORDO.....	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	104
ANEXO	108

INTRODUÇÃO

A presente monografia de conclusão de curso *Performances Político-Poéticas: A Peça Didática de Bertolt Brecht no Programa de Extensão Corpo Cênico da Ufal* resgata os relatos de experiência na construção dos espetáculos teatrais: “Amor à Pátria” e “A Igreja Dialética Brechtiana – O Acordo”, pelo Corpo Cênico da Universidade Federal de Alagoas, que aconteceram nos anos de 2018 e 2019, tendo como base de referência os textos do dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956).

Os protocolos e jogos teatrais tornaram-se a principal ferramenta pedagógica para o desenvolvimento das cenas em diálogo com as referências de vida dos/das participantes do projeto no processo de ensino-aprendizagem em teatro. O desenvolvimento de mais protocolos e a liberdade de criação possibilitaram o compartilhamento de ideias entre as pessoas do grupo a partir da observação do próprio cotidiano. Por fim, as cenas trabalhadas durante os ensaios serviram como material para a construção de novas ações cênicas, que seriam apresentadas no primeiro espetáculo “Amor à pátria”, e no segundo espetáculo “A Igreja Dialética Brechtiana – o Acordo”.

Os textos de “As Histórias de Sr. Keuner” (2013) e “A Peça Didática de Baden-Baden sobre o Acordo” foram utilizados como materiais cruciais para o processo de construção e adaptação ao contexto político-histórico que o grupo estava vivenciando em 2018: as pré-eleições presidenciais no Brasil. Interligando-se com a vida das/dos participantes sobre as lutas de movimentos sociais, essa descrição apresenta o esforço do coletivo e do próprio Encenador Pedagogo Professor Doutor Marcelo Gianini¹ para inserção de procedimentos didáticos teatrais promovidos por meio desses textos poéticos e práticas de jogo com a Peça Didática, para que todas/todos pudessem expressar suas múltiplas interpretações sobre a própria experiência ali estimulada durante os ensaios.

A relevância social do Projeto de Extensão Performances Político-Poéticas se deu de forma direta para suas/seus estudantes através da experiência pedagógica, assim essas reflexões servirão futuramente como parte do exercício como Pedagogas/Pedagogos Teatrais, visto que o Programa de Extensão Corpo Cênico integra os Projetos Pedagógicos dos cursos Dança e

¹ Professor adjunto do Curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas (Ufal). Doutor em Pedagogia do Teatro na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Informações foram obtidas através do site Currículo Lattes, disponível em: < <http://lattes.cnpq.br/7288167787924464>> Acesso 14 mar. 2022 às 14h42min.

Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas. Em seu edital de criação, credita a garantia da promoção de autoformação, conhecendo de forma aprofundada os trabalhos voltados para a investigação, criação de textos, apresentações cênicas e ações culturais para a comunidade Alagoana. Com isso, os procedimentos didáticos auxiliam o grupo a trabalhar através de protocolos criativos, compartilhando novas ideias e experiências. As propostas coletivas foram incentivadas pelo Encenador Pedagogo² que permitia de forma livre os trabalhos do grupo, logo essa condução fazia com que o grupo se questionasse e buscasse soluções próprias para o problema de forma consciente e através de dinâmicas dialogadas.

A monografia se divide em dez capítulos distribuídos em três partes distintas, seguidos das considerações finais. A primeira parte está voltada para a apresentação e contextualização do projeto Performances Político-Pedagógicas dentro do Programa de Extensão Corpo Cênico da Ufal e seus procedimentos artísticos e pedagógicos. A segunda parte é dedicada à apresentação e seleção de materiais poéticos presentes na obra “As Histórias do Sr. Keuner” (2013), de Bertolt Brecht³, e aos processos de criação das duas primeiras intervenções cênicas, “Sábria no sábio é a atitude” e “Amor à Pátria”. A terceira parte é o relato e problematização do processo de construção e apresentações do espetáculo “A Igreja Dialética Brechtiana – o Acordo”, que teve como base “A Peça Didática de Baden-Baden sobre o acordo” (1929), também de Bertolt Brecht.

O estudo tem como principais referências as pesquisas realizadas por Ingrid Dormien Koudela⁴ acerca das peças didáticas de Bertolt Brecht, as proposições poéticas políticas de Augusto Boal⁵ presentes em seu Teatro do Oprimido e a dissertação de mestrado de Marcelo Gianini sobre processos de criação colaborativa intitulado “João, Artur e Alice: Brincando de Fazer Teatro na Contemporaneidade” (2009).

Foram utilizados como materiais de pesquisa anotações e relatórios de minha participação durante todo o transcorrer do projeto, os protocolos diários das/dos participantes,

2 Tem como participação fundamental durante a prática artística e pedagógica. Com isso é a pessoa que assumi as responsabilidades em montar peça, organização do espetáculo, mediando a interpretação textual, formação coletiva e utilizando-se das possibilidades cênicas que está a sua disposição (PAVIS, 2015, p. 128).

3 Eugen Bertholt Friedrich Brecht (1898-1956) nascido na Alemanha foi dramaturgo, poeta e encenador conhecido pelas suas peças didáticas e outros trabalhos teóricos importantes para o teatro.

4 Pioneira na área de Pedagogia do Teatro possui graduação em Artes Cênicas pela UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (1971). Mestrado (1982) e Doutorado (1988) em Artes Cênicas pela USP. Livre docente pela USP, é professora associada aposentada. Informações foram obtidas através do site Currículo Lattes, disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/4231817627386327>> Acessado em 18 mar. 2022 às 17h13min.

5 Augusto Boal (1931-2009) dedicou-se para o desenvolvimento de técnicas teatrais conhecidas como Teatro do Oprimido, iniciada nos anos 70.

os relatórios mensais das/dos bolsistas, as criações dramáticas, fotografias de cena tanto de ensaios como de apresentações públicas e a gravação em áudio do último encontro das/dos participantes no qual realizou-se uma avaliação geral do projeto.

PARTE I
– PERFORMANCES POLÍTICO-POÉTICAS

CAPÍTULO 1: O PROJETO PERFORMANCES POLÍTICO-POÉTICAS DENTRO DO PROGRAMA CORPO CÊNICO DA UFAL

O Programa de Extensão Corpo Cênico da Ufal tem a finalidade de promover o desenvolvimento de projetos artísticos e pedagógicos dentro dos cursos Teatro e Dança Licenciatura, possibilitando a transmissão do conhecimento e experiência na criação e difusão de obras cênicas. Este programa foi criado no ano de 2016 pelo Professor Doutor Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos⁶ quando dirigiu a Coordenação de Assuntos Culturais (CAC) da Pró-reitoria de Extensão (ProEx) da Ufal, entre os anos de 2016 e 2018, com o objetivo de promover ações artísticas, pedagógicas e técnicas continuadas que incentivam suas/seus integrantes na pesquisa, produção, criação e apresentação de experimentos e espetáculos cênicos, logo incluindo o Teatro, Dança, Performance e Circo, entre outras ações que envolvem o campo das Artes Cênicas. Tendo em sua composição docentes, técnicas/técnicos, discentes das duas graduações, permitindo também a participação de voluntária/voluntário de outros cursos da Universidade Federal de Alagoas (Ufal) e membros da comunidade alagoana.

Na edição de 2018 as inscrições foram abertas para selecionar as/os participantes bolsistas e voluntárias/voluntários para os projetos dos cursos de Teatro e Dança Licenciatura, coordenados pelo Professor Dr. Marcelo Gianini e a Professora Dra. Kamilla Mesquita⁷, respectivamente, logo ficando responsáveis pela direção artística e pedagógica de seus projetos: Performances Político-Poéticas (Teatro Licenciatura) e Corpo-em-Arte: Investigações Criativas em Dança (Dança Licenciatura) (Corpo Cênico da Ufal, 2018, p. 1)

Os projetos que compõem o Corpo Cênico são apresentados anualmente por este Programa de Extensão e fazem parte dos Projetos Pedagógicos de Curso (PPC) e Plano de Desenvolvimento Institucional (PDI) das graduações de nível superior, sendo estes, Teatro e Dança da Ufal, contribuindo efetivamente com a formação artística e pedagógica das/dos discentes, instigando a promoção das Artes Cênicas na comunidade universitária em Alagoas. Logo, colaborando também, para a oferta de apresentações de espetáculos, seminários e outros eventos artísticos. Visando assim, atingir diversos lugares do estado Alagoano, estimulando

6 Doutorado em Pós-Graduação em Artes Teatro pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil (2015) Líder do Grupo de pesquisa CNPQ da Universidade Federal de Alagoas, Brasil. Informações foram obtidas através do site Currículo Lattes, disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/3371038837189854>> Acesso em 14 mar. 2022 às 15h02min.

7 Doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas, e Mestre em Artes Cênicas pela mesma instituição. Especialista em Arte-Educação pela Universidade Federal de Brasília, e Graduada em Bacharelado e Licenciatura em Dança pela Universidade Estadual de Campinas. As informações foram obtidas em <<https://www.escavador.com/sobre/4690238/kamilla-mesquita-oliveira>> acesso 14 mar. 2022 às 15h07min.

uma nova geração para as artes através de produções cênicas. Ademais, a programação exercida contribui com as diretrizes de Base da Educação Superior e Plano Nacional de Cultura, conforme descrito no Edital oficial disponibilizado para todas/todos no site oficial e murais do Espaço Cultural. (Corpo Cênico da Ufal, 2018, p. 3)

O edital do projeto Performances Político-Pedagógicas traz entre seus principais objetivos:

Investigação cênica de dramaturgias e materiais poéticos alinhados à teoria e à prática da Peça Didática, de Bertolt Brecht (1898-1956), em processo colaborativo de criação, com apresentações em *work in progress*. Nestes processos pedagógicos, a criação artística e os processos de pesquisa e investigação envolvidos na construção da cena são compartilhadas por todos os integrantes do grupo envolvido. (Ufal, 2018, p. 2)

O projeto trabalhava com a ideia de fomentar o estudo e experimentação de uma parte menos reconhecida da produção teatral brechtiana, as peças didáticas (*Lerstück*), pois Brecht é mais conhecido por suas peças épicas de espetáculo (*Episches Schaustück*). Essa produção político-poética é voltada para o desenvolvimento da aprendizagem dialética, podendo também contribuir para o planejamento de oficinas, grupos ou projetos alinhados ao Teatro Educação. São capazes de instigar nas/nos participantes ações de consciência política, incentivando-as/os analisar e buscar respostas de forma crítica ao mundo à sua volta, dialogando com a realidade de forma audaciosa e poética.

Assim, a teoria de ensino-aprendizagem de Brecht é uma pedagogia dialética, que combina elementos indutivos e dedutivos na aprendizagem, colocando à nossa disposição um método de exame e ação sobre a realidade social. Exemplo mais explícito foi o contexto que estávamos vivenciando em 2018, as pré-eleições presidenciais; o tema estendeu-se durante os ensaios (experimentos), estimulados através dos Protocolos⁸ criados pelas/pelos próprias/próprios participantes, nos quais utilizavam as frases, os *gestus*⁹ e as ações que conectam a realidade e as principais figuras extremistas e seus/suas apoiadores/apoiadoras mais hostis. Com isso, essa conexão estendeu-se durante todo desenvolvimento e criações de cenas

8 São registros dos encontros que não segue uma forma padrão. É especialmente elaborado pelas/pelos participantes, onde sentiam à vontade em anotar desde os jogos, como também suas ideias ou opiniões (KOUDELA, 1998, p. 95).

9 “O *GESTUS* se compõe de um simples movimento de uma pessoa diante da outra, de uma forma social ou corporativamente particular de se comportar. Toda ação cênica pressupõe uma certa atitude dos protagonistas entre si”. (PAVIS, 2015, p. 187). No capítulo 2.5 nos dedicamos extensivamente ao conceito de *Gestus* para Brecht e de sua utilização como ferramenta pedagógica e prática poética.

para os principais espetáculos do Projeto Performances Político-Poéticas, sendo mais explícito em “Amor à Pátria”.

1.1. PARTICIPANTES

A formação inicial do grupo nos apresentou pessoas com vidas, culturas e diálogos diversificados. Logo, à medida que ia conhecendo o grupo, era permitido adentrar e conhecer esses mundos considerados particulares, visto que dizia a respeito da vivência de cada participante desse projeto. Cerca de vinte pessoas foram selecionadas para o Projeto Performances Político-Poéticas, sendo que dez eram bolsistas, e dez voluntárias/voluntários que trabalharam durante todo o processo de desenvolvimento, até a fase final. Com isso, o projeto envolvia trabalhar com estudantes das duas graduações (Teatro e Dança Licenciatura), assim como de outros cursos da Universidade Federal de Alagoas (Ufal) e com a comunidade Alagoana.

No entanto, à medida que os encontros aconteciam, a composição do grupo oscilava bastante na participação das dinâmicas coletivas, decorrentes principalmente pela própria oscilação das frequências individuais. Sendo ainda o começo do Projeto, essa fase inicial é importante para a conversação e construção de ideias para as cenas e performances seguintes. Percebendo essa falha, durante a primeira performance “Sábida no sábio é a atitude” no Espaço Cultural tornaram-se um plano estratégico para trazer calouras/calouros, ou instigar interesse de estudantes dos outros períodos (do curso de Teatro Licenciatura) que poderiam participar efetivamente do projeto. De fato, a estratégia funcionou positivamente, sendo assim essa divulgação trouxe uma renovação a respeito da composição do grupo.

Das/dos vinte participantes selecionadas/selecionados para o projeto, dezenove eram do curso de Teatro Licenciatura, sendo veteranas/veteranos, principalmente estudantes que estavam prestes a completar a graduação, faltando apenas entregar a monografia. Sendo assim, todas/todos contribuíram efetivamente para cada processo e desenvolvimento dos jogos teatrais apresentados através dos Protocolos. Logo as experiências compartilhadas pelas/pelos veteranas/veteranos durante a presença nos encontros foram significantes para ajudar o coletivo com críticas construtivas, criação textuais e cênicas.

Outras/outras participantes que adentraram depois da calourada eram as/os chamadas/chamados “feras”. Estudantes recém-chegadas/chegados ao curso Teatro

Licenciatura. As/os calouras/calouros dividiam-se em dois grupos com experiência no teatro profissional e amador, outras/outros no entanto tendo o seu primeiro contato com as Artes Cênicas. Apesar das diferenças de experiências teatrais, todas/todos se dedicaram a participar de cabeça no projeto contribuindo com as pesquisas e adaptações das peças didáticas. Estas sofreram algumas modificações para dialogar com as novas cenas que iam sendo elaboradas e melhoradas em cada encontro em conjunto.

1.2. CRONOGRAMA E LOCAIS DE ENSAIOS

As atividades realizadas no Projeto Corpo Cênico aconteciam duas vezes na semana: às quartas-feiras e sextas-feiras, às 09 horas da manhã; ressaltando que ocorreram mudanças dos dias durante a segunda fase do Projeto, ficando assim: terças-feiras e quintas-feiras como os dias oficiais dos encontros, permanecendo até o fim dos exercícios, sem nenhuma mudança no horário, apenas nos dias da semana. Os ensaios tinham uma duração em média extensa de 3h30min.

Os locais de ensaio sofreram modificações ao decorrer do projeto, antes os encontros aconteciam na sala do antigo Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (NEAB), no Espaço Cultural Universitário Professor Salomão de Barros Lima, situado no centro de Maceió- AL. Com a alteração dos dias de ensaio, às terças-feiras os encontros aconteciam no auditório do Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes (ICHCA) na Ufal, às quintas-feiras no mesmo Espaço Cultural, agora na sala 24 (Sala Preta). Essa mudança foi benéfica para a logística de algumas/alguns participantes que moravam nas redondezas do campus, assim como todas/todos podiam usufruir de alguns espaços da Universidade, como o Restaurante Universitário (RU).

Desde seu início, em 09 de maio de 2018, até a data final de 10 de julho de 2019, foram solicitados relatórios as/aos bolsistas do projeto que eram escritos semanalmente e entregues mensalmente ao coordenador do Projeto Encenador Pedagogo. Esses documentos tinham como finalidade relatar o processo de aprendizagem da/do estudante durante o período que estivesse ativa/ativo no Projeto descrevendo os ensaios, diálogos e a pesquisa (coletiva ou individual). As/os colaboradoras/colaboradores, como também, as/os bolsistas poderiam sentir-se livres para produzirem os materiais que serviriam como documentação de suas pesquisas individuais.

Deste projeto saíram intervenções cênicas como “Sábria no sábio é a atitude”, “Amor à Pátria” e “A Igreja Dialética Brechtiana – O Acordo”, e a criação de um projeto independente

do Corpo Cênico, realizado por David André¹⁰ e Saulo Porfírio¹¹ juntamente com atrizes e atores profissionais e amadores de Maceió conhecido como “Geni não recomendada”. O desempenho do projeto teve números significativos, dentre eles o mais importante que foi a contabilização das realizações dos espetáculos na comunidade acadêmica. As apresentações públicas atingiram um público total de 460 (quatrocentos e sessenta) pessoas.

A continuidade deste programa de extensão auxilia ainda mais na formação profissional das/dos graduandas/graduandos em Teatro e Dança Licenciatura enquanto pedagogos/pedagogas, reverberando em uma melhor qualificação em geral do ensino público em Alagoas. Justifica-se assim a importância das bolsas de estudo para uma melhor dedicação ao programa e para a permanência na universidade, pois muitas dessas pessoas são de outros municípios do estado, ou até então, de outro Estado do território brasileiro. Reforce-se que o foco em se estudar em uma Universidade Pública é não só concluir o Ensino Superior, mas também possibilitar a formação de cidadãs/cidadãos e o desenvolvimento da sociedade em seu todo. Logo, este projeto de extensão contemplou financeiramente as/os participantes que realmente necessitavam desta bolsa de 400 reais para se manterem na cidade de Maceió, como forma de aprendizagem adquirida através do tempo a qual está inserida/inserido no Programa.

10 Ator formado pela Escola Técnica de Artes (ETA), performer e Professor de Teatro Licenciatura graduado pela Universidade Federal de Alagoas.

11 Participante do Projeto, é Ator, Diretor de Teatro, Professor formado em Teatro Licenciatura pela Universidade Federal de Alagoas e Oficineiro de Teatro e Dramaturgo.

CAPÍTULO 2: PROCEDIMENTOS DIDÁTICOS E PEDAGÓGICOS

O Projeto Performances Político-Poéticas envolvia procedimentos teatrais brechtianos, com isso seria necessário adentrar na historicidade tanto da importância das peças didáticas (*Lerstück*), tanto com o histórico do próprio autor que teve a influência das suas próprias vivências para escrever e estudar mais sobre a necessidade da consciência política.

Eugen Bertholt Friedrich Brecht nasceu na Alemanha em 10 de fevereiro de 1898, falecendo em 14 de agosto de 1956, foi poeta, encenador e dramaturgo revolucionário e também polêmico. Quando tinha apenas 17 anos participou voluntariamente como enfermeiro na primeira Guerra Mundial (1914-1918), nesse momento ele começou a se questionar sobre o nacionalismo que instigava cidadãos de um país a odiar pessoas de diferentes nações e pregar sua identidade cultural como absoluta e correta (etnocentrismo). Esse patriotismo movido pela propaganda provocava um falso heroísmo na população no sentido de doar-se para seu país quando na verdade só beneficiava aos interesses dos grandes líderes, visto que a primeira Guerra aconteceu por interesses de expansão e livre mercado das principais potências europeias. A professora Iná Camargo Costa¹² (COSTA, 2016, p. 54) define este momento como crucial para a formação política de Brecht e seus posicionamentos marxistas.

No início da década de 1930, Brecht se dedica à produção de suas Peças Didáticas (*Lerstück*), que visavam por meio do teatro introduzir uma pedagogia estético-dialética, na qual a/o espectadora/espectador e as/os participantes aprendem através da improvisação sobre textos referenciados nas relações sociais e considerados modelares (Modelo de Ação) (KOUDELA, 1998, p. 14). Essa produção artístico-pedagógica precisou ser abandonada devido ao exílio a que Brecht foi submetido durante o período *nazi-fascista* (1932-1945) que cobriria toda Alemanha até o final da segunda Guerra Mundial (1939-1945). Em sua fuga, Brecht escreveu diversos fragmentos e reflexões sobre imigração e questionamentos da liberdade individual, sendo uma de suas produções deste período os contos presentes no livro “Conversas de refugiados” (BRECHT, 2017) no qual duas pessoas argumentam sobre as consequências das mudanças e sobrevivência no exílio em outro país.

12 Possui graduação em Bacharel Filosofia pela Universidade de São Paulo (1979), mestrado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1988) e doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1993). Atualmente é PROFESSORA ASSISTENTE DOUTOR da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária. Atuando principalmente nos seguintes temas: teatro épico, dramaturgia nacional. Informações foram obtidas através do site Currículo Lattes, disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/7399991815726226>> Acesso em 18 mar. 2022 às 17h22min.

A Peça Didática torna-se uma prática essencial para as/os docentes trabalharem com os seus grupos, visto que os textos poéticos convidam as pessoas a exercitarem as próprias ideias e reflexões por meio da reflexão coletiva. Os interesses podem ser comuns ou divergentes, como a Política social, interligando o texto dramático apresentado como “Modelo de Ação” que se refletirá na construção do corpo, atitude e gestos das/dos participantes. Logo, Brecht apresenta projeto de educação política que tem um efeito de libertação individual, pois por meio da Peça Didática as/os participantes conseguem aprender e ser uma voz, corpo e mente ativa na própria realidade dentro da sua comunidade inclusive durante as apresentações cênicas, visto que a Peça Didática tem essa troca de aprendizagem como um de seus fundamentos. Sendo assim, as/os participantes e espectadoras/espectadores articulam diálogos por vezes conflitantes, onde uma/um aprende com a/os outras/outros, pois ambas/ambos são ativas/ativos, e não passivas/passivos, pois se existem conflitos, há questionamentos/dúvidas e surgimento de respostas/perguntas que podem ser saciadas, ou não. O Professor Paulo Freire garante que o posicionamento da/do docente estimulado através do diálogo se torna necessário para o desenvolvimento e educação pessoal e coletiva (FREIRE, 2001, p. 16). No caso, a Peça Didática apresentada no Projeto Performances Político-Poéticas (ou em qualquer âmbito educacional do Teatro Educação envolvendo oficinas ou projetos cênicos) é de extrema importância para educação e formação pessoal de cada participante.

Nos textos teóricos sobre a Peça Didática, Brecht fala da transformação do teatro em pedagogia. Ele se refere a locais em que os homens tenham a possibilidade de preparar-se para iniciativas de ordem social através dos meios teatrais. Nesses locais, as experiências individuais e históricas poderão ser estudadas e elaboradas, bem como o efeito de situações sociais que determinam atitudes corporais. (KOUDELA, 1992, p. 42).

A Professora Ingrid Koudela aponta quatro características que são implementadas para melhor conhecer o propósito da Peça Didática para a educação, das quais foram identificadas na metodologia inserida no Projeto Performances Político-Poéticas, como o texto como “Modelo de Ação”, investigação cênica e múltiplas interpretações estimuladas através dos Jogos Teatrais.

2.1. MODELO DE AÇÃO

O “Modelo de Ação” é o texto poético, a fim de ser desenvolvido durante a prática pela criação de cenas curtas que se interligavam com o texto e a realidade das/dos participantes,

provocando a necessidade da continuação a partir da experiência pessoal. Dessa forma, as/os participantes investigavam temas específicos à sua realidade social, e não somente aqueles que envolviam a temática de conflitos entre as/os personagens brechtianos.

A liberdade que era dada ao grupo de agregar ao texto novas perspectivas tornava mais acessível a compreensão da realidade de cada participante, e ficavam evidentes suas práticas e vivências sociais, ao colocar em jogo os temas do desprezo e opressão. Assim, as/os personagens ganham novos gestos, gêneros e representações que eram multiplicadas para refletir o coletivo, o que só foi possível graças ao uso desses textos como modelos de uma ação específica, logo estimulando a investigação do comportamento social das pessoas. Esse tipo de investigação através da observação permitiu a criação de personagens para os dois primeiros experimentos, “Sábria no sábio é a postura” e “Amor à Pátria”, ambos criados a partir de dois pequenos contos didáticos presentes no livro “As histórias do Sr. Keuner” (BRECHT, 2013), que tinham finalidade de provocar determinado estranhamento¹³ e desconforto ao confrontar as/os espectadoras/espectadores, levando-as/os a interagir de forma mais ativa com a temática.

A cada relação que o Encenador Pedagogo desenvolvia durante os encontros eram para que o processo fosse fundamentado no tema que abraçava os contos de Sr. Keuner. Assim, o texto sofria modificações realizadas durante os jogos teatrais, dessa maneira basicamente “um novo texto” surgia para a temática que envolvesse o comportamento sociopolítico-cultural. Até mesmo os discursos ditos por uma figura (seja ela real, ou não) eram acrescentados às improvisações, como problematiza a professora Ingrid Koudela ao afirmar que: “*A teatralidade é composta por duas partes, consideradas por ela polos: Uma privilegia a performance, e a outra a representação simbólica*” (KOUDELA, 2012, p. 23). Tendo em vista que essas representações simbólicas foram estimuladas pelo ato performativo, estas resgatam gestos decupados e trabalhados para fazer alusão às personagens e para intensificar outros sentidos do texto.

No processo artístico-didático desenvolvido no projeto Performances Político-Poéticas, à medida em que as cenas eram elaboradas, acrescentavam-se mais ações e falas simbólicas que se transformavam em gestos importantes para a construção das/dos personagens. Os Protocolos (sobre os quais nos deteremos mais a frente) serviam como reforço dos encontros passados, tendo como material de estudo e Modelo de Ação os contos de “As Histórias do Senhor

¹³ O efeito de Estranhamento é termo Brechtiano *Verfremdungseffekt* que salienta bem a nova percepção implicada pela interpretação e pela encenação e convém mais que o distanciamento. (PAVIS, 2015, p. 119). No capítulo 7 desta monografia nos estenderemos mais detidamente sobre esse conceito didático-poético brechtiano.

Keuner”, de Brecht. Os trabalhos práticos e teóricos não pararam, tiveram sua continuidade, e foi de lá, naquela pequena sala do NEAB, que as primeiras cenas e principalmente a primeira intervenção cênica surgiu a partir do conto “Sábria no sábio é a postura”. As encenações inspiradas no cenário sociopolítico-cultural brasileiro, desde o golpe político-jurídico-midiático de 2016, foram fundamentais para o processo de criação a partir das peças didáticas, visto que a realidade foi reduzida a texto.

2.2. DIALOGIA COMO OPERADOR PEDAGÓGICO E DE CRIAÇÃO

Os procedimentos didáticos se desenvolviam a cada nova análise das improvisações cênicas do grupo, logo promovendo ações que estivessem interligadas com as técnicas de jogos teatrais. Cada nova ação pedagógica do Encenador Pedagogo era uma oportunidade de diálogo para investigar os posicionamentos ideológicos do grupo através de questionamentos como: *quais eram seus limites? Sua posição ético-política? Seus interesses com o projeto?*

Essa análise aprofundada durante os encontros servia como uma avaliação a respeito dos temas citados sobre a política, do posicionamento e comportamento social, pois cada participante apresentava sua opinião e muitas vezes citava o seu próprio cotidiano para corroborar na história. Nos encontros seguintes, como parte das rodas de conversa (outro dos procedimentos didáticos deste processo) surgia lentamente o material que agregaria nas peças didáticas as experiências das/dos participantes.

O Encenador Pedagogo apresentava suas ideias de maneira dialógica, principalmente durante as rodas de conversa e avaliação que finalizavam a cada encontro. Iniciando um debate sobre o comportamento social e ético de pessoas que conhecemos e partilham o mesmo ambiente, bar, esquina ou rua, visto que essas pessoas reproduzem falas de descontentamento político, e muitas vezes discursos decorados de vídeos de canais auto-denominados “patriotas” compartilhados pelas mídias sociais, logo vulgarizando o significado sobre “*moralismo*”, “*patriotismo*” e “*nacionalismo*” (temas em alta no Brasil).

O dialogismo atravessava as atividades práticas baseadas em Jogos Teatrais, na experimentação dos Protocolos das/dos participantes e nas cenas criadas em subgrupos que estavam em desenvolvimento. Esse diálogo motivava a criação de cenas baseadas na realidade, mas transformadas em exercícios práticos como parte de um estudo realizado a partir da observação crítica das/dos participantes. Com auxílio do Encenador Pedagogo, que

impulsionava os questionamentos direcionados aos subgrupos que atuavam como plateia durante as improvisações, a análise das situações também era uma forma de compartilhar experiências sociais semelhantes.

A cena apresentada torna-se a chave essencial para causar nas/nos suas/seus discentes a curiosidade de buscar saber mais sobre o assunto tratado, visto que Brecht afirma a Peça Didática como “ato de libertação” (KOUDELA, 1992, p. 33-34), pois reforça nas/nos participantes o papel de pesquisadoras/pesquisadores, que usam suas realidades de maneira crítica, transformando-as em experimentos cênicos.

2.3. PROTOCOLOS

Os protocolos são importantes registros criados pelas/pelos participantes em que expõem os acontecimentos e desenvolvimento dos jogos teatrais utilizados em cada encontro, servindo assim como “diário” do processo de experiência, com a descrição pessoal da participação no projeto. Logo esses registros tornam-se contribuições para lembrar o que aconteceu no encontro passado através do ponto de vista diferente e particular. Essa ferramenta auxilia tanto a/o futura/futuro Educadora em Teatro-Educação (durante o exercício nas oficinas ou projetos escolar/acadêmicos), como a/o participante inserida/o no processo, pois é uma forma livre de descrição de como sucedeu cada ação cênica, a partir da qual são suscitadas ideias que podem ser usadas no decorrer da criação, visto que cada pensamento é válido e jamais deve ser descartado.

O protocolo, registro das ações, que se tem revelado um apoio significativo na condução de uma prática educativa menos severa, sem deixar de ser eficiente. No trabalho de Brecht, o protocolo funcionava como um “contínuo”, mediante a qual esse trabalho era avaliado cotidianamente. (KOUDELA, 1992, p. 94)

A Professora Dra. Ingrid Koudela menciona que essa prática era utilizada por Brecht como um instrumento importante que descrevia cada planejamento, desenvolvimento de pesquisa e jogos, visto que interligava com a condução contínua através dos relatos das/dos participantes aprimorando ideias e cenas a cada encontro. Já no projeto Performances Político-Poéticas, o Professor abordou dois tipos de protocolos. Vejamos:

- Protocolo Poético: O que seria apresentado por duas/dois participantes (individual ou dupla) através do sorteio ou autoindicação. Com isso, elas/eles devem elaborar um acontecimento cênico baseado nos contos de Brecht citados

durante os encontros, somados com a própria vivência (Pesquisa de observação), e assim construir um novo jogo teatral. O resultado acontecia no encontro seguinte, quando a “*Protocolanda*”¹⁴ dividia as/os demais participantes em subgrupos, explicava brevemente quais eram as regras do jogo, tempo de criação para cada subgrupo e finalmente a apresentação;

- Protocolo/Relatório Mensal: Ficha de acompanhamento criado pela/pelo própria/próprio participante sobre o seu percurso no projeto, os jogos utilizados no encontro, os relatos das pautas abordadas nas rodas de conversa, diálogos de cenas e até mesmo descrever os jogos teatrais apresentados durante aquela manhã. Os protocolos mensais eram enviados ao Encenador Pedagogo do Projeto no final de cada mês, logo se tornou um guia importante para a continuidade das montagens cênicas, assim como material de pesquisa para esta monografia de conclusão de curso.

Fotografia 1: Apresentação e análise do Protocolo Poético.



Fonte: Autora/Autor desconhecido/desconhecida. Foto compartilhada no grupo de WhatsApp do Corpo Cênico (2018).

Dessa forma, se houvesse a necessidade de aprofundamento acerca de outras obras e contos do autor Brecht, era crucial também para a vida acadêmica e pessoal, já que essa pesquisa agrega a montagem, assim ampliando o olhar para a investigação da própria realidade. Esses procedimentos didáticos instigam as/os pesquisadoras/pesquisadores a construir uma continuidade através dos jogos, apropriando-se de *gestus* sociais para exercitar o corpo diante de uma cena ofertada pelo protocolo.

14 Esse termo surgiu a partir da palavra Protocolo, logo era um apelido utilizado bastante durante o processo do Corpo Cênico Performances Político-Poéticos para designar as pessoas responsáveis pela elaboração e apresentação dos Protocolos.

Fotografia 2: Apresentação e análise do Protocolo Poético.



Fonte: Autora/Autor desconhecido/desconhecida. Foto compartilhada no grupo de *WhatsApp* do Corpo Cênico (2018).

No Corpo Cênico, os relatos dos encontros anteriores tornavam-se um guia para criação de novas dinâmicas, nas quais as/os participantes podiam alimentar seus processos criativos, tendo como base um acontecimento real ou buscando referência nos modelos de ação brechtianos para planejar ações que investigassem as relações entre opressor/opressora e oprimida/oprimido. Assim, essa relação de trabalhar o jogo teatral e o texto promovia elaborações de cenas instigantes que promoviam diálogos entre Encenador e as/os participantes, logo levando a uma seleção de dinâmicas que seriam trabalhadas nas montagens e performances futuras. Os ensaios projetam a fórmula de ensinar e aprender, pois nas apresentações as cenas são levadas ao público de forma experimental e didática, o que estimula também o diálogo e a participação em determinados momentos.

Os protocolos eram construídos pelas/pelos próprias/próprios estudantes de teatro que abordavam o vínculo da vivência social, uma vez que se tratava do contexto da própria experiência. Além disso, incentivaram a abordagem do jogo teatral desenvolvido para ligar-se ao tema proposto tendo base o apoio teórico dos textos de Brecht e sua forte influência para o Teatro.

2.4. ENCENADOR-PEDAGOGO COMO PARCEIRO DE JOGO

A relação que o Professor Doutor Marcelo Gianini construiu nos primeiros meses de Projeto, fez com que ele se tornasse mais um de nós, e não um professor afastado e rígido que detém poder absoluto pelo título acadêmico. Em vários momentos das ações cênicas ele era ativo nos jogos, e estimulava as/os demais a alongar, aquecer e correr, e também a brincar,

dando espaço para dicas de novas técnicas ou para solicitar auxílio em relação a direção do grupo. Mesmo colocando suas opiniões, de forma nenhuma o Encenador Pedagogo impunha suas ideias dentro do grupo como palavra final. Acima de tudo era responsável pelos dizeres: “*Quero ouvir de vocês!*”, e anotava cada detalhe da opinião partilhada em mais um dia de encontro do Corpo Cênico. Em seu mestrado, o Encenador Pedagogo relata:

Por fim, a condução pedagógica do curso é também uma condução artística e realizada de forma colaborativa. Eu, como professor, coloco-me diante dos alunos não como detentor de conhecimento, mas como parceiro de jogo (...). Atuo como artista, mas, no caso, um artista que tem um compromisso com o ensino, um compromisso com o grupo de alunos participantes. Minhas inquietações artísticas se aliam às inquietações artísticas dos demais participantes com o mesmo peso e com a mesma intensidade. Não abro mão de meus conhecimentos e de minha vivência artística, mas não os imponho ao grupo. Este tem autonomia para decidir seus caminhos e eu, como integrante do grupo, participo dessas decisões, interfiro, crítico, mas jamais imponho meus desejos artísticos. Assim, o processo de criação do grupo é também meu processo de criação (GIANINI, 2009, p. 18).

Exemplo mais específico era quando tinha os protocolos criados por duas pessoas (em dupla ou individualmente), onde as/os discentes responsáveis pela dinâmica dividiam as participantes em subgrupos dando dicas de como seria a proposta do jogo teatral e o limite de tempo para criação e apresentação. Após a pequena apresentação de cada subgrupo, as pessoas que estavam de fora assistindo davam suas opiniões sobre os detalhes que mais chamaram sua atenção, e o Encenador Pedagogo passeando entre as cenas congeladas (um dos procedimentos didáticos do Teatro do Oprimido de Augusto Boal (1931-2009), presente nas técnicas de Teatro Imagem)¹⁵, questionava ainda mais com perguntas muitas vezes difíceis de serem respondidas. Era justamente isso que desequilibrava as/os discentes que acabaram de ver a ação, fazendo com que elas/eles saíssem da zona de conforto para elaborar uma boa resposta sobre a dúvida lançada. Com isso, poucas pessoas respondiam com firmeza, a tentativa mais fácil era descrever a cena que mais chamou atenção, e até mesmo apresentando suas ideias, caso estivesse no lugar das/dos colegas, resumindo o que mudaria.

2.5. GESTUS

Com o gesto matutino cantado “*Feliz, feliz*”, que visava motivar o grupo para o que viria acontecer mais tarde, o Encenador Pedagogo conduzia os exercícios corporais mais

15 No Teatro Imagem dispersa-se a fala, com isso usamos o corpo, fisionomias, objetos distancias que nos obrigam a ampliar nossa visão sinalética (BOAL, 2009, p. 15).

específicos como de alongamento, seguido por aquecimento, com o intuito de fazer todas/todos ter a energia necessária para a atuação cênica. Nesse sentido, um corpo bem trabalhado tem mais disposição para atender as demandas que serão solicitadas pela/pelo educadora/educador.

Nos primeiros encontros, os corpos das/dos participantes insistiam em se apresentar com uma energia rotineira, chamada *cotidiana* por Eugenio Barba¹⁶, ou seja, aquela que poupa energia. Essa vida externa à cena exercia uma grande influência na energia corporal das/dos participantes devido aos estudos e trabalhos fora da universidade. Não era fácil conciliar tudo ao mesmo tempo, o que poderia trazer consequências negativas para o nosso processo artístico.

Quando se atingia a energia necessária para a atuação (o que Eugenio Barba chama de *corpo extra-cotidiano*), era hora de trabalhar em cima da construção da máscara corporal das/dos personagens, resgatando códigos de comportamentos usados em relações sociais. Apresentando gestos decupados e limpos, para que o público pudesse compreender de fato o que estava sendo representado das relações entre humanas/humanos, a sustentação muscular desses corpos durante todo o espetáculo era de extrema necessidade. Segundo Juliana Arapiraca¹⁷ e Natália Siufi¹⁸,

A rotina de trabalho é pautada em exercícios de condicionamento físico, alongamento, coordenação motora e agilidade. Esses serão os quatro pilares de base do pré-treinamento corpóreo que trarão sustentabilidade e disponibilidade para a criação corporal. Esse pré-treinamento consiste no preparo físico de manutenção e desenvolvimento das capacidades mecânicas do corpo. (SIUFI, ARAPIRACA, 2009, p. 61)

Segundo Patrice Pavis¹⁹, o *Gestus* brechtiano são atitudes corporais através das quais as participantes se apropriam de um comportamento social específico para construir uma máscara corporal e relacional das e entre as personagens, assim o *Gestus* “se situa entre a ação e o caráter” (PAVIS, 2015, p. 187). Desta forma, durante este processo tornava-se evidente a

16 Eugenio Barba (1936-) é hoje considerado um dos mais importantes nomes da Antropologia Teatral, disciplina que estuda o "comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos, papéis, e das tradições pessoais e coletivas" (Barba, 1992). Informações disponíveis através do site <[https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$eugenio-barba](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$eugenio-barba)> Acesso em 18 mar. 2022 às 17h25min

17 É atriz graduada pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, tem formação em Mímica e Teatro Físico, além do curso em Dança Contemporânea. Ela é conhecida pelo seu trabalho como palhaça Arapiraca. Mais informações disponíveis aqui <<https://www.escavador.com/sobre/810031/juliana-freitas-arapiraca#:~:text=Juliana&text=Arapiraca>>.

18 Experiência em Artes Cênicas, focada no Teatro, como Direção Teatral, Interpretação Teatral, e Produção. Tem uma indicação de Melhor Atriz no Festival de Teatro de Ribeirão Pires em 2008. Mais informações sobre disponível:<<https://www.escavador.com/sobre/2308132/nataliasiufirizzo#:~:text=Nat%C3%A1lia&text=Siufi>>.

19 É professor na área teatral da Universidade de Paris. É responsável por criar obras voltadas para a teoria dramática e encenação contemporânea.

importância dos gestos e expressões faciais com a finalidade de explicitar as relações de opressão nas relações humanas. A construção dos *Gestus* das/dos personagens, estimuladas através de jogos teatrais, era realizada de forma coletiva, pois um dos procedimentos utilizados era o de rodízio de papéis para que todas/todos compreendessem e estudassem esses comportamentos e participassem da criação dos códigos sociais ali inseridos.

Augusto Boal (2011) explica que esses gestos trabalhados durante o exercício ou apresentações promovem autonomia crítica social, tanto para o coletivo, como para o individual, pois cada atuante através de sua personagem ou cenas em grupo, expressa emoções interiorizadas causadas por situações de descontentamento diante de atitudes opressoras. Visto que a intenção não era somente trabalhar a catarse ou a dialética na cena, pois os gestos, diálogos e ação são deveriam ser abandonados no palco quando se finaliza o espetáculo. A intenção das técnicas do Teatro do Oprimido e da Peça Didática é que, através da experiência estética teatral, esta não seja esquecida pelo espectador e atuante. Assim a participante utiliza-se dessas técnicas como ferramenta social e política contra as práticas de opressão na realidade social, sendo compartilhadas em sua comunidade através do seu papel como cidadã e Pedagoga em Teatro.

Segundo a pesquisadora e performer Eleonora Fabião, este trânsito do gesto estético entre a cena e a realidade social, é importante, pois

Adere, acima de tudo e antes de mais nada, ao contexto material, social, político e histórico para a articulação de suas iniciativas performativas. Este pertencer performativo é ato tríplice: de mapeamento, de negociação e de reinvenção através do corpo-em-experiência. Reconhecimento, negociação e reinvenção não apenas do meio, nem apenas do performer, do espectador ou da arte, mas da noção mesma de pertencer como ato psicofísico, poético e político de aderência resistência a críticos. (FABIÃO, 2013, p. 5)

O rodízio de papéis realizado entre as/os participantes permitia que o grupo percebesse a diversidade dos *Gestus* criados a partir do mesmo Modelo de Ação. Com isso, o Encenador Pedagogo promovia essa técnica para que não houvesse papel fixo nos espetáculos, visto que cada atuante podia representar à sua maneira a/o personagem, mas mantendo os gestos criados pelo coletivo. A repetição dos *Gestus* indicava que o grupo aprendeu a crítica social ali abordada durante as práticas, sem necessariamente se importar com expressões individualistas e psicologizantes das/dos participantes. Estes “talentos” individuais são considerados importantes no Drama Burguês, porém Brecht e Boal pouco se importavam com esse tipo de prática que poderia levar ao chamado *estrelismo*, pois a finalidade de ambos era o desenvolvimento-aprendizagem social entre a/o espectadora/espectador e as/os participantes.

A cada jogo, uma/um participante criava um gesto novo, que as/os demais se preocupavam em imitar ou aprimorar a forma apresentada, adicionando ações mais específicas à postura deste personagem que estava nascendo. Aqui, o importante era que as/os participantes sentissem o próprio corpo como instrumento da prática, entendendo os seus limites, e a necessidade de promover muita energia em determinados momentos, ou poupá-la para ação seguinte. As rotinas para trabalhar esse corpo eram estimuladas logo no início do encontro, quando o Encenador Pedagogo explicava por partes como alongar e aquecer o corpo sem prejudicar-se, com isso, acompanhava o grupo nos exercícios, contextualizando oralmente cada detalhe de modo dinâmico, provocando relaxamento e conforto para as/os participantes.

2.6. O JOGO COM O TEXTO

O procedimento “colados ao texto” (KOUDELA, 2010) foi dos mais utilizados no início do processo de criação. Com o texto da cena em mãos, o grupo foi capaz de trabalhar o básico da projeção de voz, lendo-o alto ou sussurrando quase inaudível. O Encenador Pedagogo, que também participava do jogo, solicitava que se brincasse com o corpo, logo podendo resgatar amplos movimentos, além de sentir a mudança corporal, podia-se se espelhar no movimento de outra pessoa, melhorando-o. Diante de cada indicação do Encenador Pedagogo, surgiam novas propostas de interações e de relações entre as/os personagens, produzindo materiais de estudo para a construção dos *Gestus*.

Além disso, este método usado através do diálogo criava uma ponte de ligação com a experiência real e pessoal de cada individua/indivíduo. Este procedimento didático seguiu durante todos os encontros dos meses de maio a junho de 2018, sempre seguido por reflexões analíticas. As discussões se estendiam por minutos, o que era positivo, pois cada pessoa podia avaliar a proposta de cena, acrescentando ideias que poderiam ser utilizadas.

Este é o ponto de partida para a leitura que cada grupo fará do texto da Peça Didática com base em experiências vinculadas a seu cotidiano. O texto torna-se, assim, parte das cenas e ações produzidas pelos participantes. Ele é objeto do jogo teatral. Este material concreto passa a ser examinado através da representação simbólica. Experimentadas através de atitudes e ações corporais, as configurações que o texto assume devem ser buscadas por cada grupo, que almeja o reconhecimento do significado atual e histórico do texto. (KOUDELA, 2010, p.XXII)

Quando os jogos se iniciavam, professor Marcelo Gianini se preocupava bastante com a questão do foco²⁰, já que algumas/alguns participantes tinham dificuldade de compreender esse conceito. Esta não era apenas uma preocupação dele, mas também da estudante de Teatro Licenciatura Aury Campos²¹, que auxiliava o professor nas questões de direção cênica. A abertura para a participação das/dos integrantes do grupo em outras funções além da atuação também é um dos procedimentos pedagógicos deste processo, pois visava uma formação ampla das/dos futuras/futuros pedagogas/pedagogos teatrais. Assim como Aury Campos, Saulo Porfírio²² também atuava em algumas áreas da Direção Teatral, Vanessa Dayane²³ coordenava os trabalhos corporais, Evandro J. Melo voltava-se para as construções Dramatúrgicas, dentre outras/outros.

O marco que mais chamou atenção durante os ensaios, e que o Encenador Pedagogo conversava bastante, era que pudessem usar e abusar dos erros com auxílio da improvisação. Para Natália Siufi e Juliana Arapiraca:

O artista deve ampliar o seu campo de visão para olhar o público, já que a interação com a plateia é constante e essencial, portanto, é importante o artista ter domínio das coisas que acontecem e de quem é o espectador: quem está contente, quem aparentemente é mais sério, os tipos físicos etc. Tudo isso, serve de motivo para um possível desvio dentro da improvisação. Além do desenvolvimento da amplitude do olhar, o foco é trabalhado, marcando a (in)tenção durante a ação física. (SIUFI, ARAPIRACA, 2009, p. 58)

Assim, a/o atuante que necessitará fugir do texto em algum momento, utiliza-se da improvisação para prosseguir, dando sequência a próxima cena. Com isso, as autoras corroboram com o fato de que é necessário estar sempre em estado de jogo, pronto não só para as eventuais interferências, mas principalmente para novas ações e para a criação de novos sentidos.

20 Procedimento aplicado no Teatro que intervém no desenrolar dos conflitos determinando um ponto de vista para as/os atuantes e para a plateia; elementos cênicos que estão em efeito de evidência. (PAVIS, 2015). Foco é uma das ferramentas didáticas privilegiadas na metodologia de jogos teatrais desenvolvida pela arte educadora, atriz e diretora teatral norte-americana Viola Spolin (1906-1994).

21 É Professora, Atriz, produtora, escritora licenciada em Teatro pela Universidade Federal de Alagoas e ex-participante do Projeto Performances Político-Poéticas (2018-2019).

22 Encenador, Ator e Professor licenciado em Teatro pela Universidade Federal de Alagoas, presente nos projetos CIA OS VERS'ARTES; TRAJES, COMÉDIA E CIA; CIA PRETO NO BRANCO; CEPEC; DUETO PRODUÇÕES. Informações obtidas através do site <<https://www.linkedin.com/in/saulo-porf%C3%ADrio-71a5711a5/?originalSubdomain=br>> Acesso em 18 mar. 2022 às 17h34min. Ex-participante do Projeto Performances Político-Poéticas (2018-2019).

23 Atriz e Professora licenciada em Teatro pela Universidade Federal de Alagoas e ex-participante do Projeto Performances Político-Poéticas (2018-2019).

2.7. TEATRO IMAGEM COMO FERRAMENTA PEDAGÓGICA

O processo pedagógico incluía referências do Teatro do Oprimido, mais especificamente do Teatro Imagem, no qual em determinadas cenas as/os participantes precisavam congelar a ação que representava as/os personagens por alguns segundos. Essa ferramenta pedagógica foi criada pelo brasileiro Augusto Boal (1931-2009), desenvolvida durante seu exílio nos anos 1970, e faz parte do arsenal de jogos do Teatro do Oprimido (T.O.). Descrito como o trabalho educacional com intuito sociopolítico experimentado por meio de jogos teatrais, essa metodologia promove tanto a preparação, como a conscientização estético-política das/dos participantes. Esta técnica teatral promove o desenvolvimento da aprendizagem dessas pessoas que trabalham a criatividade, expressão de ideias e autonomia durante os encontros. O próprio Augusto Boal cita a importância das técnicas que foram desenvolvidas no engajamento da luta social.

A enorme diversidade de técnicas e de suas aplicações possíveis – na luta social e política, na psicoterapia, na pedagogia, na cidade como no campo, no trato com problemas pontuais em uma região da cidade ou nos grandes problemas econômicos do país inteiro – não se afastaram, nunca, um milímetro sequer, de sua proposta inicial, que é o apoio decidido do teatro às lutas dos oprimidos. (BOAL, 2019, p. 13)

A metodologia parte do princípio de que todas as pessoas carregam em seus corpos as ações necessárias para a atuação cênica. Isto é, não importa se nunca entrou em contato com o palco antes, o ser humano já carrega essa teatralidade naturalmente através da observação, agilidade ao se livrar de determinadas situações (usando a improvisação), sendo responsáveis por dirigir a própria vida, dessa forma apresentando gestos conscientes.

Augusto Boal acrescenta a relevância do T.O. para a/o espectadora/espectador, pois é capaz de transformá-la usando o recurso da quebra da quarta parede para criar um diálogo direto entre palco e plateia. Usando o termo *Spect-atores*, Boal considera-os um dos responsáveis pelo desenvolvimento das ações dramáticas, incorporando-os de forma objetiva ao jogo cênico, tornando-os assim conscientes do próprio pensamento, e sendo capazes de projetar as ideias de determinados assuntos presentes na cena para a sociedade, principalmente quando se trata do contexto político.

Nesta perspectiva, as Peças Didáticas e T.O. não têm muitas divergências, visto que trabalham para a construção do “ser social” através da ação estética, e também com a ideia de que a/o espectadora/espectador é ativa/o, ou seja, em ambas as modalidades pedagógicas, as/os

participantes podem aprender com a própria experiência. As ações dialéticas representadas são responsáveis por movimentar de forma didática ambos os lados (participantes e espectadoras/espectadores), tonando assim o aprendizado mútuo.

Portanto, através de provocações lançadas no processo artístico-pedagógico, busca-se nas/nos participantes um posicionamento político de pessoa "não neutra", e sim "ativa", para construir novas ideias. O posicionamento crítico diante de situações típicas do cotidiano tem o intuito de dialogar com a realidade social, visto que cada pessoa participante ativa do projeto, de forma indireta ou direta, está compartilhando suas experiências com as/os demais.

PARTE II

“AS HISTÓRIAS DO SENHOR K.” COMO MODELOS DE AÇÃO

CAPÍTULO 3: AS HISTÓRIAS DO SENHOR K.

Durante os encontros, o grupo trabalhava a partir de textos e frases do livro “As Histórias do Senhor Keuner”, personagem brechtiano responsável por protagonizar representações do pensamento dialético do alemão. Exilado e fugindo do regime nazi-fascista, Brecht dedicou-se ao estudo e produção de diversos manuscritos em forma de fábulas curtas com intuito pedagógico, tendo como finalidade criticar e provocar diversas interpretações sobre a opressão que o poder capitalista exerce nos indivíduos. Diogo Nascimento²⁴ comenta:

Estilo brechtiano das histórias do senhor Keuner, primeiro pela aproximação com a fábula, sendo seus personagens também animais com aspectos humanos e a história tem, no fundo, o intuito de transmitir uma moral. E essa moral também diz respeito sobre a questão do poder e da sobrevivência, sobre o que leva a ganância elevada a um nível em que se volta contra o próprio indivíduo. (NASCIMENTO, 2016, p. 828)

Com isso, as frases deste personagem (Senhor Keuner) eram acrescentadas aos jogos teatrais, prática importante que estimula a relação do texto com a experiência na realidade através da improvisação. A proposta foi lançada logo no início dos encontros para o desenvolvimento das cenas, permitindo que as/os participantes pudessem se posicionar ou trabalhar pensamentos que permeavam sobre as ideias autoritárias, fazendo alusões a algumas figuras que representavam autoritarismo no plano real, ou alguma situação corriqueira do cotidiano.

O texto “Sábida no Sábido é a atitude” foi o primeiro material que o grupo teve contato, já nos primeiros encontros, que permitiram desenvolver ações cênicas a partir deste Modelo de Ação, que trata da postura das personagens Senhor Keuner²⁵ e Professor de Filosofia. Esta curta história tornou-se referência para primeira apresentação cênica que aconteceu durante a Calourada²⁶ do curso de Teatro Licenciatura da Ufal em 2018.

24 Diogo Nascimento é Doutorando no Programa de Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa pela USP. Mestre em Letras - Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (2016) e graduado em Letras Vernáculas (2013) pela mesma instituição. Informações obtidas através do site <<https://www.escavador.com/sobre/5740187/diogo-da-silva-nascimento>> Acesso em 19 mar. 2022 às 09h04min.

25 Há pelo menos duas hipóteses sobre o nome desta personagem. Talvez ele se relacione com a palavra grega *koinós* (“comum”, “público”); talvez seja uma variante do alemão Keuner (“Nenhum”, “Ninguém”). N.T.” (BRECHT, 2013].

26 Festividade que dura uma semana para receber a comunidade e as(os) calouras(os) dos cursos da Universidade Federal de Alagoas. São organizados pelo CA (Centro Acadêmico) que reúne discentes de outros períodos que com o apoio da Coordenação docente elaboram *Line Up* (lista de apresentações) especial para aquela semana.

O segundo texto que abriu definitivamente os trabalhos para os processos de criações e desenvolvimento do espetáculo foi “Amor à pátria, e ódio às pátrias”, que trata do tema nacionalismo e patriotismo fanáticos que levam ao ódio nas relações humanas (xenofobia).

Já no segundo espetáculo, “A Igreja Dialética Brechtiana – O acordo” (que trataremos na Parte III deste trabalho), o Modelo de Ação veio de “A Peça Didática de Baden-Baden sobre o Acordo” (1929), que não faz parte destas histórias do senhor K., mas cujo processo de criação se alimentou deste aprendizado dialético.

O compartilhamento destes materiais, textos e frases do livro “As Histórias do Senhor Keuner”, servia como operador entre duas visões opostas de um mesmo tema, a partir de um modo de pensamento dialético estruturado na fábula. A prática de jogos teatrais e de dinâmicas lúdicas instigavam observações que fugiam de leituras convencionais, resultando em ações cênicas com efeitos de estranhamento da realidade, das quais algumas foram adotadas e inseridas nos espetáculos “O Amor à pátria” e “A Igreja Dialética Brechtiana – o Acordo”. Essas ações cênicas também incorporavam a contribuição das pesquisas individuais e a produção criativa de cada participante que, somadas as mediações do Encenador Pedagogo, tornaram-se excelente material para a construção textual, que dialogavam com o contexto sociopolítico do país naquele momento. As mediações do Encenador Pedagogo eram compartilhadas através de comentários assertivos durante a criação das cenas, ouvindo o próprio grupo sobre as necessidades que surgiam ao longo dos encontros. O Professor Paulo Freire (1921-1997)²⁷ ressalta o comportamento do educador acerca da formação do grupo:

Dessa forma são tão importantes para a formação dos grupos populares certos conteúdos que o educador lhes deve ensinar, quanto a análise que eles façam de sua realidade concreta. E, ao fazê-lo, devem ir, com a indispensável ajuda do educador, superando o seu saber anterior, de pura experiência feito, por um saber mais crítico, menos ingênuo. (FREIRE, 2001, p. 16)

O trabalho com os fragmentos de frases presentes nas Histórias de Senhor Keuner criava ações específicas envolvendo temas que estavam em alta nas redes sociais, como: autoritarismo, fascismo e comportamentos extremistas. Em seu exercício de análise acerca da realidade social, os modelos de ação causavam diferentes interpretações nas/nos participantes, que ao serem apresentados em forma de cenas, eram avaliados de forma crítica pelos que assistiam, com isso apurando o olhar e os pontos de vista conflitantes de todas/todos. Assim, durante novos

²⁷ Educador, Filósofo e Patrono da Educação Brasileira, é também conhecido pelos seus trabalhos notáveis para a Pedagogia.

progressos utilizando os jogos teatrais, todas, sem exceção partiam para o querer se “posicionar” contra ou a favor desta ideia.

As posturas criadas tinham como referência pessoas do convívio social de muitas das/dos participantes, em geral, de familiares. Essas atividades tinham motivações políticas porque colocavam em prática o aprendizado dialético de cada uma/um, estimulando a observação de tudo a sua volta, e também o desejo de explorar mais a temática pesquisada. Portanto, o material oferecido permitiu a investigação sobre o trabalho brechtiano, visto que era nossa base principal e referência para os espetáculos e atividades que aconteciam durante os encontros semanais.

CAPÍTULO 4: PRIMEIRA PERFORMANCE (SÁBIA NO SÁBIO É A ATITUDE)

A primeira intervenção cênica do Projeto Corpo Cênico Performances Político-Poéticas foi construída a partir do conto de Brecht que apresenta o Sr. K. e um professor de filosofia em um diálogo conflitante sobre postura e atitude:

Um professor de Filosofia foi ao Sr. K e falou de sua sabedoria. Depois de um momento, o Sr. K lhe disse: “Você está sentado de modo incômodo, fala de modo incômodo, pensa incomodamente”. O professor de filosofia se irritou, e disse: “Não era sobre mim que eu queria saber, mas sobre o conteúdo que falei”. “Não tem conteúdo!”, disse o senhor K. “Vejo que anda grosseiramente, e nada esclarece ao falar. Vendo sua postura, não me interessa o seu objetivo. (BRECHT, 2013, p. 11)

Com isso, o texto apresentado para as/os participantes foi o primeiro Modelo de Ação usado logo no início dos encontros, e que através das dinâmicas oferecidas pelo Encenador Pedagogo levava a duas etapas experimentais: a de leitura e fidelidade ao texto e a de interpretações da fábula.

4.1. A LEITURA E FIDELIDADE COM O TEXTO

Ao entregar os textos para as/os participantes, o Encenador Pedagogo explica por etapas o que deve ser realizado primeiramente para assim seguir com a dinâmica. Ler e reler o texto, pois esse tempo é crucial para conhecer os personagens brechtianos e estimular a imaginação suscitada através da fábula. Depois do tempo para a leitura, as/os participantes partem para ação, em que o grupo caminha pela sala intercalando com as velocidades sugeridas pelo Encenador Pedagogo (rápido, normal e lento), e com texto nas mãos também seguindo as instruções de velocidade para a leitura (alta, normal e sussurrando). Este jogo teatral de investigação é também conhecido como “colados ao texto”.

Koudela comenta que esse momento faz parte de uma das quatro características²⁸ estabelecidas para a Peça Didática usada como processo de educação, visto que o contato com o texto instiga a pesquisa e apresentação de situações vivenciadas pelas/pelos mesmas/mesmos, representadas/expressadas com o próprio corpo (KOUDELA, 1992, p. 14). Como usamos duas

²⁸ As principais características citadas no livro “*Um vôo Brechtiano*” publicado em 1992 pela Professora Doutora Ingrid D. Koudela trata de questões importantes para o progresso da Peça Didática brechtiana, como: conhecer o texto (Modelo de Ação); a pesquisa do próprio cotidiano, assim usado como material pelas atuantes; ter mais de uma interpretação do texto, logo criando a partir deste material coletado uma ação e a experiência estética estimulada através do jogo teatral.

pessoas presentes no texto (Sr. K e Professor de Filosofia) a postura adotada pelas/pelos participantes resgata *gestus* tipicamente sociais.

4.2. INTERPRETAÇÕES DA FÁBULA

As/Os participantes livremente poderiam expressar como o Sr. K e Professor de Filosofia se comportam através da representação corporal que elas/eles mesmas/mesmos elaboraram, dando ênfase aos gestos que inconscientemente surgiam por meio das próprias lembranças que remetiam a imagem de opressão. Essa cena era investigada cenicamente a partir de procedimento utilizado nas técnicas de Teatro Imagem de Augusto Boal, no qual, a partir de um estímulo sonoro dado pelo Encenador Pedagogo, as/os participantes constroem e desconstroem uma imagem congelada que representa a relação corporal entre as/os duas/dois personagens. Ao mesmo tempo, as/os participantes deveriam manter o foco utilizando os sentidos: observar o local e as outras pessoas, ler enquanto caminham preenchendo os espaços, e ouvindo o próximo. Ao ouvir o som imediatamente se dirigiam em pares para criar uma imagem que representasse a situação presente no texto. Os papéis sempre se alternavam entre as/os participantes a cada rodada, assim como o gesto do corpo.

A imagem que mais se repetia durante a experimentação texto-jogo era a de uma/um participante fazendo gestos autoritários e apresentando um corpo ereto e rígido, o rosto expressando desprezo, o dedo apontando em direção a/ao outra/outro. Já esta outra/outro participante simplesmente apresentava um corpo mais acomodado e desleixado, sentado ou deitado, com expressão mais leve, por vezes algumas/alguns participantes também apontavam com o dedo retrucando o gesto, mas na maioria se preferiu apenas o recuo. O Modelo de Ação é essencial para trabalhar com o grupo, principalmente quando as práticas permitem livremente a criação em coletivo, visto que as participantes criavam tendo exemplo sua vivência social, exercitando em conjunto técnicas que podem ser produtivas (ao projeto, aulas, performance, espetáculos didáticos), logo desenvolvendo com ajuda da dinâmica a própria autocrítica.

No pátio central do Espaço Cultural, aconteceu a primeira etapa da apresentação do Corpo Cênico em sua nova fase, o projeto Performances Político-Poéticas, com novo grupo e nova proposta utilizando os textos brechtianos como inspiração. Esta primeira apresentação levou para o público presente na calourada de Teatro Licenciatura Ufal, de 2018, cenas criadas durante esses primeiros encontros, ou seja, os jogos propostos pelo Encenador Pedagogo com

o auxílio das/dos protocolandas/protocolandos, que se estruturaram em uma performance, dividida em quatro momentos:

- **Primeiro momento:** O grupo ocupava todos os espaços do pátio com uma caminhada, alternando os lugares e encarando a plateia que se aproximava nos arredores. A partir do código realizado pelo Educador como “bater palmas”, todas as/os participantes permaneciam estáticas por alguns segundos, reproduzindo por meio do Teatro Imagem os gestos construídos dos personagens Senhor K (fotografia 3). e Professor de Filosofia, seguindo-se o próximo comando para recompor-se e voltar a movimentar-se preenchendo os espaços. Este procedimento de repetiu algumas vezes, se encerrando abruptamente, sem explicações ou outras indicações dirigidas ao público presente:

Fotografia 3:



Fonte: Tirada por Alan Cardoso, compartilhada nos stories na rede social *Instagram* no momento da apresentação na Calourada de 2018.

- **Segundo momento:** Tratou-se de uma ação combinada em coletivo e que surgiu através do protocolo de uma das participantes. Durante a formação da fila de entrada para se assistir ao próximo espetáculo cênico da Calourada, dizíamos as frases de Sr. Keuner/Brecht aleatoriamente para essas pessoas que aguardavam. Com isso, cnicamente o grupo caminhava separadamente, adentrava as rodas de conversa e falava naturalmente a frase *keuneana* ou brechtiana, depois saía como se nada tivesse acontecido, deixando as pessoas surpresas/surpresos ou sem compreender nada do que estava acontecendo.

- **Terceiro momento:** Dentro da Sala Preta²⁹, enquanto o público que se encontrava sentado ou se acomodando para assistir a outro espetáculo, nosso grupo falava frases do conto de forma sussurrada ou inaudível. Este momento ocorreu antes do início do espetáculo de outro grupo cênico e não aconteceu da forma que imaginávamos, causando ruído na comunicação.
- **Quarto momento:** Neste último momento foi a primeira vez em que o público foi informado que se tratava de uma apresentação do Corpo Cênico da Ufal como parte da programação da Calourada. No palco da Sala Preta, nosso grupo caminhava preenchendo os espaços, usando os níveis de velocidade, ora com toda energia, ora poupando. Na sequência, fizemos o jogo de Viola Spolin “Apenas um em movimento”, que consiste em “roubar” a frase do próximo e propor um diálogo, utilizando os *Gestus* apresentados e construindo uma postura ou atitude baseada no cotidiano que representasse força, fraqueza, leveza ou submissão ou opressão, sempre tendo o texto do Sr. Keuner como base. O grupo usou bastante as frases até finalizar: “*Quem tem?*”, “*Quem tem atitude?*” e “*Quem tem postura?*”. O Educador leu o conto “Sábua no sábio é a atitude”. No encerramento, o grupo é apresentado, juntamente com a importância do programa tanto para a Universidade Federal de Alagoas como para a comunidade alagoana.

No encontro após a apresentação na Calourada, o Encenador Pedagogo abriu a roda de conversa propondo uma análise a respeito da performance, dando espaço para as/os participantes falarem sobre a experiência pessoal adquirida com o uso dos jogos teatrais utilizados durante os cinco momentos descritos acima. Como o grupo já contava com novas/novas participantes voluntárias/voluntários (em sua maioria constituída de calouras/calouros), que ingressaram no grupo devido à visibilidade que o projeto teve a partir dessa apresentação e também a partir do convite público feito pelo coordenador. O Encenador Pedagogo de forma mediadora questionou-as/o diretamente sobre o que acharam do espetáculo assistido do lado de fora, e se entenderam a proposta, e quais eram as expectativas referente às suas participações. O grupo também falou abertamente sobre o que poderia melhorar, o que deveriam ter feito em tal momento, e o que deu certo. Na sequência dessa roda de conversa, iniciaram-se as novas propostas de continuidade do projeto para os futuros espetáculos. A

29 Um teatro localizado dentro do Espaço Cultural Universitário da Ufal, no centro de Maceió- AL. Importante para os demais cursos para realizar apresentações cênicas e reuniões.

experiência com a apresentação permitiu que o grupo analisasse o desejo de acrescentar e trabalhar ainda mais algumas das cenas, ou pelo menos tentar produzir novas ações para serem apresentadas nos próximos eventos, dentro ou fora do Espaço Cultural.

CAPÍTULO 5: O AMOR À PÁTRIA

O texto trabalhado na segunda parte do projeto Performances Político-Poéticas, logo após a primeira aparição no Espaço Cultural durante a Calourada, seguia os mesmos procedimentos didáticos de seu início, como o trabalho com as técnicas vocais, a leitura do texto, criação de gestos e diálogos cênicos a partir de uma das histórias do Sr. Keuner, “O amor à pátria, o ódio às pátrias”. A seguir o novo Modelo de Ação utilizado pelo grupo:

O Sr. K. não achava necessário viver num determinado país. Ele dizia: “Posso passar fome em todo lugar”. Mas um dia passou por uma cidade que era ocupada pelo inimigo do país no qual vivia. Então cruzou com um oficial do inimigo, que o obrigou a descer da calçada. O Sr. K. desceu, e notou que estava aborrecido com esse homem, e não apenas com ele, mas sobretudo com o país ao qual ele pertencia, de modo que desejou que esse país desaparecesse da face da Terra. “Por que me tornei um nacionalista por um minuto?”, perguntou o sr. K. “Por ter cruzado com um nacionalista. É por isso que se deve eliminar a estupidez, porque ela torna estúpido aquele com quem cruza. (BRECHT, 2006, p. 19)

No processo de construção da segunda montagem, que recebeu o título de “O Amor à Pátria”, as/os participantes continuaram a pesquisar sobre seus corpos como agentes sociais, estudando os gestos para criar a partitura que coubesse com a temática que estava sendo desenvolvida durante os encontros. Assim, todos os jogos analisavam as relações entre “*Opressor e Oprimido*”, e à medida em que se iam construindo as cenas, surgiam novas ideias e personagens, ampliando assim o olhar mais investigador, visto que as/os participantes buscavam em suas próprias vivências, falas e gestos os temas políticos presentes nas suas vidas. O que começou na discussão sobre a postura entre Sr. K. e Professor de Filosofia, continuou em alguns exercícios como lembrança destes corpos, já no trabalho com o novo texto.

O contexto político vivido no Brasil naquele ano de 2018, ano de eleições legislativas e presidenciais, se tornou nosso grande tema de reflexão político-estética. Com apoio dos jogos teatrais, as ações construídas pelas/pelos participantes se tornavam atos políticos sobre alguma publicação realizada por uma figura real da sociedade. Por exemplo, o gesto estético mais expressivo era o das “*arminhas*” (Figura 1), que reproduzia a posse de uma arma de fogo (revólver) nas mãos das participantes e fazia alusão ao gesto muito utilizado por uma determinada ala extremista da política brasileira. Gestos assim eram inevitáveis surgir em qualquer proposta cênica, visto que as/os participantes se apropriavam de todas as posturas possíveis destas figuras da extrema direita do país, que se apresentavam como “patriotas defensores dos bons costumes”, pois muitas dessas atitudes eram representativas de pessoas

específicas, familiares às/os participantes. Assim o que era improvisação de um símbolo se tornava um signo estético.

Figura 1- Cidadão de Bem



Fonte: Woori Helen³⁰ (2022).

As frases faladas por este grupo político nas improvisações traziam uma carga emocional provocando risos (de nervoso), mas quando ditas na realidade social tornavam-se preocupantes, visto que estas limitam a vida de outra pessoa por não concordar com o seu modo de vida, censurando a liberdade da/do mesma/mesmo. O comportamento social violento durante as eleições de 2018 virou uma febre de desinformação, com isso muitos desses pensamentos agressivos chegavam a nos assustar, pois se repetiam em cada esquina ou em cada grupo de família. Esse reflexo de descontentamento com frases de efeito reproduzidas por um “homem branco cidadão de bem” com uma bandeira brasileira ao fundo, alegrava as massas alienadas que se sentiam representadas. Enquanto isso, as/os estudantes e docentes, principalmente universitários, vivenciavam o pesadelo daquele ano causado pelas *fake news*³¹ que surgiram nas redes sociais, comprometendo a credibilidade de ser pensadora/cientista/docente. Nossa imagem pública decaiu bastante, pois apenas um adjetivo definia a nossa classe artística e universitária: “*Vagabundos*”, reforçada no ano seguinte, 2019, durante os protestos contra os cortes de verbas da Educação, quando nos chamavam de “*idiotas úteis e massa de manobra*”.

30 *Woori* (우리) palavra de origem coreana, que significa “nós”, e *Hellen* é abreviação de Helena, outro nome artístico. Juntando ambas as palavras, fica: “Nós Helena”. E assim tornando meu pseudônimo para os trabalhos com Ilustração digital.

31 Expressão empregada às notícias fraudulentas que circulam nas mídias sociais e na Internet, o conceito é aplicado principalmente aos portais de comunicação online, como redes sociais, sites e blogs, que são plataformas de fácil acesso e, portanto, mais propícias à propagação de notícias falsas, visto que qualquer cidadão tem autonomia para publicar. Informações estão disponíveis no site: <https://www.tjpr.jus.br/noticias-2-vice/-/asset_publisher/sTrhoYRKnIqe/content/o-perigo-das-fake-news/14797?inheritRedirect=false> Acesso em 30 mar. 2022 às 12h44min.

Com isso, o nosso grupo tinha de fato assunto suficiente para trabalhar temas cruciais para a construção dramática dos próximos espetáculos.

5.1. O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA ENCENAÇÃO

Momento crucial para o Projeto que estimulava tanto a criatividade artística como a consciência crítico-política, articulando a investigação social para elaborar o material cênico, que tinha como bases o Modelo de Ação brechtiano, um filme brasileiro e as vivências das/dos participantes, com o aprimoramento das cenas que eram construídas a partir de ideias realizadas pelo coletivo durante as dinâmicas. O Encenador Pedagogo resgatou os mesmos procedimentos utilizados anteriormente, mas dessa vez a partir do novo Modelo de Ação, como: leitura, trabalho de corpo e voz e construção de gestos através das palavras chaves presentes no conto. Com o apoio das técnicas do Teatro do Oprimido e dos jogos teatrais usados por Viola Spolin, as ações cênicas permitiam que o grupo conhecesse mais as histórias e os pensamentos do Senhor Keuner, pois estes jogos fomentam múltiplas interpretações, possibilitando às/os participantes uma atenção maior ao lugar onde estão inseridas. Assim com propriedade podiam falar ou expressar em cena as práticas de opressão e preconceito vivenciados, e essas criações artísticas, como muitas outras que surgiam durante os encontros, convergiam com o texto e os pensamentos dos personagens brechtianos, abrindo a perspectiva para novas percepções da realidade experienciada e indo além dos modelos de ação. De fato, os trabalhos tinham um poder de dialogar com os jogos e as/os personagens.

O texto foi apresentado para o grupo através das técnicas teatrais, quando as participantes perceberam a nova postura e atitude do Sr. Keuner, que transmitia à leitora pensamentos e reflexões a respeito do destratamento que o país oferece para as/os estrangeiras/estrangeiros a partir da ideia de nacionalismo. Com isso, no relatório que produzi naquela semana, descrevo a minha experiência diante do novo texto brechtiano, pois era uma fase importante para a construção das primeiras cenas. Foi este o momento que considero de ensinamentos e de bons frutos pessoais, pois consegui ouvir e entender as interpretações das/dos minhas/meus colegas de projeto a respeito da nova postura do Sr. Keuner. Aqui exalo o sentimento ingênuo diante ao personagem, exercícios e técnicas que foram tão importantes para todas/os nós durante aquele período:

No dia 10/07/2018, às 09h00min: Iniciamos com aquecimento e passamos a preencher os espaços vazios naquele tablado. Então, uma nova dinâmica foi ali

apresentada à todas(os), a hipnose com a mão, uma técnica de Augusto Boal, um teatrólogo brasileiro conhecido por vários atos/criação que serviram para as artes cênicas. A dinâmica foi feita pelo Prof. Marcelo.

Hipnotismo com a mão: Teríamos que seguir o movimento realizado pela nossa colega, seguindo sua mão completamente “hipnotizada”. Houve uma inversão, minha dupla pode ser guiada pelos meus movimentos.

Depois podemos perceber que a hipnose era tão interessante e não era apenas uma dinâmica comum, era divertida. Ela tinha significados importantes, nos quais a dupla sentia, e podia compartilhar como uma confissão. E a ilusão, fazia efeito naquele momento: “apenas acompanhe”. Depois do debate e troca de colega, preenchemos os espaços, enquanto passávamos com a cabeça erguida e fixando o olhar nas nossas colegas presentes, recebemos das mãos do Prof. Marcelo um novo texto para ser trabalhado de Brecht, eu li: “Amor à pátria, ódio às pátrias” e depois de várias leituras repetidas, podemos repetir o antigo processo que aconteceu no primeiro texto, era um ritual, ao meu ver para compreender o texto e ter uma familiarização com o que o autor quer repassar, podendo ser interpretado de várias maneiras, e enquanto lia pela terceira vez, enxergava aquele texto com novos olhos e novos tons. E era isso que esse ritual passava, esse íntimo, que somente a mim interessava. Nesse encontro, tivemos novos participantes colaboradores voluntários em ingressar no projeto, também a participação dos estagiários do 5º período, nível de observação. Depois, ao final, completamos tudo aquilo que foi exercido durante as dinâmicas, e compartilhamento dos momentos importantes. Então, em grupos formados, fomos divididos, com intuito de formular frases e entregar ao grupo do lado. Fazendo assim, que eles respondessem no próximo encontro, com alguma proposta cênica.

No dia 13/07/2018, às 09h00min, utilizamos o mesmo texto do encontro passado “Amor à Pátria e Ódio às pátrias” um texto curto e que permite uma reflexão e com ele as ideias fluíram para fazer uma possível montagem baseando-se no próprio. É um texto muito forte, corroboro. Pertence ao Brecht que denota até onde vai esse amor diante das várias vertentes que significa a pátria e como sua sociedade atingem um limite obsessivo de poder sem antes refletir se valerá a pena. Formando o mesmo grupo do encontro passado, para responder as perguntas feitas, e a equipe que na qual estava inserida decidiu que deveríamos fazer algo que já está enraizado na nossa sociedade, o ódio às minorias, e o poder da classe dominante, que oculta as várias facetas do preconceito, julgando ser algo defensor a pátria tradicional. “Até onde vai esse amor?” era a frase elaborada pela equipe do encontro passado, com isso a proposta aconteceu da seguinte maneira:

Ficamos ajoelhados de frente para o possível “fascista” que pregava uma nova ordem patriota tradicional, julgando e expondo todo o seu amor a uma nação, ignorando as necessidades da classe mais marginalizada e o que ela passava, e ele se negava a ver as verdades, e os que estavam ajoelhados em um único brando, caíam, fingindo uma morte dolorosa quando ele dizia o bordão político do pré-candidato à presidência que levava o nome de messias.”³². (VERÇOSA, 2018)

Os jogos teatrais e o rodízio de papéis fomentavam a elaboração de formas cênicas experimentais e cada protocolo desenvolvido pelas/pelos participantes durante a prática se tornava essencial para a construção dos *Gestus* que seriam utilizados na cena. Com o decorrer das dinâmicas e com novo Modelo de Ação, “O amor à pátria, o ódio às pátrias”, apresentado pelo Encenador Pedagogo, o grupo tinha agora um texto para ser estudado, analisado e

32 Registro do meu protocolo semanal onde descrevo as atividades, dinâmicas e interpretações das cenas de acordo com a minha visão.

aprimorado. Caso fosse necessário, a fábula sofreria modificações para adequar-se a uma proposta que surgisse ao decorrer do processo de criação. Para isso era preciso trabalhar também os corpos, visto que esse instrumento era o principal aliado para representar, através dos gestos, o contexto político-social, sendo necessária, assim, uma resistência física para a sequência de jogos.

Os protocolos trabalhados promoveram cenas importantes, como a proposta desenvolvida por Tamário Fernandes³³, que levou frases de Brecht escritas em pequenos papéis e distribuídas entre as/os participantes, e que deveriam guiar as ações do grupo no espaço de trabalho. A partir dessas falas brechtianas, as participantes deveriam criar um corpo específico (podendo dialogar com o espaço e os seus níveis: alto, médio e baixo), a voz (estridente, grave ou inaudível), os gestos (ordem ou conformismo) para representação cênica. Com isso, todas/todos conseguiram jogar sem perceber que o horário tinha chegado ao fim, pois estavam focados em envolver-se ainda mais com a dinâmica.

Essas dinâmicas instigadas pelos Protocolos provocavam o posicionamento nas atuações de cada participante, fazendo com que elas/eles pudessem adentrar nas situações específicas (possivelmente vivenciadas) e tomassem essa ideia para si, transformando-as em uma cena com propósito de expressar suas experiências. Foi justamente a partir de um protocolo baseado em brincadeiras infantis que resultou na criação do espetáculo “O Amor à Pátria”, brincadeiras sobre as quais descreveremos mais à frente. Com isso, quase todo o processo de criação nasceu da improvisação durante os protocolos, onde as/os participantes empenharam-se a propor uma inspiração significativa.

O grupo finalizava o encontro trocando impressões, intuições e reflexões em uma roda de conversa, que por vezes geravam sugestões para alguma cena que chamara atenção. O Encenador Pedagogo instigava a conversa entre as/os participantes, anotando cada detalhe, e ao final ele questionava sobre os exercícios trabalhados e sobre o texto.

5.2. Jogo infantil como organizador da cena

As brincadeiras infantis trazidas durante os protocolos tiveram grande destaque na construção da encenação. Estas incentivavam as/os participantes a produzir ações a partir de

³³ Professor, *performer*, ator e escritor formado em Teatro Licenciatura pela Universidade Federal de Alagoas e participante do Projeto Corpo Cênico Performance Políticos-Poéticos entre os anos de 2018 e 2019.

suas vivências sociais, ou a aproveitarem esse momento para terceirizar experiências de outras pessoas presentes no seu ciclo social, e conseqüentemente levá-las a cena. Os estudos baseados no Modelo de Ação brechtiano eram incorporados às brincadeiras, fazendo com que a investigação social fosse realizada de forma distanciada.

Todas as brincadeiras foram adicionadas nas primeiras apresentações do espetáculo, porém, de acordo com os contextos das apresentações subsequentes, que precisavam ter uma duração menor, apenas “*Escravos de Jó*” e “*Sarapova*” ficaram escaladas como cenas fixas. Mas entender e descrever o processo de criação a partir das brincadeiras registra para sempre toda a criatividade e todas as ideias apresentadas durante a construção da encenação, bem como os esforços do coletivo para trazer sua realidade como base de estudos. Uma forma de crítica a partir dessas brincadeiras que fizeram parte da nossa infância, e assim apresentar situações típicas ainda existentes na sociedade brasileira, mas que se naturalizaram, como humilhação, violência e apatia.

5.2.1. De “*Escravos de Jó*” para o “Mercado de Gente - 17º Festival de Gente, Trabalhadores não Terceirizados e não Sindicalizados”

A atitude de adicionar às cenas essas brincadeiras cumpriam algumas fases de experimentação, ocasionando modificações no próprio ato de jogar, pois as cenas que se iniciavam pacificamente, “infantilmente”, finalizavam-se de forma violenta com a exclusão do jogo. Como ilustração destes procedimentos, trago o momento em que o Encenador-pedagogo propôs retrabalhar com o grupo a brincadeira “*Escravos de Jó*”, realizada com as/os participantes sentadas e repassando um objeto. As modificações levaram a uma cena realizada em pé, na qual as participantes passaram também a atuar como os objetos do jogo original, pois deveriam girar seus próprios corpos, pulando em movimento horário, sendo que no terceiro giro começavam os insultos direcionados/direcionadas aos/as “perdedores/perdedoras” da brincadeira, no quarto giro, os xingamentos e, finalmente, no quinto giro a violência era representada fisicamente, com quatro ou cinco pessoas deitadas no centro da roda, recebendo a repreensão. Nesse jogo não sabíamos quem poderia ser a pessoa que sofreria a violência, visto que trabalhávamos com rodízios de papéis, por isso a punição era para quem errava o movimento do jogo. Os que estavam do lado de fora, assistindo como plateia ao jogo, logo perceberam a importância que este poderia trazer em determinados momentos da encenação,

principalmente na forma com que os gestos intensificavam a ação, vindo a ser uma possível proposta cênica para ser analisada e adicionada ao espetáculo.

O Modelo de Ação “*O Amor à Pátria, e o ódio às pátrias*” foi capaz de resgatar gestos que foram cruciais para a construção das/dos personagens, principalmente baseados no cotidiano do “brasileiro médio” que teme ameaças inexistentes, como o suposto comunismo que governos esquerdistas poderiam fomentar e que dominou por 13 anos o imaginário nacional. Os protocolos continuavam abordando as mesmas temáticas sobre as atitudes da opressão e do oprimido, mas com execução diferente, pois cada participante era responsável por criar a identidade, fazendo o jogo do zero. Muitos adotaram gestos específicos, exemplo da elite brasileira e as/os militares, sendo assim essas características apresentadas serviam para a estrutura das brincadeiras.

Como fomento às reflexões que o Modelo de Ação proporcionava, o Encenador Pedagogo apresentou o filme brasileiro “*Quanto vale? Ou é por quilo?*” (2005) com a direção de Sérgio Bianchi, que aborda questões entre o passado e o presente histórico das classes sociais no Brasil. E como esse passado marcado pela opressão é revivido até hoje, mascarado através de novas atitudes que beiram a escravidão moderna, em que um simples favor solicitado ao opressor é sempre realizado em troca do trabalho braçal do oprimido. O filme também exalta o poder de ONGs que usam como fachada a assistência social para praticar ações corruptas, e assim apropriando-se e corrompendo a ideia de filantropia.

O grupo realizou a ideia trazida por Vanessa Dayane³⁴, que se inspirou no filme para tratar em um dos seus protocolos da exploração das/dos oprimidas/oprimidos na atualidade, criando uma cena em que ela representava a personagem ex-escrava, que mostrou suas habilidades, e agora vendia corpos humanos e os vendia como objetos (figuras 2). O grupo trabalhou essa cena pelo menos três vezes durante os encontros, até combinar com “Escravos de Jó”. Depois da investigação e aprimoramento realizados em coletivo, essa foi a sequência parcial para chegarmos à cena denominada “O Mercado de Gente”:

34 É Professora formada em Teatro Licenciatura pela Universidade Federal de Alagoas, Atriz e participante do Projeto Corpo Cênico Performances Político-Poéticas.

Figura 2: A Vendedora de Gente “ex-escrava”



Fonte: Woori Helen (2021)

Sequência 1 – Início da brincadeira infantil “*Escravos de Jó*”;

Sequência 2 – Jogavam-se no centro da roda aleatoriamente pessoas consideradas frágeis ou que erravam o movimento, com o intuito de castigá-las/los, no mínimo quatro participantes;

Sequência 3 – As humilhações eram representadas pelas/pelos jogadoras/jogadores “vencedoras/vencedores”, que permaneciam na roda, através de insultos, chutes e socos, momento em que os primeiros gestos militares surgiam;

Sequência 4- “Vencedoras/Vencedores” se tornavam militares, e que organizavam os corpos das/dos “perdedoras/perdedores”, que agora representavam as pessoas oprimidas, ajoelhadas e enfileiradas diante da plateia (figura 2);

Figura 3: “O Mercado de Gente”



Fonte: Woori Helen (2021).

Sequência 5 - Iniciando o “Mercado de Gente” com a apresentação da personagem *Vendedora/Mercadora*. Essa personagem era importante para a mediação com o público na venda dos corpos e ganhava destaque maior, pois saía da sua posição de humilhada da brincadeira anterior para também tornar-se opressora, ou melhor, alienava-se de sua condição de oprimida por assumir uma posição diferenciada. Citando Paulo Freire “o sonho do oprimido é ser o opressor”.

Sequência 6 - Os corpos oferecidos no “Mercado de Gente” representavam personagens típicas, como *Mulher Jovem com coração saudável*, *Trabalhador Braçal* e *Criada do Interior*. Após a venda desses corpos, a *Mercadora* convocava um *Capataz* que executava as duas pessoas/corpos que não haviam sido vendidas, para, em seguida, iniciar-se o processo de aposentadoria deste personagem carrasco. O ápice e também o final desta cena era a execução deste *Capataz* pelos/pelas seus/suas próprios/próprias colegas, como exemplo pelos “bons serviços prestados” aos/as proprietários/proprietárias daqueles corpos.

O Mercado de Gente, apresentado como protocolo por Vanessa Dayane, resgatava assim referências do filme “Quanto vale? ou é por quilo?” (BIANCHI, 2005), e, com isso, trouxe a possibilidade das/dos participantes também incorporarem em suas criações de forma mais crítica e irônica diálogos sobre exploração do trabalho braçal, infantil e sexual, além da possibilidade de envolver o núcleo familiar inspirado na elite que dispunha de poderes sobre as/os oprimidas/oprimidos. A parte da venda dessas pessoas “perdedoras” era crucial para instigar o desconforto e, quem sabe, o posicionamento das/dos espectadoras/espectadores diante da cena, pois os colocava na posição de possíveis compradores/compradoras, que avaliavam os corpos humanos em princípio de forma passiva e, na sequência, como agentes da opressão.

O que viria ser apenas uma apresentação de protocolo, tornou-se uma ideia para ser trabalhada. Esse momento ficou conhecido como experimento cênico, visto que as cenas mudavam a cada encontro, e às vezes as brincadeiras ficavam se alternando para finalizar com o mercado de gente. Com isso, o restante do grupo começou a implementar novas ideias as cenas, que eram acatadas e anotadas por três pessoas participantes do projeto, que formavam o subgrupo de apoio chamado de “núcleo da dramaturgia”³⁵, que ao registrar estas improvisações,

35 Inicialmente tinha três participantes do projeto nesse grupo: Evandro J. Melo, Leylane Maria e Tamário Fernandes, porém ao longo do processo, acabou restando apenas um (Evandro J.) que segue administrando essa parte, mas sempre com apoio dos demais participantes quando precisava de auxílio.

ajudava as/os participantes a lembrar dos gestos utilizados no encontro passado, podendo repetir a partir dessa lembrança.

As inspirações vinham do contexto sócio-político brasileiro, que apareciam como personagens caricatos presentes na realidade. Abaixo seguem as anotações realizadas por mim sobre as ideias de gestos para essas/esses personagens, em que as sugestões eram faladas durante a roda de conversa ou nos ensaios das cenas:

A Elite brasileira: Pessoas esnobes, etnia branca e extremamente católica ou terrivelmente evangélicas. Responsável por pagar dízimos, mas sonega impostos, e que doa anualmente para alguma instituição de caridade a generosa quantia ou cesta básica, porém mantém trabalho barato dando roupas gastas ou resto de comida, mas sempre em troca de favores domésticos, e que usam crianças/adolescentes pobres do interior;

As Militares: Violentos, mas que apresentam poder e são corruptos a um governo;

As Imigrantes: pessoas que sofrem todo tipo de preconceito de aceitação em um país estrangeiro, ou região dentro do próprio país;

As Trabalhadoras domésticas: mulheres que trabalham desde sua mocidade, sem nenhuma formação, e sofrem com descaso realizado pela elite, até do próprio governo;

O Trabalho infantil: Custo-benefício para os empresários de empreiteiras ou fazendas (prática comum no interior do Nordeste).

Estes/Estas personagens foram ganhando forma durante as práticas, pois era justamente nesses momentos que o grupo no exercício da experimentação tinha uma melhor percepção do que deveria ser descartado ou adicionado. Através das anotações das cenas, o núcleo da dramaturgia descrevia cada ensaio e ação, para assim ser repassado ao grupo, visto que as modificações aconteciam sempre, registrando principalmente os gestos que não podiam ser esquecidos. Essas experimentações foram importantes para o crescimento de novas ideias que surgiam a cada prática, pois os jogos teatrais tinham essa função de realização tanto para a cena, como para a/o participante. Mesmo com a ação descrita do encontro anterior, a prática alternava desde a expressão corporal até o próximo movimento, e esse processo de construção iniciado no “O Amor à Pátria” foi extenso, estudado e repensado muitas vezes durante meses até chegarmos ao resultado final.

5.2.2. De “*Sarapova*” para “Jogo dos poderes”

A brincadeira “*Polícia e Ladrão*” é bastante popular entre as crianças: divididas em dois grupos, o objetivo principal é prender o máximo de pessoas do grupo contrário, os “ladrões”. Em algumas regiões brasileiras essa brincadeira também é chamada de “*Sarapova*” e, ao contrário das outras brincadeiras originadas de protocolos, esta foi exceção pois surgiu de uma experimentação cênica. Para adentrar na sequência do espetáculo, “*Sarapova*” também sofreu modificações, adicionando detalhes que faziam ligações com o Modelo de Ação. Os detalhes eram cômicos e improvisados, sendo que as/os participantes tinham que se entregar à brincadeira e suas consequências, o que ocorria com todas as brincadeiras do espetáculo. A sua estrutura desenhada no palco era semelhante ao esquema do “*jogo queimado*”, outra brincadeira infantil, mas as/os participantes que eram “queimadas”, somariam com o time inimigo. E novamente, a cada rodada, iniciavam-se os indícios violentos através dos gestos expressados pelas/pelos participantes.

A brincadeira logo dividia os times: “Vermelho” e “Azul”.

Assim, a sequência das brincadeiras era: “*Escravos de Jó*” > “*Sarapova*” > “*Cada Macaco no seu galho*” > FINAL: “Mercado de gente”.

“*Sarapova*” vinha logo após o final de “*Escravos de Jó*”, quando, depois da violência sofrida pelas pessoas que erraram e foram excluídas no jogo anterior, alguém se queixava o quanto aquela brincadeira ficou “*chata*”. Essa fala era justamente uma “*deixa*” para a próxima cena, e assim outra pessoa alegremente surgia entre todas/todos as/os participantes, e convidava para um novo jogo. A/O participante dividia os times também usando uma técnica infantil: “Quem quer brincar coloca o dedo aqui!”, em que ela/ele estendia sua mão direita para o alto, e as demais corriam em sua direção para colocar seus dedos na sua palma da mão, fazendo um círculo. Essa técnica funcionava para a divisão de novos grupos, o “Azul” e o “Vermelho”.

Quem fazia parte do time Vermelho deveria ir para a esquerda, e do time Azul para a direita, ação que fazia alusão aos partidos/lados políticos em conflito. Após a formação das equipes, estas se juntavam para definir os “gritos de guerra” de cada time. No total, foram elaborados três “gritos de guerra” para cada um:

- AZUL 1: “*Azul, é ô, azul é ô*”. Aqui trazia os gestos de braços erguidos da direita para esquerda;

- VERMELHO 1: “*Vermelho, vermelho, vermelho*”. Os gestos eram quase iguais, a diferença era que o grupo se preocupava mais com a euforia através de pulos e braços erguidos.

Na primeira parte os gritos de guerras não são ofensivos, apenas exaltavam a equipe que se formou, com gestos alegres e inocentes. Já na segunda parte os gritos de guerra faziam referência às torcidas tradicionais de futebol, como as dos clubes da cidade de Maceió, CRB³⁶ e CSA³⁷:

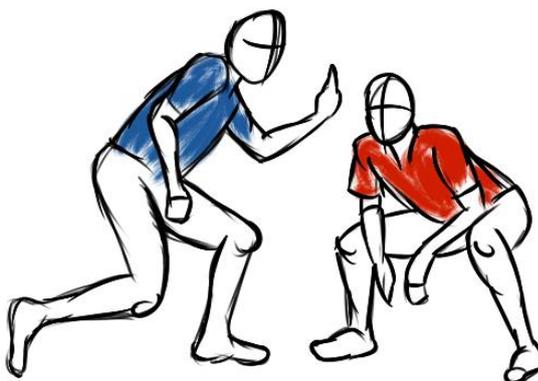
- VERMELHO 2: Em coro, as participantes cantavam “*Êlho Êlho Êlho, quem vai ganhar é o vermelho!*”;
- AZUL 2: Em coro, as participantes cantavam “*Azulão é ô!*”;

Na terceira e última parte começavam as ofensas e tentativas de violência contra o time adversário:

- AZUL 3: “*tiro de doze, ou de fuzil o vermelho vai pra p*** que p*****”. O grupo se preocupa em fazer imagens referenciando-se a armas de fogo e, no final, e chutavam o ar como se quisessem bater no outro grupo;

- VERMELHO 3: “*Azul chupa meu c* que o vermelho já te deixou de joelhos...*”. Na hora de definir qual seria o gesto para representar a ofensa, o grupo optou por erguer os braços, fazendo alusão a uma onda, e, em seguida, abaixando-se para mostrar uma posição de submissão, “de joelhos”.

Figura 4: Os times



Fonte: Woori Helen (2021)

36 Clube de Regatas Alagoas é um time Alagoano nacionalmente conhecido. Tem suas cores vermelho e branco, conhecido por Galo.

37 Centro Sportivo Alagoano é um time Alagoano, é nacionalmente conhecido por ser o primeiro clube ter uma vaga na Liga Série A do Brasileirão em 2019. Conhecido como Azulão.

Após os “gritos de guerra”, começava-se propriamente a brincadeira que consistia na escolha combinada de qual “poder” cada time colocaria em jogo: “Povo”, “Governo” ou “Polícia”. Sendo que, de acordo com cada “poder” representado, haveria uma consequência lógica da brincadeira. Assim quem jogava como “Povo” ganhava de quem jogava como “Governo”, pois “Povo pega Governo”, porém perdia para quem jogava como “Polícia”, pois “Polícia prende o Povo”. Fechando o ciclo de possibilidades, quem jogava como “Governo” poderia ganhar do outro time caso esse jogasse como “Polícia”, pois “Governo pega a Polícia”.

No início, os gestos de cada “Poder” eram expressados pelos times de forma bagunçada. A ideia dessa bagunça era proposital para que surgissem argumentos de que ninguém tinha entendido a brincadeira, causando novamente briga entre os dois lados. Com isso era sugerido que uma pessoa pudesse mediar a brincadeira de fora dos dois times, pois a justificativa era de não causar mais interferência no decorrer do jogo. Surgia assim a personagem chamada de *Justiça*, um “quarto poder”, acompanhada por uma *Guarda Judiciária*, ou seja, duas/dois participantes que se destacavam dos coros e iam para seus novos postos marchando, fazendo reverência militar e finalizando com o *Gestus* da *Polícia*, ou seja, também segurando uma arma de fogo.

De volta ao jogo, os dois times ficavam frente a frente apresentando o *Gestus* que fazia referência à sua escolha de poder, *Governo*, *Polícia* ou *Povo*. O corpo das/dos participantes permanecia estático por alguns segundos para que o público pudesse “ler” as imagens dos poderes colocados em jogo e assim entender sua sequência, ou seja, a corrida das/dos “vencedores/vencedoras” para prender/pegar os “vencidos/vencidas”, ou ainda o cumprimento caso os poderes fossem os mesmos.

Durante os ensaios, os *Gestus* de cada um destes coros foram discutidos através de ideias que eram compartilhadas na roda de conversas:

- *Povo*: a mão esquerda com punho fechado e o braço levantado (figura 5);



Fonte: Woori Helen (2021)

- *Polícia*: como se estivessem segurando uma arma de fogo prestes a atirar (figura 6);



Fonte: Woori Helen (2021)

- *Governo*: abrindo os braços, estufando o peito orgulhosamente e com sorriso no rosto (figura 7).



Fonte: Woori Helen (2022)

Até mesmo a *Justiça* ganhou um *Gestus* específico, fazendo referência a figura com os olhos vendados que segura uma balança, estereótipo da conhecida ilustração (Figura 8).



Fonte: Woori Helen (2022)

Caso os poderes fossem os mesmos, os gestos de cumprimento eram:

- *Povo com Povo*: gestos cotidianos, como apertos de mão e abraços (figura 9);



Fonte: Woori Helen (2022)

- *Polícia com Polícia*: deixava-se de apontar as armas e fazia-se o conhecido gesto de continência (figura 10);



Fonte: Woori Helen (2021)

- *Governo com Governo*: com a mão esquerda para trás, como se se escondesse alguma coisa, cumprimentava-se com a direita e um sorriso irônico (figura 11);



Fonte: Woori Helen (2022)

Consequência quando os poderes escolhidos **não** eram iguais:

- *Polícia contra Povo*: as ações do time da Polícia eram sempre mais agressivas, enquanto as do povo eram a tentativa de se desvencilhar dessas agressões e repressões, sendo que algumas pessoas do *Povo* eram presas e levadas para o lado contrário para somar ao grupo vencedor (figura 12);



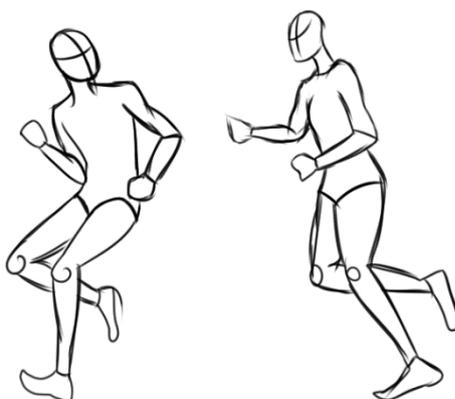
Fonte: Woori Helen (2022)

- *Governo contra Polícia*: sinal de respeito e submissão por parte do time da *Polícia* (figura 13);



Fonte: Woori Helen (2022)

- *Povo contra Governo*: o time do *Governo* corria enquanto sofria insultos, sendo que neste momento o *Povo* carregava alguém para o seu lado, justamente para tentar equilibrar a quantidade de participantes em cada time (figura 14);



Fonte: Woori Helen (2022)

Em nossa encenação, a finalização desta última rodada descrita ocorria somente na primeira vez em que havia este embate *Povo* contra *Governo*, pois, nas seguintes, temendo a rebelião do *Povo*, o *Governo* recorria à interferência da figura da *Justiça* e sua *Guarda Judiciária*, que agia com violência para cima do *Povo*.

De acordo com a dramaturgia pré-estabelecida, o grupo vencedor seria sempre o Azul, que finalizava representando o poder do *Governo* e sua corrupção, sendo protegido pela *Justiça*, que por sua vez, era protegida pelo poder da *Polícia*. O time Vermelho sofria as consequências da violência e repressão militar, representadas através de agressões de derrubar, arrastar e apontar, realizadas em câmera lenta. O recurso de câmera lenta possibilitava ao/a espectador/espectadora uma visão privilegiada do que estava acontecendo, uma espécie de passo a passo de como seria essa agressão ao time perdedor, isto é, ao *Povo*. Logo, quando os/as perdedores/perdedoras estavam no chão, o time vencedor aliado à *Justiça*, acelerava os passos em círculo e começava a zombar, agredir e insultar o time que representava o poder do *Povo*, cantando uma música:

“Lixo, lixo, lixo, pé de carrapicho. Joga esse Povo na lata do lixo”.

5.2.3. De “Coelhinho na Toca” para “Cada macaco no seu galho”

Durante um protocolo de aquecimento, o grupo trabalhou uma nova brincadeira infantil, “*Coelhinho na Toca*”, cuja estrutura remetia ao Modelo de Ação brechtiano, e de acordo com as/os participantes poderia tratar da questão sobre “imigração”. No encontro seguinte, associada à música do compositor baiano Riachão, “Cada macaco no seu galho” (RIACHÃO, 1972)³⁸, a brincadeira sofreu modificações para adaptar-se ao esquema da peça. Nesta cena, que passou a receber o nome da música “Cada macaco no seu galho”, os sapatos das/dos participantes desenhavam um grande círculo, cuja simbologia representava inicialmente a “toca” das/dos coelhos/coelhinhas-jogadores/jogadoras, e transformava-se na terra de origem e no país das/dos personagens. Para as/os participantes, mesmo que inconscientemente, ter um lugar trazia a sensação de conforto e felicidade enquanto se cantava a música:

38 A composição pertence ao sambista baiano Riachão (1921-2020), que fez a letra especialmente para Caetano Veloso e Gilberto Gil, e em referência ao retorno de ambos ao Brasil depois do exílio causado pela Ditadura Militar.

*“Cho, chuá
Cada macaco no seu galho
Cho, chuá
Eu não me canso de falar
Cho, chuá
O seu galho é na Bahia
Cho, chuá
O seu é em outro lugar”
(RIACHÃO, 1975)*

A música era cantada de forma alegre e as/os participantes dançavam livremente, com um movimento de balançar o corpo “para lá, e pra cá”. Assim que a música finalizasse, era hora de trocar de lugares, e para quem estivesse atenta/atento ao jogo, conseguir ficar sobre outro sapato. Quem não conseguisse um lugar, tinha que ficar dentro do círculo esperando o vacilo das pessoas que estavam sobre os sapatos na rodada seguinte. Os jogos não eram encenados previamente, mas jogados no calor do momento a partir de suas regras, o que provocava o rodízio de papéis durante as apresentações. Assim, a regra era que ao finalizar a música, a corrida começava para toda/todos, o que não podia era permanecer no mesmo lugar, ou pular para o sapato ao lado, o que seria um privilégio e, portanto, uma permanência injusta.

A cada rodada, um sapato sempre era descartado diminuindo as vagas disponíveis, e fazendo com que o número de lugares fosse sempre inferior à quantidade de pessoas que estavam jogando. Depois de algumas rodadas, ia sobrando mais gente dentro do círculo do que os sapatos que desenhavam o limite da brincadeira, assim foi estipulado que nesse momento o jogo em si estaria finalizado e as pessoas que estavam sobre os sapatos deveriam permanecer em seus lugares, já as pessoas que estavam dentro da roda não teriam mais a chance de sair. Assim, o ápice dessa brincadeira trazia um gesto irônico, pois as/os “vencedoras/vencedores” fingiam que iniciariam uma nova corrida porém permaneciam em seus lugares, frustrando os “coelhos derrotados” do centro do círculo. Os gestos inicialmente ágeis se transformavam em gestos de opressão, pois a brincadeira dava espaço à “seriedade da cena”, trazendo empurrões e zombarias em direção a quem estava dentro do círculo. Estes pediam ajuda, mudando o *Gestus* de seus os corpos para fazer referência aos imigrantes que passam por situações desumanas semelhantes a esta representação.

O grupo decidiu que esta cena funcionaria para selecionar durante a própria apresentação quem faria os papéis da cena seguinte, “ONG”. Neste momento estava criado o

Gestus da cena, quando surgiam os papéis de *Repórter*, que mediava a festividade através de um *reality show* de caridade com a participação de “famosas/famosos” ou “*influencers*”, e das/dos perdedoras/perdedores-excluídas/excluídos da brincadeira que representavam as/os *Imigrantes Ilegais*, *Pessoas em situação de rua* e *Crianças Abandonadas*, encolhidas/encolhidos e expostas/expostos em frente ao público, sentadas/sentados e humilhadas/humilhados no chão. A composição dessa cena também foi inspirada no filme “Quanto Vale? Ou é por quilo?” (BIANCHI, 2005), na imagem de uma mulher que visitava uma favela e selecionava as crianças mais pobres para doar os principais brinquedos, e ao final registrava o momento com uma fotografia para expor sua “bondade”.

5.3. Roteiro básico

Abaixo segue o esquema utilizado pelo grupo como roteiro básico para as apresentações, desenvolvido por Evandro J.³⁹, participante do Projeto e estudante de Teatro Licenciatura que acompanhava de perto desde as marcações até as alterações dramáticas.

Prólogo:

1. Inicia com todas/todos em círculo, utilizando o jogo “*zip-zap-zop*”, dizendo uma palavra por vez do título do Modelo de Ação brechtiano, ou seja, “O amor à Pátria, o ódio às Pátrias”, em quatro momentos:

- Primeiro momento: Inicia-se com a/o participante olhando para outra na roda e dizendo a primeira palavra do título; a que recebia este gesto, olhava para outra/outro participante e dizia a segunda palavra, e assim por diante. Este momento acontecia três vezes seguidas.
- Segundo momento: Agora usar-se o “*zip-zap-zop*”, apontando para outra/outro participante, batendo palma; quem recebesse uma das palavras deveria usar esse mesmo gesto para as/os demais presentes no círculo (mais três vezes);
- Terceiro momento: Durante essa rodada era iniciada a troca de lugares, continuando a falar uma das palavras presentes no título do texto. Nesse momento da troca era necessário atenção, antes da corrida, a/o participante deveria olhar fixamente para outra/outro, que imediatamente deve estar pronta/pronto para alternar de lugar (três vezes);

³⁹ Evandro J. é aluno em Teatro Licenciatura pela Ufal, pesquisador em teatro épico, escritor, roteirista e fotógrafo.

- Quarto momento: A Finalização do Prólogo, as/os participantes continuavam a estrutura do terceiro momento, porém dizendo cada palavra baixinho, para que não atrapalhasse a leitura de todo o Modelo de Ação que o Encenador Pedagogo realizava para a plateia e a frente do grupo.

CENA 1 - “Escravos de Jó” e “Mercado de Gente ou a 17ª Edição de FGTTS, Feira de Gestão de Trabalhadores Terceirizados não Sindicalizados”.

CENA 2- Sarapova ou “O Jogo dos Poderes”.

CENA 3 – Coelhoinho na Toca ou “Cada Macaco no seu galho”.

Epílogo: Nesse momento final, o Encenador Pedagogo inicia novamente a leitura do Modelo de Ação do Sr. Keuner e o grupo brinca novamente de “zip-zap-zop”, porém jogando com a frase final do texto: “A estupidez torna estúpido aquele com quem cruza”.

5.4. *Work in Progress*: a retroalimentação entre apresentações públicas e construção da cena

O espetáculo “Amor à Pátria” apresentava questões sociais que foram naturalizadas pela sociedade brasileira, utilizando o estilo brechtiano em diálogo com as brincadeiras infantis e a proposição de ser uma encenação sempre em construção, que podemos chamar de *work in progress*. Segundo Renato Cohen (1956-2003)⁴⁰, em seu livro “*Work in Progress* na cena contemporânea” (2006), esse termo, presente no projeto Performances Político-Poéticas, surge com frequência nas falas das/dos participantes, assim como também está presente na literatura, como conceito de trabalhos artísticos em processo, ou seja, obras de feitura em constantes transformações a partir de sua projeção em espaços e tempos públicos, donde vem o termo “progresso”, que se refere ao não acabamento proposital, no caso, na elaboração constante das cenas enquanto experimentações, projetando-as também a partir de manifestações parateatrais, como *Happenings*⁴¹ e *Performances*⁴².

40 Graduado em Engenharia de Produção pela Universidade de São Paulo (1978), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1987), doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (1994) e pós-doutorado pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1998).

41 Uma atividade proposta e realizada pelos artistas e participantes, utilizando o acaso, o imprevisto e o aleatório, sem vontade de imitar uma ação exterior, de contar uma história, de produzir um significando, usando tanto todas as Artes e técnicas imagináveis quanto a realidade circundante. (PAVIS, 2015, p. 191).

42 A Performance associa, sem preconceber ideias, Artes Visuais, Teatro, Dança, Poesia e Cinema. É apresentada não em Teatros, mas em Museus ou Galeria de Arte. (PAVIS, 2015, p. 284).

Como participante do Projeto, esse processo de construção da cena em processo permitiu-me refletir bastante sobre as reações das/dos espectadoras/espectadores que nunca tiveram contato com esse tipo de espetáculo antes, ou seja, não era apenas uma peça teatral com elaboração de cenário e figurinos realistas, tendo os/as mesmos/mesmas personagens “tradicionais”, desde o herói e sua jornada, ao vilão e seu trágico final, e a mocinha esperando ser salva, e o uso de diálogos em uma estrutura de começo, meio e fim em atos, ou seja, baseadas na sequência dramática sugerida por Aristóteles em sua *Poética*. De fato, existia uma estrutura de roteiro como guia, só que de forma numerada para a sequência das cenas (cena 1, cena 2, cena 3...), pois Brecht era contra a tendência de denominar a estrutura da apresentação em “atos”.

Outro procedimento deste trabalho em processo era o rodízio de papéis, realizado durante os ensaios e as apresentações. O Encenador Pedagogo comentava que essa era uma oportunidade de todas experimentarem os papéis considerados fixos (a/o “repórter”, “Justiça”, *Capataz* e a “*Mercadora*”), evitando-se uma possível mecanicidade no jogo, e também por preparar o grupo para as ausências que poderiam surgir. O rodízio de papéis possibilitava a continuidade dos trabalhos sem afetar os ensaios e as apresentações, mantendo assim todas/todos as/os participantes prontas/prontos para assumirem qualquer cena ou ação, caso fosse necessário.

A primeira apresentação do Projeto Corpo Cênico Performances Político-Poéticas de “Amor à Pátria” aconteceu no dia 10 de outubro de 2018, no Espaço Cultural da Ufal, no Teatro Sala Preta. Após esta apresentação, o grupo teve o *feedback* da plateia presente e a maioria dos comentários dessas/desses artistas se direcionavam à “coragem” do grupo, visto que estávamos vivenciando uma das maiores polarizações políticas naquele ano (2018). Ainda que um dos focos do trabalho corporal fosse o de manter os gestos limpos, legíveis para a plateia, as/os participantes, em sua ansiedade, esqueciam e aceleravam a ação antes de mostrar ao público as imagens elaboradas. Esta fragilidade também provocou diversos comentários, como os da Professora Doutora Telma César⁴³, do Curso de Teatro Licenciatura, responsável por ministrar a matéria de Estudos do Movimento, que criticou as diferenças de energia desses corpos em cenas. Em geral, esses corpos não ficavam firmes e a ansiedade deixava a cena desorganizada

43 Doutora em Educação pela Universidade Federal de Alagoas, Mestra em Artes pela Universidade Estadual de Campinas e graduada em Educação Física pela Universidade Federal de Alagoas. É Professora adjunta da Universidade Federal de Alagoas atuando no Curso de Teatro/Licenciatura. Informações obtidas através do site Currículo Lattes, disponível em <<http://lattes.cnpq.br/7002368593868856>> Acesso em 27 abr. 2022

visualmente, fazendo com que quem estava do lado de fora não pudesse entender referências tão poderosas. Muitas pessoas também ressaltaram a saída de alguns/algumas espectadores/espectadoras durante o espetáculo. Nos encontros seguintes a esta apresentação, o grupo falou sobre a importância dos comentários da plateia, os quais, a partir dali, também eram levados em consideração para a melhoria das próximas apresentações, que aconteceriam no campus A.C. Simões, em Maceió, e no Campus da Ufal de Arapiraca. Esta reavaliação constante, que retroalimentava-se entre apresentações e ensaios, caracteriza este processo artístico também como um processo pedagógico, no sentido que nos referimos ao conceito de *Work in Progress*.

As apresentações no Campus A.C. Simões, em Maceió, partiram de um convite realizado pela Editora da Universidade Federal de Alagoas (EdUfal). O projeto previa o aceite destes convites vindos de outras instâncias da universidade que, em geral, sem compreender os processos pedagógicos e criativos que envolvem a construção de um espetáculo teatral, acreditam que estas criações aconteçam rapidamente, como num “passe de mágica”. “O Amor à Pátria” foi também pensado como forma de se inserir e ao mesmo tempo criticar essa visão limitada de nossa arte. Assim, a peça precisou sofrer modificações para adequar-se à duração de 20 minutos que a organização da EdUfal nos disponibilizou, com isso realizamos nossa versão curta, retirando as cenas “*Mercado de Gente*” e “*Cada Macaco no seu galho*”. As/os participantes também tiveram que se adaptar às substituições de elenco em cima da hora e ao local da apresentação, um auditório tipo anfiteatro com pouco espaço para a cena, o que fez com que re-organizássemos as marcações. Novas modificações foram necessárias para a terceira apresentação, agora no auditório principal localizado na Reitoria.

A partir destas apresentações, o grupo percebeu uma recepção diferente daquela do Espaço Cultural, visto nesta tínhamos um público que vivia para o Teatro e para as linguagens da Arte (Dança e Música), e que conhecia razoavelmente o teatro de Brecht e as provocações a partir das performances políticas. Já no Campus A.C. Simões, as pessoas presentes estavam acostumadas/acostumados a uma forma de teatro diferente, mais próximas de um teatro dramático do que do Teatro Épico brechtiano.

5.5. Considerações finais sobre “O Amor à Pátria”

Foram quatro apresentações realizadas pelo Projeto Corpo Cênico Performances Político-Poéticas de “*O Amor à Pátria*”, que culminaram de uma sequência que se iniciou com os estudos e aprofundamento das investigações sociais, tendo como referência o cenário político brasileiro e de como cada participante vivia aquele momento. Seguiu-se a construção das cenas a partir dos jogos infantis e os ensaios necessários para a compreensão da proposta de encenação. Esse processo foi importante para a elaboração das cenas apresentadas ao público, para receber as críticas vindas desse mesmo público e reelaborar a encenação continuamente a partir desse diálogo. Mesmo com erros e acertos, o grupo produziu ações significativas que foram expressadas nas cenas, a partir de compartilhamentos de ideias e experiência com o teatro ou com a própria vida, servindo para o desenvolvimento da peça.

Mesmo tratando-se de jogos que se apropriaram das brincadeiras infantis populares, o riso muitas vezes era suscitado em algumas das cenas, até mesmo nos ensaios. Em geral, tratava-se de um riso “nervoso”, pois essas cenas/brincadeiras reproduziam as ações que são vividas dentro da própria casa ou em outros ambientes, através de comentários preconceituosos que vão sendo naturalizados com o tempo e que instigam a violência. O diálogo proposto com a plateia durante a cena “*Mercado de Gente*” deu a oportunidade para as pessoas que estavam assistindo participar e se posicionar contra a venda daqueles corpos, falando abertamente o que estava errado nesta situação, e a divergir dela. Escrevi um pensamento durante a roda de conversa, após um dos ensaios:

“O Senhor Keuner, que talvez, tornou-se por alguns minutos um nacionalista para compreender a estupidez, faz com que também nós, que está trabalhando seus textos, durante as peças didáticas, cruze com as divergências, e experimente as duas ideias e possa questioná-las...” (VERCOSA, 2018)

Essa era a proposta principal, estimular a consciência política e instigar a jogar e aprender na hora do espetáculo ou ensaio, mesmo que fosse necessário usar a sua própria realidade como modelo, apresentando-a através de gestos. A tentativa de dialogar e assim causar no espectador o desejo de participar da cena, dando-lhe espaço para apresentar o seu posicionamento ou mesmo ideias contrárias, criava um momento que se interligava com a experiência de cada pessoa inserida/inserido no projeto e de quem estava assistindo, reafirmando que somos todas/todos ativas/ativos.

Ao levar esse conceito de “brincadeira infantil” para a cena, o Encenador Pedagogo durante os ensaios dialogava com as/os participantes sobre a diferença entre Jogo e Brincadeira, ao comentar: *“Pode ser uma simples brincadeira, mas essa brincadeira é tensa... E que se levamos para o plano real... Na verdade, é uma realidade crua!”*. Os protocolos deram ao grupo uma oportunidade de se apropriar dessas brincadeiras infantis, reformulando-as literalmente a cada ensaio e adicionando pautas essenciais como ferramenta crítica, envolvendo o “jogo da consciência” e atendendo cada situação social. As cenas como *“Escravo de Jó”*, *“Sarapova”*, *“Cada macaco no seu galho”* tinham suas transições da diversão inconsequente para algo mais sério, trazendo a crítica às divisões sociais, posicionamentos políticos, apatia e opressão.

PARTE III: IGREJA DIALÉTICA BRECHTIANA

CAPÍTULO 6: A GÊNESE DA IGREJA DIALÉTICA BRECHTIANA

A ideia era a de realizar espetáculos cênicos a partir da metáfora de cultos religiosos, elaborando dogmas e regras baseadas nas referências das religiões mais populares no Brasil atualmente (evangélica e católica). O objetivo era o de transformar a estrutura da missa católica em espetáculos teatrais, utilizando textos das Peças Didáticas brechtiana como liturgia. O desejo veio do Encenador Pedagogo que, após o *feedback* da turma sobre a última apresentação de “O Amor à Pátria”, propôs seus pensamentos sobre como as futuras performances deveriam ser realizadas através dessas “missas” mensais. Ademais, a ideia foi aceita pela maioria do grupo, que riu primeiramente da próxima criação cênica, expressando suas próprias ideias de como poderia ser realizada essa “missa” e como poderiam ser desenvolvidos os *gestus* das/dos próximas/próximos personagens a serem estudadas/estudados para compor nas cenas (padre, coroinha, diácono, coro etc.). Portanto, vale ressaltar que a ideia era a de criar poeticamente uma nova religião, e não satirizar as religiosidades e crenças das religiões referenciais. Logo, pessoas que fizeram e faziam parte de igrejas tanto evangélicas como católicas se puseram a falar detalhadamente sobre as regras de cada vertente para que assim tivéssemos a base de como essas instituições religiosas tradicionais professam suas crenças. Assim somando as experiências das/dos demais participantes ali presentes que se puseram a permanecer nesse novo procedimento de performance cênica.

Talvez essa primeira parte de elaboração e junção de ideias tenha causado desconforto em algumas pessoas, que deixaram de participar ativamente dos ensaios. Por consequência, o Encenador Pedagogo ficou bastante preocupado com estas pessoas, e assim, em todos os finais dos encontros, era atencioso nas palavras, sempre conversando individualmente com cada participante, ou até mesmo as/os atuantes que iam até a ele confidenciar seus motivos de ausência aos ensaios.

Essa nova etapa também levou parte dos ensaios para o campus da Ufal, visto que os cursos de Licenciatura em Teatro e Dança tinham aulas no Espaço Cultural, antiga reitoria no centro de Maceió, e estavam em processo de transição para o prédio do ICHCA (Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes), situado em bairro periférico da capital. Sendo assim, essa ampliação de locais de ensaio favoreceu as/os estudantes que tinham aulas em ambos os locais, ICHCA/Ufal e Espaço Cultural, em dias diferentes e que assim economizariam dinheiro da passagem no transporte público. Passamos assim a também ensaiar no Anfiteatro do ICHCA,

que possui uma estrutura física semelhante a diversos outros espaços da Ufal que poderiam vir a ser locais de apresentação das futuras performances.

Fotografia 4: Reunião sobre a montagem no Anfiteatro do ICHCA.



Fonte: foto compartilhada no grupo de Whatsapp (2019).

Entre essas mudanças citadas que atingiram o grupo de modo interno e externo, somam-se também as mudanças que o Encenador Pedagogo propôs nos procedimentos de criação e ensaio do novo espetáculo. O texto agora era apresentado como parte integrante de um ritual, que teríamos de ler em voz alta e apresentando *gestus* das/dos personagens desta missa. Logo notamos também a ausência dos Protocolos e de jogos teatrais na exploração destes textos, o que pode ser comprovado na gravação da avaliação realizada ao encerramento do projeto:

PROFESSOR GIANINI: Mas esse espírito de jogo, esse espírito... Por que na igreja Dialética tem as marcas (cênicas), mas ele é aberto, né? O tanto que eu falo: Ó, a gente não jogou direito com a fala do menino lá no fundo que o “homem ajuda o homem”, a gente não jogou direito no fundo. Como é que vocês percebem isso?

SAULO: (Som inaudível) ... Acho que é isso, como a gente consolidou a Igreja Dialética, a gente parou de jogar, parou de fazer exercício de jogo, de falar ou discutir para depois ensaiar. A gente chega, faz alongamento, e ensaia, ensaia, ensaia. Aí, depois na outra sexta: ensaia, ensaia, ensaia. Esse “tac”, essa ideia, essa questão desse corpo vivo, dessa mente ativa de jogar se perdeu.

VANESSA: Tinha muito na outra, né? (Se referindo à primeira parte do Projeto em que se utilizava dos jogos como operador na/da criação). A gente parava e tinha que discutir: E aí, o que vocês acharam?

SAULO: A gente jogava, a gente fazia e depois ia para começar...

LEYLANE: A parte do protocolo a gente reaproveitava, e já botava na apresentação

SAULO: Isso.

PROFESSOR: Tanto que a gente ia retomar o protocolo, né? “Fulana” ficou de fazer o primeiro protocolo ela faltou, e nunca mais apareceu, e a gente esqueceu... Legal isso, vocês sentem falta dos protocolos. Essa ideia de protocolo...

SAULO: É que movimentava essa ideia.⁴⁴

Ademais, o texto escolhido para a primeira “missa/performance”, “A Peça Didática de Baden-Baden sobre o Acordo”, escrito em 1929 por Bertolt Brecht, não era curto como os do personagem Senhor Keuner. Além de mais extenso, as cenas são separadas em ordem numérica, com a designação de personagens escalados com seus diálogos destinados, e ainda há cenas extras, como a dos palhaços e senhor Schmitt e outros fragmentos. A Peça Didática tratava de questões sobre o avanço da humanidade, da tecnologia e ciência, apresentando personagens como aviadores/aviadora que, após sobrevoarem os céus, caíram com seu avião ao solo, e que agora estão definhando para morte e pedem auxílio ao coro. Cabe ao coro decidir, em uma espécie de tribunal popular, se irá ou não ajudar os/as aviadores/aviadoras acidentados/acidentadas, se estes/estas aviadores/aviadoras merecem ou não sua ajuda.

A complexidade surgida na construção desta que seria a primeira “missa” impossibilitou o objetivo inicial de se apresentar outros modelos de ação mensalmente. A criação da encenação, que envolvia a escolha e ensaio de músicas, coreografias, *Gestus* e roteiro de ações, além da elaboração de cenários, figurinos e adereços cênicos, tornou-se nosso foco privilegiado. Assim, o grupo trabalhou somente sobre este texto de Brecht, chamando o trabalho final de “A Igreja Dialética Brechtiana: o Acordo”.

⁴⁴ Trecho retirado da gravação em áudio realizada pelo Professor Dr. Marcelo Gianini do último encontro que aconteceu no dia 10 de julho de 2019.

6.1. CANTO E COREOGRAFIA NA CONSTRUÇÃO DE *GESTUS* E DO EFEITO DE ESTRANHAMENTO

Conforme a primeira leitura do Modelo de Ação ia sendo realizada, notamos que aquela Peça Didática cabia perfeitamente na estrutura que queríamos focar antes de iniciar os processos dos ensaios, ou seja, uma missa católica. Logo, foram sendo selecionadas canções de outras obras de Brecht (ainda desconhecidas para o restante do grupo), que seriam incorporadas na cena. Assim iniciamos a leitura gradual dos versos da “A Canção de Salomão”, parceria de Kurt Weill⁴⁵ (1900-1950) e Bertolt Brecht, e depois assistimos a gravação realizada pelo grupo teatral brasileiro Teatro do Ornitórrinco⁴⁶, com a presença da atriz e cantora brasileira Cida Moreira.

Brecht tem uma relação produtiva com as canções, revelando um dos seus recursos poéticos, com o qual poderia articular no espetáculo formas musicais com intuito pedagógico através do estímulo cênico. As canções e fábulas sempre tiveram um papel importante nas suas peças didáticas, pois promoviam o desenvolvimento das temáticas abordadas. Sendo assim, percebe-se que toda obra teatral de Brecht está ligada à música e à poesia, de acordo com o levantamento realizado por Kim Kowalke⁴⁷ para *Kurt Weill Foundation* (1981-) que revela que entre todas as peças didáticas de Brecht, apenas uma não tem canções.

Ademais, como refugiado e em constante mudança de endereços, a poesia e as canções para Brecht se transformaram em recursos poéticos privilegiados. Seu período de exílio potencializou seu lado literário e dramático associado às temáticas sociais, acerca do capitalismo, da exploração do “homem pelo homem”, do acúmulo de riquezas e o entendimento sobre o papel da arte frente a estas questões. Suas parcerias com Kurt Weill e outros colaboradores contribuíram para o processo e construção das canções presentes em diversas de suas peças teatrais, que envolviam uma reflexão crítica sobre as fábulas representadas. Na montagem “A Igreja Dialética Brechtiana - O Acordo” foram adicionadas duas canções deste repertório, “*A canção de Salomão*” e “*Não basta ser sagaz*”, aliadas à marchinha de carnaval “*Me dá um dinheiro aí*” (1959), de Homero, Glauco e Ivan Ferreira.

45 Compositor alemão e autor de várias canções, e principalmente “*A ópera dos três Vinténs*” em 1928, que foi a partir de sua parceria com Bertolt Brecht.

46 O Teatro do Ornitórrinco é uma companhia teatral sediada em São Paulo, criado por Cacá Rosset, Luiz Galizia e Maria Alice Vergueiro, em 1977.

47 Professor de musicologia na Eastman School of Music, e professor de música e presidente do *College Music Department* da Universidade de Rochester, Nova Iorque. Além disso, é responsável pela curadoria da Fundação Kurt Weill (minha tradução).

No artigo “*Bertolt Brecht e a (auto)formação musical por meio das Peças didáticas*” publicado em 2017, José Noronha⁴⁸ e Stephan A. Baumgärtel⁴⁹, comentam:

A presença da música adquire neste processo uma função bem precisa dentro daquilo que podemos chamar de “intenção formativa” de suas obras, especialmente no objetivo de formar um “novo público” para ópera e teatro, treinado em uma nova “arte de olhar”. Benjamin nos fornece uma perspectiva sobre essa proposta brechtiana que, em seu ideal, concebe um processo de aprendizagem interativo e dissolve o conceito tradicional de obra e de espectador bem como o da comunicação entre eles no intuito de garantir seu impacto didático-formativo. (2017, p. 609)

A forma que a mensagem é transmitida a partir da canção tem como objetivo causar um impacto proposital, o que Brecht chama de *Estranhamento* (conceito e procedimento didático que iremos comentar mais a frente), cuja função é a de provocar um novo olhar sobre os assuntos tratados. Por isso a necessidade de adicionar as canções nas apresentações foi impulsionada durante os primeiros encontros desta fase, corroborando com a necessidade que a estrutura “missa” precisava, que era a de criar um “coro gestual”. Esses *Gestus* foram construídos como ferramenta estética principal através de uma ilustração coreográfica que procurava narrar gestualmente a história das personagens citadas na canção (Salomão, César, Cleópatra e o próprio Brecht), e que sucumbiram após uma falha “carnal”. Para o público, essa coreografia se apresentava como um gesto irônico, servindo como uma falsa “lição de moral” (uma referência às Moralidades do Teatro Medieval europeu), na esperança de que as/os “fiéis” não caíssem nos mesmos erros, caso contrário, seu fim seria trágico. Os exemplos musicais que foram compartilhados no grupo traziam alguns ritmos e tons, sendo assim, a referência que mais chamou nos chamou atenção foi a performance de Antônio Carlos Brunet, Cacá Rosset e Cida Moreira (voz e piano), de maio de 2017, na Casa de Francisca, e disponível na plataforma YouTube⁵⁰.

O grupo apresentava alguns limites, e cantar era um deles. Por sorte, em janeiro de 2019, ainda nos primeiros encontros, tivemos a presença importantíssima do ator, diretor teatral e

48 Professor do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Santa Maria (RS). Doutor em Educação pelo PPGGE (Programa de Pós-graduação em Educação) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), com a tese: (Auto)formação com musicais: O Desconcertante Flautista e a Peça Didática Diz que sim de Bertolt Brecht. Informações obtidas pelo site Escavador.

49 Possui mestrado em Letras Inglês pela *Ludwig-Maximilians-Universität München* (1995), doutorado em Literaturas da Língua Inglesa pela Universidade Federal de Santa Catarina (2005), e pós-doutorado na ECA/USP (2009-2010) com estudos sobre a dramaturgia brasileira contemporânea. Informações obtidas pelo site Escavador.

50Teatro do Ornitorrinco Canção de Salomão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iDWWEEHjbX4&ab_channel=TeatrodoOrnitorrinco> Acesso em 21 mai. 2022.

Professore Pê Braga⁵¹, que tinha experiência com teatro musical, e que se tornou um parceiro na preparação musical do elenco. Além delu, o estudante de Teatro Victor Manuel⁵² também compartilhava algumas técnicas para ajudar o grupo, e esse apoio nos deu esperança de que *“sim, era possível cantar aqueles quatro versos da Canção de Salomão”*.

Dessa forma, o grupo entendeu os próprios limites na canção, os receios que a maioria tinha de cantar foram diminuindo a cada encontro com Professore Pê Braga, o que permitia ao coletivo arriscar, sem medo. Porém ainda existia uma minoria insegura, que confidenciou a mim, o medo de atrapalhar o processo do grupo, mas sem entender que todas/todos estavam ali para auxiliar, caso fosse preciso e aprender com as dicas que eram compartilhadas. Com isso, o grupo passou a entender que existia agora “tarefa de casa”, que era basicamente decorar a letra da música e aprender o ritmo da canção selecionada para o espetáculo.

Fotografia 5:



Fonte: Roberta Brito⁵³ (2019).

Fotografia 6:



Com a nova rotina, o grupo, no início dos ensaios, era auxiliado por Professore Pê Braga, que apresentava exercícios de aquecimento, alongamento e técnicas vocais, explicando de forma didática como realizar cada ato do exercício. Depois, com auxílio do texto da música, repetia-se várias vezes o mesmo trecho, justamente para pegar o ritmo. Como era a primeira canção que abria o espetáculo, a única preocupação era de acompanhar esse ritmo, pois algumas pessoas aumentavam a voz e não entendiam que faziam parte de um coro. E quando iniciava a canção, imediatamente algumas pessoas do grupo usavam esse momento para criar os próprios

51 Professor Pedro (Pê) Luís Braga Silva e artista da presença, atuando como Prof. Substituto na UFPE na área de Ensino de Arte. Pesquisa, ensaia e atua nas áreas de Educação, Performance, Estética e Artes Cênicas. Doutorande e Mestre em Cultura, Filosofia e História da Educação pela FE-USP. Mais informações disponíveis em < <https://www.escavador.com/sobre/3213497/pedro-luis-braga-silva> > Acesso em 27 jul 2022.

52 Estudante de Teatro Licenciatura, Ufal (Universidade Federal de Alagoas), performer, ator, músico e ex-participante.

53 Graduanda em Teatro Licenciatura – Ufal, Ativista dos direitos das Mulheres, Atriz e Fotografa.

gestos, com finalidade de lembrar dos versos, logo, aos poucos, todas/todos contagiadas/contagiados começaram elaborar novos gestos e imitar aqueles recorrentes. Assim teve um momento do encontro que foi inteiro para elaborar esses gestos, e ao cantar novamente todas/todos dançavam como método de memorização do texto, criando essa coreografia irônica citada acima. Foi adicionado intervalos entre cada verso, o famoso “*Lá rá, lá rá*”, para separar ou intensificar como seria a representação da punição narrada para cada personagem da canção.

Neste caso, os *Gestus* também têm como objetivo provocar o *Efeito de Estranhamento* (*Verfremdungseffekt* ou Efeito-V), ou seja, os gestos das personagens são realçados em suas atitudes sociais, com a função de expressar a realidade através da transparência da pose, fazendo com que o público perceba o que está sendo apresentado (PAVIS, 2011, p. 119). Brecht afirma assim um princípio ritualístico construído, que se articula entre o sensorial e o racional, com o propósito de estimular a própria experiência das/dos participantes e do público. Este é um traço estético característico das Peças Didáticas, visto que a/o atuante não provoca um efeito de empatia no público, mas sim desencadeia um processo de estranhamento mútuo, do qual decorre o espanto necessário para refletir sobre a crítica suscitada, ou seja, obtêm-se um reconhecimento da realidade (KOUDELA, 1992, p. 30).

O objetivo da Peça Didática é justamente provocar esse *Estranhamento*, ou seja, apresentar situações fora do contexto habitual sendo tratadas como normais, o que suscita cenicamente atitudes, gestos e falas por meio da crítica. Com isso, somos apresentadas/apresentados as regras básicas da Peça Didática, que se dividem em quatro pontos, como destaca a professora Ingrid Koudela em “Um vôo Brechtiano”:

- A Peça Didática é sinônimo de exercício coletivo;
- A Peça Didática visa ao autoconhecimento;
- Auto significa um Eu coletivo e não um Eu individualizado;
- O público não é passivo, porém atuante.

(KOUDELA, 1992, p. 34)

Os modelos e atitudes construídos durante o processo de criação da montagem, promovia características fundamentais para a representação de uma distopia social existente. A relação estabelecida entre realidade e ficção tinha o intuito de provocar um estudo social, assim as/os participantes observavam em seu cotidiano gestos, falas e movimentos das pessoas em volta, trazendo-os para a montagem com objetivo crítico.

A Peça Didática é uma forma pedagógica apresentada através do modo teatral, que procura fugir dos entretenimentos vendidos pelo mercado e ilusórios; é algo que serve para os estudos através de elaborações de experiência e consciência de classe do coletivo. As fábulas apresentadas como Modelos de Ação estimulam o senso criativo e a elaboração de materiais baseados na realidade, pois sabemos que essa introdução para o processo real é necessária para enfrentar os problemas políticos nas comunidades, visto tratar-se da realidade das/dos participantes.

Os gestos foram criação do coletivo e cada referência que surgia era apresentada ou guardada nas anotações. O processo de decupar esses movimentos e poses foi demorado, até a definição dos gestos para cada personagem da “Canção de Salomão”,

Aprendizagem musical e aprendizagem temática potencializam-se mutuamente. Na medida em que emergiu uma consciência mais objetiva desses elementos no processo de criação das atrizes, as práticas de criação musical favoreceram sua fixação na interpretação das atrizes que já conheciam as intenções da proposta nas experiências. Entretanto, o resultado do processo não produziria uma formação, uma experiência, para o receptor que viesse apenas assistir a cena – seu processo formativo é outro e que depende também de seu grau de implicação e interesse na experiência e no conhecimento produzidos. (NORONHA, BAUMGÄRTEL, 2017, p. 619)

O arranjo musical utilizado nos ensaios e apresentações da Igreja Dialética Brechtiana para a “Canção de Salomão” foi realizado por Professore Pê Braga, justamente seguindo o nosso ritmo. Segue a descrição detalhada dos gestos criados para esta canção que funcionava como abertura da nossa missa/montagem.

No primeiro verso da canção, o grupo está em fila única, mas de frente para público e apresenta o personagem sábio, que tinha uma postura digna e soberana, chamado de Rei Salomão, cantando:

- “*Vocês conhecem muito bem*” (com os dedos indicadores, de ambas as mãos, apontando para o público)
- “*O sábio Salomão*” (reproduzindo a imagem gestual de “o pensador”⁵⁴)
- “*Todo universo ele entendeu*” (os braços erguidos na altura dos ombros, chacoalhando lentamente as mãos, como se estivesse recolhendo o “universo” e o “saber”)
- “*Maldisse a hora em que nasceu*” (braços levantados na altura dos ombros, cerra os punhos, e desce os braços, lentamente, para juntar na parte inferior do corpo, agora referenciando o gesto do parto ou nascimento)

54 “*Le Penseur*” é uma famosa escultura de bronze criada pelo francês Auguste Rodin (1840-1917), em 1880, onde faz referência ao homem meditando.

- *“Vaidade, tudo é vaidade”* (chacoalhando a mão esquerda, mas o olhar para o lado direito, repete-se o mesmo movimento, mas com a mão direita chacoalhando, e o olhar para o lado esquerdo)
- *“Como era sábio o rei Salomão”* (Novamente, resgata o gesto do “O pensador” ao se referenciar a Salomão, com o dedo indicador da mão direita, com braço esquerdo curvado no meio do corpo)
- *“Mas com o tempo a correr”* (fingindo uma corrida para o lado esquerdo)
- *“Foi que o mundo entendeu”* (volta, continuando a falsa corrida para o lado direito)
- *“Saber demais foi sua perdição!”* (gesto de “limpar a testa”, remetendo a imagem de limpar o suor, com a mão direita)
- *“Melhor não ter nenhum saber...”* (jogando o “saber/suor” fora com a mão direita para finalizar o gesto).
- *“Lá rá - 3 Vezes”* (as mãos para trás e o corpo balançando levemente *“para lá e para cá”*, sem sair do lugar).

No segundo verso a personagem referenciada é a Rainha Cleópatra, única mulher da canção, resgatando gestos *“sensuais”* que a historicidade lhe deu. Ademais, é nesse mesmo verso, que foi adicionado o movimento cultural, a dança popular Pernambucana chamada de *“Brega funk”* e a *“sarrada”* para compor a coreografia:

- *“Cleópatra era tão linda”* (alusão ao gesto caricato dos desenhos egípcios, em que a cabeça e o tronco estão virados para esquerda, junto com o braço esquerdo, e a mão direita abaixo, mas virado para o lado direito)
- *“Todo mundo diz”* (apontando para os dois lados da plateia, com uma estereotipada feminilidade, em um gesto sensual)
- *“Dois homens ela conquistou”* (segurar o ombro da pessoa que está à direita, e o ombro da pessoa que está à esquerda, enquanto rebola lentamente)
- *“E no prazer então chafurdou”* (gesto da “sarrada”, que impulsiona o quadril para frente, mas sem o salto característico dessa dança)
- *“Foi definhando até morrer”* (desce o corpo para o lado direito)
- *“Pobre Rainha, linda mulher”* (enquanto se levanta, os braços expressam a dor da Rainha; em pé, passando-se a mão por baixo do queixo, num outro gesto estereotipado de “feminilidade” para lembrar a todos o quanto era bela)

- *“Mas com o tempo a correr”* (fingir uma corrida para o lado esquerdo)
- *“Foi que o mundo entendeu”* (volta e continua a falsa corrida para o lado direito)
- *“Prazer demais foi sua perdição”* (referência à “umbigada”, presente nas danças de estilo *“Brega funk”* de Pernambuco, ou seja, o gesto realizado com as mãos que batem na pélvis, finalizando com a “sarrada”)
- *“Melhor não ter nenhum prazer...”* (as mãos cruzam no peito, depois sobre a cintura, e finalizando cobrindo a parte de trás do corpo).
- *“Lá rá - 3 Vezes”* (mãos para trás, o corpo balançando levemente *“para lá e para cá”*, sem sair do lugar).

Nesse penúltimo verso, canta-se a história do personagem romano César, o grande, que conquistou tudo, mas acabou perdendo tudo:

- *“O grande César teve o mundo”* (mãos a frente, com as palmas viradas para cima, os braços acima do peito, como se estivessem desenhando uma lua minguante)
- *“Inteiro em suas mãos”* (as mãos trazem essa “lua” para si, depois, afastam-se e a oferecesse para o público, em seguida, erguem-se como se estivessem colocando acima da própria cabeça uma coroa);
- *“Mas um punhal fatal o venceu”* (a mão direita apunhala o próprio peito, no alto, à esquerda, e desce até a cintura, em gesto que faz alusão ao golpe de 2016, pois o movimento que atravessa o corpo, remete a faixa presidencial)
- *“Do pedestal ele caiu”* (mão direita em baixo, esticada, apontando para o chão);
- *“Triste destino dos grandes reis”* (novamente o mesmo gesto da “coroa”, com as mãos no topo da cabeça)
- *“Mas com o tempo a correr”* (fingir uma corrida para o lado esquerdo)
- *“Foi que o mundo entendeu”* (volta e continua a falsa corrida para o lado direito)
- *“Poder demais foi sua perdição”* (gesto de retirar a coroa, recolhendo-a em direção ao peito, depois jogando-a, direcionada aos “fiéis”)
- *“Melhor não ter nenhum poder...”* (finaliza o gesto jogando a coroa para o público)
- *“Lá rá - 3 Vezes”* (mãos para trás, e o corpo balançando levemente *“para lá e para cá”*, sem sair do lugar).

O último verso ironizava o responsável pelas peças didáticas, Bertolt Brecht:

- *“Agora vejam Bertolt Brecht fez lindas canções”* (mão direita aponta para a imagem do autor Brecht, que está erguida pelo atuante que representava o “padre” em nossa “missa”)
- *“De como os ricos têm poder”* (abrindo os braços)
- *“De acumular tantos milhões”* (fechando os braços e batendo com as mãos na própria barriga, fazendo a expressão “cheia/o e satisfeita/o”)
- *“Pobre no exílio foi parar...”* (a imagem, que está nas mãos do “padre”, era erguida e apresentada ao público. Observe-se que, no final do espetáculo, quando cantávamos novamente os versos 1 (Rei Salomão) e 4 (Brecht) desta canção, a imagem de Brecht era jogada ao chão)
- *“Brecht xereta, Bisbilhoteiro”* (se aproximam diante da imagem e apontam com um gesto de julgamento. Observe-se aqui também que, na repetição final da canção, quando a imagem se encontra no chão, todas/os se aproximam promovendo os gestos de insultos ao autor)
- *“Mas com o tempo a correr”* (fingir uma corrida para o lado esquerdo)
- *“Enfim o mundo entendeu”* (volta e continua a falsa corrida para o lado direito)
- *“Fuçar demais foi sua perdição, melhor viver na discrição...”* (a imagem é recolhida pelo “padre” que se dirige, bem como as demais participantes, para suas posições iniciais, sendo que estas cobrem o rosto. Na repetição final, todas/os saem de cena).

O trabalho de corpo e voz foi essencial, pois nossa “missa” aliava os gestos às palavras cantadas, assim esse corpo/voz deveria estar pronto para as ações cênicas. Mesmo que a proposta da montagem fosse uma leitura dramatizada, o texto que chegaria ao público deveria ser compreendido, pois a mensagem estava sendo repassada e precisava ser ouvida de forma limpa e coerente. As Fonoaudiólogas Bianca Aydos⁵⁵ e Eliana Midori Hanayama⁵⁶, responsáveis pelo artigo *“Técnicas de aquecimento vocal utilizadas por professores de teatro”*, comentam sobre a importância de exercícios vocais que gerar bons resultados de qualidade vocal:

Os exercícios de aquecimento vocal têm como principais objetivos: possibilitar correta cooptação das pregas vocais, resultando em uma qualidade vocal com maior

⁵⁵ É Fonoaudióloga Clínica e Empresarial desde 1999, pós-graduada em Voz pelo Conselho Federal de Fonoaudiologia. Diretora da Falando Bem Capacitação em Comunicação. Informações obtidas através do site ESPM, disponível em <<https://www.espm.br/professores/bianca-aydos/>> Acesso em 25 mai. 2022 às 21h34min.

⁵⁶ É fonoaudióloga, possui mestrado em Ciências pela Faculdade de Medicina da USP (2003) e especialização em Fissura labiopalatal pela Universidade de Kyoto, Japão. Tem experiência na área de fissura labiopalatina, função velofaríngea, distúrbios da fala e da voz. Informações obtidas através do site Escavador, disponível em <<https://www.escavador.com/sobre/1260516/eliana-midori-hanayama>> Acesso em 25 mai. 2022 às 21h30min.

componente harmônico. Permitir maior flexibilidade das pregas vocais para alongar e encurtar durante as variações de frequência. Proporcionar uma melhor articulação dos sons, reunindo melhores condições de produção vocal. (AYDOS, HANAYAMA, 2003, p. 83)

Acredito que essa experiência da utilização das técnicas vocais que foram compartilhadas por Professore Pê Braga, guiaram o grupo de forma didática, reverberando em nossas atuais atividades artísticas e profissionais, como oficinas, aulas em escolas, assim também em outros projetos cênicos nos quais as/os participantes se encontram inseridas/inseridos.

6.2. ESTRUTURA DO ESPETÁCULO

A Igreja Dialética Brechtiana: o Acordo foi apresentada como uma leitura dramatizada, que remetia à leitura dos folhetos lidos pelos/pelas fiéis nas missas católicas. Como o texto era lido, bastava apenas atenção da/do participante na movimentação e na gestualidade que aconteciam durante o espetáculo. As ações eram partituras com auxílio do roteiro, que foi sendo modificado ao longo dos ensaios para criar nossa “missa”.

Quanto aos/as personagens, observe-se que aqueles/aquelas que são julgados/julgadas pelo Coro vão sendo denominados de formas diferentes por Brecht ao longo da fábula. Começam como “Aviadores/Aviadoras”, após o acidente são os/as “Acidentados/Acidentadas” e, no final, passam a ser os/a “Mecânicos/Mecânicas”, que, em nossa montagem eram representados/representadas por quatro pessoas. No texto original, um dos “aviadores”, ao se tornar “acidentado”, não aceita o Acordo proposto pelo Coro, rebela-se contra essa decisão e acaba sofrendo as consequências, sendo retirado do palco e afastado dos demais, por ser contrário às ideias coletivistas expostas. Esse personagem faz referência ao aviator estadunidense Charles Lindbergh (1902-1974), responsável pela coragem de realizar o primeiro voo transatlântico e sem escalas em 1927. Reconhecido também por seu polêmico posicionamento político, pois simpatizava com a ideologia da Alemanha Nazista, chegando até a participar das Olimpíadas ao lado de Adolph Hitler, e se mantendo neutro durante a Segunda Guerra Mundial. Infelizmente, Lindbergh é um dos pioneiros da aviação.

O “Coro”, através de leitura uníssona, narra fragmentos do texto e, ao mesmo tempo, atua como júri responsável pelo acordo proposto aos/as “mecânicos/mecânicas” e pela sentença dada ao “aviador”. O Coro e seu Líder, através de uma dialética materialista, utilizando-se de

questionamentos sociais, faz com que os/as Aviadores/Aviadoras reneguem aquilo que consideravam conquistas pessoais e se juntem ao coletivo.

Durante os ensaios, alguns personagens de nossa “Missa” foram ganhando características diferentes das sugeridas no texto original, como:

- o “Líder do Coro” é identificado como o “Padre” da missa, assumindo as características desta função na igreja católica, pois é ele quem dá início à liturgia, carrega a imagem do “santo” Brecht, abençoa e compartilha a “bebida sagrada”, apresenta aos/as Aviadores/Aviadoras-Acidentados/Acidentadas a necessidade de se aceitar o acordo e finaliza a missa ao jogar a imagem de Brecht ao chão;
- o “Narrador” do texto original dividia-se em dois papéis, a Narradora e o Diácono; a “Narradora” atuava como a “comentarista da celebração”⁵⁷ que inicia o texto litúrgico e apresenta ao público de fiéis os/as personagens Aviadores/Aviadoras e sua triste situação como acidentados/acidentadas; é ela também a responsável por ler as fábulas, narrar a ordem numérica das cenas, dizer às parábolas ao lado do “Mediador” e compartilhar com o público de fiéis as sentenças do Coro;
- o Diácono, assim como a Narradora, também apresenta ao público fiel as fábulas e as parábolas, e é ele quem atua como um mediador entre palco e plateia, provocando o estranhamento nas pessoas que estão ali assistindo a “missa”.

O Diácono trazia questionamentos que criavam momentos de diálogo entre as/os participantes e as/os espectadoras/espectadores presentes ao espetáculo. Um dos momentos de diálogo aberto acontecia quando o Diácono perguntava aos fiéis “se o homem ajuda ou não ajuda o homem”, solicitando que todas/todos espectadoras/espectadores experimentassem dois lados da questão: “a favor” e “contra”. Para isso, a plateia era dividida ao meio e os lados opostos deveriam defender uma das posições designadas pelo Diácono. Na sequência, os argumentos “a favor” e “contra” eram trocados entre estes opostos. Os argumentos suscitados começavam a partir de exemplos simples e, durante o processo de debates, ficavam cada vez mais complexos. Esse momento era visto como responsável em instigar nas pessoas presentes uma consciência crítica, pois era uma oportunidade de fala em que as espectadoras

57 Referência utilizada pelo grupo para a estrutura da montagem da “A Igreja Dialética Brechtiana – O acordo”, disponível nesse site Santa Missa- Passo a Passo, trabalho escrito por Trabalho realizado por Diác. Marco Carvalho: <<https://sites.google.com/site/sagradaliturgia/santa-missa---passo-a-passo>>.

apresentavam ou seu sincero posicionamento ético ou um posicionamento imitado de algum conhecido. Era o nosso Jogo da Dialética.

Assim, a nossa “Igreja” dava as/aos “Fiéis” (espectadoras/espectadores) esses minutos para refletir sobre si mesmas/mesmos, sobre seus posicionamentos éticos, problematizando seus próprios princípios e instigando-as/os a participar ativamente do evento cênico. Era nesses momentos que todas/todos adotavam uma postura diferente, apropriando-se com ironia das palavras de uma/um familiar, amiga/o ou colega que vivem no mesmo ambiente social. Momento também para se refletir sobre o progresso tecnológico no mundo, problematizando o lado positivo destes avanços e seus efeitos negativos, que em muitos casos são responsáveis pela divisão de classes e pelas diferenças sociais. A Peça Didática tem esse efeito de ensinar e aprender, causando questionamentos em torno da pauta apresentada, ampliando esse olhar de forma mais crítica e consciente.

As características presentes nos/nas personagens do texto de Brecht associadas com os papéis e funções de uma missa católica chamaram atenção de quem foi prestigiar a Igreja em nossas apresentações. A intenção do grupo era a de levar a experiência dialética as/aos espectadoras/espectadores junto com a sensação de fazer parte da celebração de uma missa. Essa proposta de adicionar os gestos típicos dos membros da Igreja provocava risos tanto nas/nos participantes, durante os ensaios, como nas pessoas que estavam assistindo, devido ao efeito de Estranhamento provocado. A maioria dos risos era de nervoso, sendo que as/os fiéis permaneciam atentas/atentos a cada movimento e fala do Diácono, Coro, Padre, Narradora e Aviadores, buscando essas referências de ritos religiosos em cada ação. Até o modo de falar do Líder do Coro imitava o jeito de salmodiar de um padre guiando uma missa no domingo pela manhã.

Existiam dois momentos considerados pelas/pelos espectadoras/espectadores como os pontos altos do espetáculo, que os faziam prestigiar novamente a nossa Igreja:

1 - O “momento das oferendas” (Preparação da Oferenda), em que duas/dois participantes, carregando chapéus e bolsas, saíam entre a plateia recolhendo dinheiro ou comida, enquanto o Coro, fazendo uma coreografia, cantava uma famosa marchinha de carnaval (“*Ei, você aí, me dá um dinheiro aí, me dá um dinheiro aí!*”), reforçando ainda mais a estética de algumas igrejas para ganhar donativos;

2 - O “rito da comunhão”, quando o Padre/Líder do Coro distribuía a “bebida sagrada” (uma garrafa de cachaça), chamando atenção de todas as pessoas presentes que corriam para “comungar”, o que remetia ao momento da comunhão da hóstia sagrada nos rituais católicos.

O espaço cênico era assim delimitado: no lado esquerdo (esquerda baixa) havia um púlpito para a Narradora e um *Datashow*, utilizado no espetáculo para apresentar imagens e frases a serem lidas em voz alta pela plateia e projetadas em um telão (que ficava na esquerda alta do palco); o Padre/Líder do Coro ficava no centro, atrás de uma mesa com objetos cênicos; o Coro ficava localizado a dois passos do centro, dividido em dois subgrupos, sendo que o primeiro ficava ao lado esquerdo, do lado direito o segundo subgrupo; no lado direito havia quatro cadeiras e sobre ela os objetos dos/das Aviadores/Aviadoras (livros e óculos).

A estrutura cenográfica montada pelo coletivo remetia ao altar das igrejas católicas, com uma estética simples, não muito chamativa. Além disso, os objetos cênicos encontrados no palco só ganhavam irradiação quando as/os participantes os seguravam e apresentavam ao público, pois o foco principal da montagem era no jogo de diálogos entre as/os personagens.

A simplicidade marcava também as escolhas coletivas do grupo para os figurinos de cena. A camisa e a calça deveriam ser neutras, a cor de preferência preta, até o calçado usado pela/pelo participante deveria ser o mais neutro possível e fechado, apenas o Líder usava uma peça que se destacava, uma batina de padre vermelha. Adicionamos também a tecnologia em nosso espetáculo, como o aparelho de *Datashow* para projetar, a partir do *Power Point*, frases e imagens de violência e fotos de Bertolt Brecht; *notebook*; e um amplificador de som. Como o grupo ensaiava em dois ambientes diferentes (Auditório do ICHCA e Teatro Sala Preta), aproveitamos o que esses espaços tinham em comum para compor o nosso espaço teatral. A composição do cenário, que seria o nosso altar, era realizada com os móveis presentes nessas salas, em uma estratégia minimalista, desde a enorme mesa (emprestada da coordenação do Espaço Cultural para a Sala Preta, ou a própria mesa de reunião presente no auditório), que estava já posicionada ao centro da área cênica, o lugar perfeito para colocar os objetos cênicos principais, como um cálice de plástico de cor dourada, copos pequenos descartáveis, um travesseiro, a bacia inox pequena, a bebida alcoólica e dois chapéus palha para recolhimento do dízimo e ofertas.

6.3. TEXTO DRAMÁTICO E ROTEIRO DE AÇÕES

O grupo começou a se reinventar mais uma vez, tanto pela perda de um participante, como também algumas pessoas tiveram que sair do projeto, com isso, iniciou-se uma estratégia já utilizada pelo projeto em ensaios anteriores que era o rodízio de papéis, um método importante para continuidade dos próximos passos da montagem que estava em andamento, visto que tínhamos algumas apresentações já previstas. E graças ao rodízio de papéis, as/os participantes tiveram que estar presentes na maioria das cenas, reinventando o próprio roteiro individual. Assim, todas/todos já tinham consciência de que em algum momento poderiam assumir um papel diferente, caso fosse necessário.

Todo o nosso processo de criação, o que incluía tantas modificações, acréscimos, cortes e adaptações no texto original de Brecht, como as marcações de cena, foi registrado pelo núcleo de dramaturgia composto por Leylane Verçosa, Tamário Fernandes, Victor Emanuel e Evandro J., sendo este último o responsável pela organização, digitação e revisão do material final. A seguir, faremos a descrição de partes da encenação da *“A Igreja Dialética Brechtiana- O Acordo”*, com comentários sobre as opções de marcação.

Observe-se que no texto original de *“A Peça Didática de Baden-Baden sobre o Acordo”*, de Brecht, existe a presença de uma cena colocada como o “Terceiro Inquerito”, *“O número dos Palhaços e o Sr. Schmitt”*, que em nossa encenação equivaleria a uma espécie de moralidade (alegoria bastante usada pela Igreja Católica na Idade Média para ensinar uma lição moral às pessoas). Apesar de ter sido trabalhada por alguns/algumas participantes em horários extra, essa cena não foi finalizada e, por isso, nunca foi apresentada por conta de sua extensa duração, que poderia comprometer o espetáculo final. Mas o trabalho das três pessoas envolvida, Saulo Porfírio, Tamário Fernandes e Leylane Verçosa, devem ser reconhecidos aqui.

O roteiro e o texto utilizado em nossa montagem, com as adaptações, as marcações de movimentações, os gestos, canções, projeções de imagens (encontra-se no Anexo I desta monografia). A seguir, continuaremos a apresentar a descrição de algumas cenas que são importantes para a presente análise.

Depois da “Canção de Salomão”, todas/todos saíam lentamente para as suas marcações iniciais e o Líder do Coro/Padre dava início a nossa “celebração” (Fotografia 7):

LÍDER DO CORO – Boa tarde, sejam todas/todos bem-vindas/os à Igreja Dialética Brechtiana. Aqui sua dúvida é sempre bem-vinda. Nosso único dogma é que não existem dogmas. Inclinem nossas cabeças e reflitamos sobre nossas dúvidas. (A Igreja Dialética Brechtiana – O Acordo, 2018-2019)



Fonte: Roberta Brito (2019).

Essa introdução não existe no texto original, “A Peça Didática de Baden Baden sobre o Acordo” (bem como a “Canção de Salomão”, como já nos referimos anteriormente), ela foi adicionada para saudar as/os espectadoras/espectadores, a quem nos referíamos como “fiéis”. Foi adicionado também o gesto de inclinação da cabeça, referência a “O Pensador”, de Auguste Rodin, uma reverência adotada pelas/pelos participantes para comunicar-se durante toda a “missa”, como se fosse o “sinal da cruz” dos católicos. Na sequência era projetado no telão, ao fundo da cena, outro poema de Brecht que não consta do texto original, para que as/os espectadoras/espectadores pudessem acompanhar e até mesmo dizer as frases junto com o Líder do Coro e a Narradora.

LÍDER – Oremos: “Os que lutam. Há aqueles que lutam um dia...”

TODAS/TODOS – “E por isso são muito bons...”

LÍDER DO CORO – “Há aqueles que lutam muitos dias...”

TODAS/TODOS – “E por isso são muito bons...”

LÍDER DO CORO – “Há aqueles que lutam anos...”

TODAS/TODOS – “E são melhores ainda...”

LÍDER DO CORO – “Porém há aqueles que lutam toda vida...”

TODAS/TODOS – “Esses são os im-pres-cin-dí-veis!”

A pronúncia “*im-pres-cin-dí-veis*”, que reforçava a separação das sílabas, procurava dar ênfase a esta palavra.

LÍDER DO CORO – Podemos nos sentar.

(A Igreja Dialética Brechtiana – O Acordo, 2018-2019)

A Narradora destacava-se do Coro, se apresentava fazendo a reverência a “O Pensador” diante da imagem de Brecht, que se encontrava largada no chão, se dirigia ao púlpito, localizado no canto direito do palco, e lia a introdução do texto original em que são apresentados os/as Aviadores/Aviadoras:

“NARRADORA – *Primeiro, relatório do voo. Os/As quatro aviadores/aviadoras relatam.*”

Fotografia 8: A Narradora



Fonte: Roberta Brito (2019).

Quatro pessoas, que inicialmente faziam parte do coro, depois que a Narradora mencionasse “relatório do voo”, se destacavam e se dirigiam para quatro cadeiras que ficavam também à direita do palco. Antes, porém, faziam a reverência para a imagem que estava no chão. Ao chegar em suas marcações, elas/eles assumiam seus papéis, deixando, portanto, de fazer parte do coro ao vestir seu adereço de cena (óculos de natação que remetem aos óculos de aviadores do começo do século XX), subiam nas cadeiras e iniciavam a narração da fábula.

Quando a Narradora anunciava o início da segunda cena: “a Queda”, os/as Aviadores/Aviadoras faziam sua transição para “Acidentados/Acidentadas”, descendo das cadeiras e posicionando os óculos acima de suas cabeças, e dialogavam com o Líder do Coro/Padre. O diálogo termina com o reconhecimento crítico de sua situação e o pedido de ajuda:

Fotografia 9: As/Os Aviadoras/Aviadores



Fonte: Roberta Brito (2019).

PRIMEIRA AVIADORA– Com a luta esquecemos o nosso nome e o nosso rosto, e com a pressa da partida esquecemos objetivo de nossa partida.

SEGUNDO AVIADOR– Mas nós lhes imploramos que venham ao nosso encontro e

TERCEIRO AVIADOR– Que nos deem água, e um travesseiro para apoiarmos nossa cabeça, e que nos ajudem, pois:

OS/A AVIADORES/AVIADORA – Não queremos morrer!

Ao gritar, os/as Acidentados/Acidentadas se sentavam em suas cadeiras.

O Coro então se dirigia à Multidão, ou seja, aos/as espectadores/espectadoras: – *Escutem: quatro/uma homens/mulher pedem seu socorro, eles/elas voaram através dos ares e caíram ao solo e não querem morrer. Por isso pedem o seu socorro. Aqui temos um cálice com água e um travesseiro,*

Dois pessoas se destacam do Coro, caminham em direção aos objetos localizados na mesa, sendo que uma fica com cálice e outra com o travesseiro e a bacia, e os apresentam aos/as “fiéis”.

CORO - Mas digam-nos se devemos ou não ajudá-las/los.

MULTIDÃO responde ao coro – Sim.

O CORO – Eles/Elas os/as ajudaram? (3 segundos) eles/elas os/as ajudaram?!

NARRADORA dirigindo-se à *MULTIDÃO* – Sobre esses corpos, que já esfriam, investiguemos se o/a homem/mulher costuma ajudar o/a homem/mulher.

(A Igreja Dialética Brechtiana – O Acordo, 2018-2019)

A frase “o homem ajuda o homem” foi questionada ao final da primeira apresentação do espetáculo, quando uma aluna do curso de Teatro Licenciatura perguntou o motivo de se manter a frase no gênero masculino, pois poderíamos adotar, por exemplo, outras palavras que incluíssem todos os gêneros. Assim foi feito pelo grupo. As mulheres presentes no coro falavam: Mulheres. A única Aviadora que já falava no pronome “Elas/Ela/Mulher”, continuou. Ainda assim, mantínhamos o gênero inicial na frase “o homem ajuda o homem”, porém acrescentando outras possibilidades, como “Gente ajuda gente” ou “pessoas ajudam pessoas”, que foram incluídas. Este acréscimo também provocou uma observação semelhante em nossa última apresentação, na abertura do Fórum Popular da Ufal.

O “Primeiro Inquérito para saber se o homem ajuda o homem” usava o recurso da projeção do texto no telão, para que também fosse dito pelos espectadores junto com o Líder do Coro/Padre e com o Coro. Após o “Segundo Inquérito...”, quando imagens de pessoas morrendo e sendo violentadas eram projetadas, o Comentarista da Missa (papel feito pelo Encenador pedagogo e que no texto em anexo consta como Diácono) se dirigia aos espectadores e conduzia um “Jogo Dialético”.

Fotografia 10: Diácono ouvindo ambas as defesas apresentadas.



Fonte: Roberta Brito (2019).

DIÁCONO – Solicito a todos e todas que fiquem de pé. Gostaria de propor o seguinte: falem com a pessoa do lado e (1) discuta se homem ajuda o homem, se a pessoa ajuda pessoa. (2) Agora, vamos socializar nossos argumentos: quem está ao meu lado direito irá defender que sim, que o homem ajuda o homem, e quem está do meu lado esquerdo irá defender que não. Vamos debater. (3) Agora troquem de posição e defendam o contrário do que defendiam, “o homem não ajuda o homem? As pessoas ajudam as pessoas?” (A Igreja Dialética Brechtiana – O Acordo, 2018-2019)

Fotografia 11: Diácono narrando para os/as fiéis um dos contos



Fonte: Roberta Brito (2019).

Nessa cena, o intuito era, além de conectar os/as fiéis na “Missa”, mostrando-lhes que elas/elas tinham um papel fundamental, que mesmo sentadas poderiam ser ativas/ativos, queria-se provocar uma reflexão dialética no coletivo. Muitas dessas pessoas achavam criativo resgatar gestos e falas ditas por figuras públicas (políticos, subcelebridades, atrizes, atores, extremistas religiosos e Presidente da República), em seus discursos improvisados. O jogo movimentava bastante a plateia, com o surgimento de diversos posicionamentos conflitantes, pois muitas pessoas se “alegravam” para adentrar no debate e *bater* de frente com o próximo, ironizando as

situações sociais, ou tentando defendê-las. Ademais este debate trazia a lembrança de brigas digitais em páginas de *Facebook*, *Twitter* ou *Instagram*.

O Líder do Coro se dirigia à Multidão (Espectadores/Espectadoras) e continuava o inquérito: – *O homem ajuda o homem?* A plateia se dividia entre “sim” e “não”.

O LÍDER DO CORO – Devemos rasgar o travesseiro?

MULTIDÃO – Não!

O LÍDER DO CORO – Devemos jogar fora a água?

MULTIDÃO – Não!

(A Igreja Dialética Brechtiana – O Acordo, 2018-2019)

As/Os “fiéis” sempre gritavam “*Não*”, demonstrando um sentimento de empatia pelos/pelas Aviadores/Aviadoras-Acidentados/Acidentadas. O Comentador da Missa dizia então que o autor da peça, Bertolt Brecht, propunha uma outra solução para o problema, e seguia-se a apresentação:

“NARRADORA- A Recusa da ajuda

O CORO – Quer dizer então que eles/elas não devem ser ajudados. Rasgaremos o travesseiro e jogaremos fora a água.”

Fotografia 12:



Fotografia 13:



Fonte: Roberta Brito (2019).

As duas pessoas responsáveis por levar e mostrar os objetos ao público, retornam novamente para rasgar o travesseiro e jogar fora a água (fotografias 12 e 13). Seguia-se o comentário do Coro sobre a importância de se recusar a ajuda:

Recusar a ajuda supõe a violência. Obter ajuda também supõe a violência. Enquanto a violência impera, a ajuda poderá ser recusada. Quando não mais imperar a violência, a ajuda não mais será necessária. Por isso, em vez de reclamar ajuda, é preciso abolir a violência. Ajuda e violência constituem um todo, e é este todo que é preciso transformar. (A Igreja Dialética Brechtiana – O Acordo, 2018-2019)

Diante da recusa da ajuda e da eminente morte dos/das Aviadores-Aviadoras/Acidentados-Acidentadas, o Coro sugere: “– *Não podemos ajudá-los. Apenas uma indicação, apenas uma atitude podemos lhes dar. Morram, mas aprendam, aprendam, mas não aprendam errado*”.

A Narradora e o Comentador da Missa/Diácono narravam quatro curtas fábulas que remetiam a uma mesma conclusão, que para vencer a morte era:

preciso conhecer a morte e estar de acordo com a morte. Mas aquele que procura o acordo deverá preferir a pobreza. Não deve estar preso às coisas! As coisas podem ser tiradas e aí não haverá acordo. Também não se deve estar preso à vida! A vida pode ser tirada e aí não haverá acordo. Também não deve estar preso aos pensamentos, porque também os pensamentos poderão ser tirados e aí também não haverá acordo.

(A Igreja Dialética Brechtiana – O Acordo, 2018-2019)

Neste momento, o Diácono conclamava a plateia a colaborar financeiramente com a “Igreja”: “*Como dito pelo sábio Brecht, desprendem-se de suas coisas, ou quem sabe, de todos os seus bens. Colaborem com nossa Igreja Dialética*”. Este era o momento da Oferta, quando duas pessoas do Coro saíam com as cestinhas (chapéus) para coletar o dízimo (fotografia 14), enquanto todas/todos cantam a música “Me dá um dinheiro aí” (fotografia 15), famosa marchinha de carnaval escrita pelos irmãos Homero, Glauco e Ivan Ferreira em 1959. O Coro e os/as Aviadores/Aviadoras faziam uma coreografia divertida, estimulando o público também a dançar e cantar juntas/juntos.

Fotografia 14:



Fotografia 15:



Fonte: Roberta Brito (2019).

Ao final da música, as/os participantes faziam uma brusca transição da alegria carnavalesca para seriedade do “culto” de forma bem visível para as/os “fiéis”, com a retomada

da “ordem” e a reverência ao “pensador”. As pessoas com as cestas jogavam tudo que fora coletado em cima da mesa do “altar”, contavam as moedas ali mesmo, com desdém, fazendo alusão ao pouco dinheiro recebido naquele dia.

A Narradora dá início à cena 8: O Exame, quando há uma nova transição nos nomes dos papéis, pois o quarto Aviador torna-se o único Aviador, e os/as demais viram “Mecânicos/Mecânicas Acidentados/Acidentadas”. Nesta cena, este único Aviador se reconhece como Charles Lindbergh, se opõe aos/as Mecânicos/Mecânicas e se nega em realizar o acordo proposto pelo Coro.

O AVIADOR ACIDENTADO – Mas eu, no meu voo, atingi minha maior dimensão. Tão alto quanto eu voei, ninguém voou. Eu não fui enaltecido o bastante, eu não poderei ser enaltecido o bastante. Não voei por nada nem por ninguém. Voiei para voar. Ninguém me espera, eu não voo em sua direção, eu vou me afastar de vocês, eu jamais morrerei. (A Igreja Dialética Brechtiana – O Acordo, 2018-2019)

Diante da recusa ao acordo, o Coro despoja os bens (o avião) deste único Aviador e entoam o “*Totalmente irreconhecível*” (fotografia 16 e 17):

TODAS/TODOS- apontando para o Aviador Acidentado– Totalmente irreconhecível está agora seu rosto, gerado entre ele e nós. Pois aquele que de nós precisou e de quem nós necessitamos, esse alguém foi ele. (A Igreja Dialética Brechtiana – O Acordo, 2018-2019)

Fotografia 16:



Fonte: Roberta Brito (2019).

Fotografia 17:



Fonte: Professor Dr. Ivanildo Piccoli (2019).

O LÍDER DO CORO – Este homem Tinha um cargo, mesmo que usurpado. Arrancou de nós o que precisou e nos negou o que necessitávamos. Por isso seu rosto se extingue com seu cargo: Ele só tinha um!

(...)

O CORO agora todas/todos juntas/juntos– Aquilo que aqui jaz sem cargo não é mais humano. Morra agora, você não-mais-humano!

O AVIADOR ACIDENTADO – Eu não posso morrer!

OS/AS TRÊS MECÂNICOS/MECÂNICAS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS – Você se afastou do curso das águas, homem. Você não esteve no curso das águas, homem. Você é muito grande, você é muito rico. Você é singular demais. Por isso não pode morrer.

O CORO – Mas quem não pode morrer também morre. Quem não sabe nadar também nada.

A Narradora anuncia a décima cena, A Expulsão:

NARRADORA- Um de nós, com rosto, figura e pensamento, perfeitamente igual a nós, deve nos deixar. Porque durante a noite passada foi marcado e, desde hoje de manhã, seu hálito está podre. Seu corpo se decompõe. Seu rosto, que nos era familiar, já se torna desconhecido. Homem, fale conosco. Esperamos sua voz no lugar de sempre. Fale! Ele não fala. Sua voz não sai. Não tenha medo agora, homem. Porém, agora você deve partir. Vá logo! Não olhe para trás, vá para longe de nós.

(A Igreja Dialética Brechtiana – O Acordo, 2018-2019)

O Aviador é arrastado para fora do palco.

Com o acordo celebrado, o Líder do Coro/Padre conclama todas/todos, Coro e “fiéis”, para o momento da comunhão; pega a garrafa de cachaça, enquanto o Diácono pega os copos.

“O LÍDER DO CORO – Compartilhemos de nossa bebida sagrada. Saudemos nosso acordo!”

Fotografia 18:



Fotografia 19:



Fonte: Roberta Brito (2019).

Na cena da Comunhão, canta-se outra música de Brecht que também não faz parte do texto original, “*Não basta ser sagaz*” (ver anexo I), enquanto a “bebida sagrada” é distribuída ao público. Com o acordo consumado, o Coro se dirige aos/as Três Mecânicos/Mecânicas Acidentados/Acidentadas:

O CORO – Mas vocês que estão de acordo com o curso das coisas, não voltem a mergulhar no nada. Não se deixem dissolver como sal na água. Pois nós os exortamos a marchar conosco. E, conosco transformar não somente uma das leis da Terra, mas sim a lei fundamental: de acordo com a qual tudo será transformado, o mundo e a

humanidade, antes de tudo a desordem das classes sociais; pois a humanidade se divide em duas: Exploração e ignorância.

OS/AS TRÊS MECÂNICOS/MECÂNICAS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS – Estamos de acordo com a transformação.

O CORO – E lhes pedimos: Transformem nosso motor e aperfeiçoem-no, façam-no aumentar a segurança e velocidade, mas não esqueçam o objetivo na pressa da partida.

OS/AS TRÊS MECÂNICOS/MECÂNICAS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS – Aperfeiçoarmos o motor, a segurança e a velocidade.

O CORO – Abandonem isso tudo!

O LÍDER DO CORO – Avante!

O CORO – Quando tiverem melhorado o mundo, Melhorem, então, o mundo melhorado. Abandonem-no!

O LÍDER DO CORO – Avante!

O CORO – Quando, ao melhorar o mundo, tiverem completado a verdade completem, então, a verdade completada. Abandonem-na!

O LÍDER DO CORO – Avante!

O CORO – Quando, ao completar a verdade, tiverem transformado a humanidade, transformem, então, a humanidade transformada. Abandonem-na!

O LÍDER DO CORO – Avante!

O CORO – Transformando o mundo, transformem-se! Abandonem a si mesmos!

O LÍDER DO CORO – Avante!

Todas/todos erguem os braços com os punhos cerrados. O Líder do Coro/Padre conclui a encenação com palavras que parodiam a Missa católica:

O LÍDER DO CORO – A dúvida esteja convosco.

TODOS/TODAS – Ela está no meio de nós.

O LÍDER DO CORO – Ide em paz e que a dúvida vos acompanhe.

TODOS/TODAS – Graças a Brecht.

(A Igreja Dialética Brechtiana – O Acordo, 2018-2019)

Lentamente as/os participantes saem cantando os versos 1 e 4 da “Canção de Salomão”.

CAPÍTULO 7: CONSIDERAÇÕES SOBRE AS APRESENTAÇÕES DA IGREJA DIALÉTICA BRECHTIANA: O ACORDO

A *Igreja Dialética Brechtiana: o Acordo* foi apresentada em três ocasiões no ano de 2019. A estreia aconteceu no evento acadêmico do curso de Teatro Licenciatura da Ufal, Pluralidades Cênicas, que marca o encerramento dos períodos letivos semestrais; a segunda apresentação aconteceu durante a Calourada, evento de recepção aos/as ingressantes no curso e que marca o início de um novo período letivo semestral; e a terceira apresentação marcou a abertura do Fórum Popular da Ufal, reunião da comunidade universitária com representantes de diversos movimentos sociais atuantes no estado de Alagoas, como MST, MTST, representações quilombolas e indígenas, moradores de rua, ativistas de movimentos LGBTQI+ e de Saúde Mental, dentre outros).

Fotografia 20: Apresentação na Abertura do 1º Fórum Popular da Ufal (2019).



Fonte: Reprodução do site da Universidade Federal de Alagoas (2019).

Nas três apresentações (duas na Sala Preta do Espaço Cultural Universitário e a terceira no Auditório da Reitoria do Campus A. C. Simões, da Ufal), o grupo novamente teve que lidar com a experiência de públicos diferentes. As duas primeiras apresentações foram realizadas para um público majoritariamente composto por artistas e estudantes de teatro, aberto ao jogo de improvisação proposto pela encenação, e a última para uma plateia de representantes de movimentos sociais, menos afeitos a improvisações teatrais. Apesar dessa diferença, pudemos observar que as/os espectadoras/espectadores se conectaram ao longo da apresentação, demonstrando suas opiniões e posicionamentos acerca dos questionamentos abordados. Enquanto no Espaço Cultural o público se comportava como “fiéis” da nossa Igreja, construindo e repetindo as falas com sarcasmo, na Reitoria da Ufal o público era mais reservado no sentido de não se comprometer com posicionamentos que pudessem vir a ser contraditórios com suas atuações públicas, mesmo que no contexto de jogo. Mesmo assim todas/todos traziam nessas

pautas situações reais, apresentando fatos que aconteceram com terceiras/terceiros ou com ela/ele, inicialmente de forma tímida, para refutar ou defender “se o homem ajuda o homem”. O público, que antes temia o momento de participar, agora começou a levantar-se e responder que o *homem* ajudaria o *homem* através de doações; outras pessoas refutam o argumento bem didaticamente, mas militando sobre os podres que o *homem* pode causar na sociedade como devastação ambiental, mental, política e social, ressaltando a fome e a violência decorrentes dessas ações. Esse ato artístico permite que as pessoas, até mesmo os/as participantes resgatem discursos de personalidades ditas famosas, as celebridades da mídia, usando da ironia e do sarcasmo como elemento crítico. No final, durante a saída, uma mulher parabenizou o grupo, e confidenciou: “*No momento que separou os grupos, eu achava que era entre vocês, daí entendi que era para nós... -ela riu- mas foi bastante divertido! Queria ter coragem de participar.*”

O efeito de Distanciamento Brechtiano, segundo Pavis, é capaz de provocar na/o espectadora/espectador a necessidade de expressar-se, com atitudes a partir das pautas abordadas na apresentação, usando a ferramenta da crítica para reafirmar o pensamento pessoal ou coletivo (PAVIS, 2015, p. 106). Sendo assim, a “A Igreja Dialética Brechtiana” não deixava a/o espectadora/espectador parada/parado, visto que desde o início estimulava a leitura das frases projetadas, a participação no debate com a finalidade de que todas/todos pudessem apresentar soluções para o problema, e consequentemente defendendo posições contrárias, o recebimento da oferta e a comunhão com a “bebida sagrada”. Brecht menciona que no trabalho com a Peça Didática o importante é o aprendizado das/dos participantes, pois desde os ensaios, até o momento da apresentação, o experimento que está sendo construído em coletivo serve para autoformação pessoal. Por isso, o objetivo da Peça Didática é a aprendizagem. A Professora Ingrid D. Koudela ressalta:

Diante da falta de clareza com que esse conceito era utilizado pela recepção crítica, Steinweg estabelece a diferenciação entre a Peça Didática e a peça épica de espetáculo, recorrendo ao marco de diferenciação da regra básica. De acordo com Steinweg, o termo regra básica indica que a determinação de atuar para si mesmo é pressuposto para a realização da Peça Didática como ato artístico. Qualificam a Peça Didática como um tipo de empreendimento teatral efetuado menos em função dos observadores do que participantes e cujo objetivo de aprendizagem é alcançado quando a Peça Didática é vivenciada, não quando é assistida”. (KOUDELA, 2010, p. 5).

E mesmo que o medo de participar da peça tenha recuado essa pessoa que assistiu à apresentação até o final, ela/ele a todo momento pode se auto questionar, e analisar as ideias ou

opiniões irônicas, e perceber também os discursos com finalidades limitadas. Ao sair da apresentação ela/ele entendeu, e essa experiência assistida pode ser compartilhada um dia para outras pessoas do seu ciclo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é equivocado dizer que o Brasil, desde o golpe político-jurídico-midiático de 2016, vive em uma distopia social, na qual visa-se a preservação de um conservadorismo religioso nas instituições políticas, com finalidade de revestir a bandeira nacional de um falso “puro amor”, transformando o símbolo nacional em algo negativo para grande parte da população. As cores verde e amarela abandonaram o sentido de representação de uma seleção de futebol que era responsável por nos trazer alegria, ou fazer alusão a um país tropical, vindo a ser usada para representar uma elite, presente nos showmícios antidemocráticos por todo o país, na defesa de um chefe de Estado fraco, leigo e incapaz de trabalhar mais de oito horas por dia. Elite capaz de até a ferir a Constituição Federal promulgada em 1988, enterrando de vez o discurso de Ulysses Guimaraes, e com ela sua digníssima frase “*traidor da constituição, é traidor da pátria*”.

Os exemplos mencionados tornaram-se importantes para o desenvolvimento das montagens do Projeto Corpo Cênico - Performances Político-Poéticas, do curso de graduação Teatro Licenciatura da Ufal (Universidade Federal de Alagoas), pois essa limitação de percepção de mundo é gerada por uma manipulação social, provocando também o crescimento do analfabetismo político na população, que avançou pelo país a partir de 2013 e logo ganhou forças nas mídias sociais durante as eleições de 2018. Mesmo que existam canais de checagem voltados para desmascarar essa manipulação que se dá através de falsas notícias (*fake news*), ainda sim as informações factuais se perdem. Jaron Lanier ⁵⁸explica em seu livro “*Dez argumentos para você deletar agora suas redes sociais*” (2018) como os algoritmos são os responsáveis por rastrear e apresentar dados de acordo com o comportamento das pessoas nas redes sociais, influenciando o crescimento de “bolhas” com conteúdos baseados no histórico de pesquisa, “curtidas” e comentários. Dessa forma, o posicionamento político das/dos usuárias/usuários pode ser manipulado, chegando até a definir o rumo de eleições, em resumo, tornando as pessoas reféns do avanço tecnológico, visto que essas redes sociais criam uma falsa realidade que reforça e agrada seus egos. Lanier faz comparações com os estudos comportamentais desenvolvidos pelo famoso psicólogo Burrhus Frederic Skinner ⁵⁹(1904-

58 Ele é cientista, escritor, músico estadunidense conhecido pelo seu trabalho sobre a realidade virtual, e sua defesa do humanismo e da economia sustentável no contexto digital;

59 Foi um psicólogo, inventor e filósofo estadunidense. Conhecido por criar *Skinner Box* para estudar o Comportamento Operante.

1990), e sua pesquisa “caixa de Skinner” para referenciar o poder que as principais redes sociais (Instagram, Facebook, Twitter e Youtube) podem exercer sobre as pessoas:

Um movimento científico chamado behaviorismo surgiu antes da invenção dos computadores. Os behavioristas estudavam maneiras novas, mais metódicas, estereis e esquisitas de treinar animais e humanos. conhecido como caixa de Skinner, em que animais engaiolados recebiam agrados quando faziam algo específico. Não havia ninguém acariciando o animal ou sussurrando para ele, era apenas uma ação mecânica isolada — um novo tipo de treinamento para tempos modernos.

Um fato triste é que podemos treinar alguém usando técnicas behavioristas sem que a pessoa nem sequer se dê conta. Até bem pouco tempo atrás, isso raramente acontecia, a não ser que você se candidatasse para ser cobaia em um experimento no porão do prédio de psicologia de alguma universidade. Se tornou subitamente normal — a vigilância generalizada e a manipulação constante, sutil — é antiético, cruel, perigoso e desumano. Perigoso? Com certeza. Afinal, como é possível saber quem usará esse poder, e para quê? (LANIER, 2018, p. 14-15)

Enquanto isso, os *sites* reforçam o sensacionalismo dos conhecidos como *clickbaits*⁶⁰, que redirecionam discursos de ódio para algum partido político, minorias e figuras públicas que têm ideias e posicionamentos contrários às falácias extremistas da direita. O canal Meteoro Brasil, presente no Youtube e criado pela dupla de jornalistas Ana Lesnovski e Álvaro Borba, voltado para a cultura pop de maneira crítica, depois das eleições de 2018 abriu espaço para debater didaticamente essas ações de manipulação, analisando comportamentos e trazendo fatos para seus espectadores e assim utilizando a tecnologia para incentivar o conhecimento e a verdade dos fatos, baseados em diversas referências legais. Em 2018, essa dupla de jornalistas do Paraná fez a análise didática do conto “*Quem matou Caixeta?*”⁶¹, do brasileiro formado em Artes Visuais Reiner Petter e lançado naquele mesmo ano. No conto, Petter apresenta o personagem Caixeta, um *Youtuber*⁶² que utiliza seu canal para criticar as minorias através de discursos de ódio contra pessoas “politicamente corretas”. Diante das críticas direcionadas às suas falas de ódio, o personagem se defende usando a famosa tese da “*Liberdade de expressão*”, argumentando com “*o mundo tá ficando chato*” ou “*quem vive de mimimi são os chorões*”. Ou seja, Caixeta representa pessoas que vivem enterradas em seu próprio mundo com pensamentos e palavras hostis, que incentivam partidos políticos que ferem os direitos civis, reforçando o racismo, a homofobia e o machismo, e compartilhando esses conteúdos com pessoas que se identificam com o seu comportamento. Em sua análise, Ana Lesnovski e Álvaro

60 Palavra para designar os conteúdos enganosos que são compartilhados por meio de notícia falsa ou sensacionalista.

61 O conto “*Quem matou caixeta?*” disponível gratuitamente aqui: <<https://rainerpetter.com.br/quem-matou-o-caixeta>>.

62 Palavra designada as pessoas que produzem conteúdos visuais, e que tem canal na rede Youtube.

Borba argumentam que esse personagem pode ser identificado naquelas pessoas que conhecemos bem, ou até mesmo no nosso reflexo, em nosso “eu” do passado, que para conseguir sair da caixa, como no final do conto, foi necessário fazer uma crítica sobre esses posicionamentos, com isso “evoluindo” intelectualmente e desmitificando “achismos”. Corta-se assim os pensamentos/comentários que “não somam” e amplia-se nossa visão sobre esses preconceitos que nos foram ensinados socialmente por estar tão naturalizados.

Na realidade, o final, no qual Caixeta reconhece seus equívocos, não é sempre igual ao conto, pois muitas pessoas permanecem com o mesmo caráter, compartilhando o falso discurso do patriotismo, apresentando a falsa propaganda de defesa da pátria e da família tradicional. Ou seja, essas temáticas viram verdades” para parte do povo, que se torna o próprio “Caixeta dentro da caixa” porque se sentem bem em se adaptar aos discursos de “*que o mundo tá ficando chato de mais*”, adotando em seus círculos falas repetitivas, presentes nos vídeos que chegam pelos aplicativos de mensagens instantâneas *WhatsApp* e *Telegram*, inflando o ódio e contagiando os indecisos. Assim surgiu o AntiPTismo ou demonização dos partidos de esquerda. Observe-se que nas eleições presidenciais de 2018, o resultado divulgado pelo TSE (Tribunal Superior Eleitoral) contabilizou 40 milhões de eleitores que não compareceram ou votaram nulo ou branco, chegando a superar as eleições de 2014, na qual 38,4 milhões estavam nessas condições (Gazeta do Povo, 2018).

Esses dados só demonstram o que Mano Brown⁶³, rapper do Racionais MC’s⁶⁴, falou em um discurso durante a campanha do Partido dos Trabalhadores de 2018, em que afirmava que não deveríamos apenas nos comunicar com os nossos, mas sim ampliar essa comunicação. Essa é a mesma atitude pregada pelo líder do movimento Entregadores Antifacistas, Paulo Galo, que reafirma essa fala, dessa vez ao canal do Youtube Meteoro Brasil, citando que ninguém quer se sentir burro durante um debate, e que por isso é preciso diminuir nossa própria arrogância e prepotência para não perder aliados. Em sua narrativa, Paulo Galo nos conta que entregou um livro de Karl Marx, o “*Manifesto Comunista*”⁶⁵ para um colega, alegando que não entendia e tinha dificuldades para interpretar algumas palavras simples daquele livro, como, por exemplo, “proletariado”. O colega, tido como alienado por Galo, lê o livro e assim consegue explicar essa e outras palavras para ele. Esse acesso à leitura acende nessa pessoa o conhecimento, e se antes

63 É um dos maiores Rappers, e compositor Brasileiro, integrante do grupo paulista Racionais MC’s desde 1988.

64 Maior Grupo de Rappers brasileiro. É um time formado por Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay. São conhecidos pelos os versos que denuncia a violência policial, racismo, crime organizado, Estado e suas brutalidades.

65 Obra elaborada por Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895) publicada em 1848.

ela defendia os interesses individualistas do empresário, passa a compreender seus próprios direitos e a lutar pela causa do trabalhador. Assim Galo, estudando sua realidade e seu momento histórico, incentiva o pensamento crítico no colega e constrói coletivamente um posicionamento político.

O Projeto Corpo Cênico Performances Político-Poéticas propiciou isso às/aos participantes, o estudo de sua realidade e de se nosso momento histórico, através do aprofundamento prático e teórico nos materiais poéticos e nas propostas pedagógicas do alemão Bertolt Brecht, presentes em suas reflexões acerca das Peças Didáticas. Realizado a partir dos seus contos “Histórias do Sr. Keuner” (2013), que inspiraram e serviram como referência para a montagem de “O Amor à Pátria”, e em “A Peça Didática de Baden-Baden sobre o Acordo” (1929), Modelo de Ação para a montagem de “A Igreja Dialética Brechtiana- O Acordo”, com o acréscimo de duas canções de Brecht compostas junto com Kurt Weill.

Com isso, o grupo pôde trabalhar a partir de jogos teatrais ações de intervenções críticas baseando-se no contexto sociopolítico dos anos de 2018 e 2019 no Brasil, que interferiram diretamente na realidade de cada participante. Estes puderam usar esse espaço artístico e pedagógico para expressar e desenvolver ideias a partir dos modelos de ação trabalhados para a construção de montagens cênicas críticas que levavam “*a palavra de Brecht*” a todas/os que foram prestigiar as apresentações, assim abrindo espaço para que essas pessoas também contribuíssem com seus pensamentos sobre a hipocrisia humana, por vezes chegando a se posicionar contra suas próprias ideias, em um exercício dialético e reflexivo. Como para muitas/os esse espaço de reflexão é limitado, o momento das apresentações era visto também como espaço para o desabafo, o direito de usar a própria voz para expressar o seu descontentamento social e político.

O Projeto possibilitou a investigação por meio da observação crítica da realidade das/os participantes, que usavam sua história ou situações “típicas” para compor a partitura dos/as personagens, que foram inspiradas/os em comportamentos e posturas inseridas em círculos sociais e, principalmente, na mídia. Coletivamente foram desenvolvidos diálogos e adicionadas ações estimulados pelos Protocolos Poéticos, que assim conectavam essas cenas com a atualidade das/dos participantes, permitindo que todas/todos se sentissem livres para compartilhar e trabalhar seu próprio pensamento crítico. Portanto, o Projeto ressaltou o esforço coletivo de construir e desenvolver um bom trabalho, propiciando com que essas/esses

participantes adquirissem experiência pessoal, bem como enquanto futuras/os docentes trabalhando com Teatro-Educação.

Quando utilizamos a linguagem cênica em processos pedagógicos, podemos desenvolver coletivamente uma pesquisa a partir da vivência individual de cada participante, incentivando interpretações textuais e criação de cenas e, conseqüentemente, analisar o contexto político atual, usando-o como principal pauta para a apresentação dessa realidade de opressão que foi tão naturalizada. Com isso, aprendemos com essa experiência algo digno em nossa formação crítica, visto que Brecht corrobora com a ideia de ensinar e aprender através das nossas relações sociais. Sendo assim, ao entrarmos em contato com as esferas políticas através dos modelos de ação, ampliamos nosso olhar, e conseqüentemente começamos a nos posicionar politicamente a partir de nosso envolvimento e identificação com as pautas do opressor e do oprimido. Participando ativamente das experimentações e das construções cênicas, utilizando as técnicas dos jogos teatrais como ferramenta de análise corporal das Peças Didáticas, contos e poemas brechtianos, nos tornamos os principais “modelos de ação” de nossas vidas.

O momento vivenciado pelo grupo, aqui descrito e analisado, pode ser considerado então privilegiado em sua opção pela adaptação dos textos do dramaturgo alemão a partir de uma leitura crítica de nossos tempos. Tempos em que o óbvio está/estava sendo defendido de modo ferrenho contra as “meias verdades cibernéticas”, a ponto de nos julgarem “corajosos/corajosas”, pois, diante da alienação política atual, parte de nossa própria sociedade se volta contra as classes estudantis, professores, trabalhadores da cultura e artistas. Os textos de Brecht foram assertivos e necessários para as produções dos dois espetáculos que resultaram nas apresentações dentro da Universidade Federal de Alagoas, e resultando também neste trabalho de conclusão de curso (TCC).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYDOS, Bianca; HANAYAMA, Eliana Midori. **Técnicas de Aquecimento vocal utilizadas por Professores de Teatro**. Revista CEFAC, São Paulo: ABRAMO - Associação Brasileira de Motricidade Orofacial. - Ed. 6, n. 1, p. 83-8, ano 2004.

BAUMGÄRTEL, Stephan A.; NORONHA, José. **Bertolt Brecht e a (auto)formação musical por meio das Peças didáticas**. Ouvirouve, Uberlândia: Universidade Federal De Uberlândia, ed. 13, n. 2, p. 606-629, dez. 2017.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas**. /Posfácio de Julián Boal- São Paulo: Editora 34, 2019.

BRECHT, Bertolt. **A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo**. In Teatro Completo, vol. 3. Tradução de Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988 (edição de 2004).

_____. **As histórias do Senhor Keuner**. Tradução Paulo César de Souza; Posfácio de Vilma Botrel Coutinho de Melo – 2.ed.- São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Conversas de Refugiados**. Tradução, posfácio e notas de Tércio Redondo – 1. ed.- São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. **“La compra de Bronce”, escritos sobre o Teatro 2**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976.

_____. **Bertolt Brecht. Teatro Completo 3**. Tradução: Ingrid Dormien Koudela. 1 ed. São Paulo: Paz e Amor, v. 3, 2009. ISBN: 8521907486.

BRITO, Roberta. **Álbum Pluralidades Cênica**, 2019. Disponível em <<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.2164480553665694&type=3>> Acesso em 13 jul. 2022.

CADA Macaco no Seu Galho. Intérprete: Gilberto Gil. Compositor: Riachão. In: O VIRAMUNDO (Ao Vivo) (Vol.1). Intérprete: Gilberto Gil. Bahia: Ensaio Geral / Gege, 1976.

COHEN, Renato. **Work in Progress – na cena contemporânea**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

COMO FALAR COM UM TERRAPLANISTA: com Paulo Galo. Curitiba, Youtube, 2022. 1 vídeo (12:16). Publicado pelo Meteoro Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aFkbfRUeXg&t=341s&ab_channel=MeteoroBrasil>. Acesso em: 13 jul. 2022.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do Teatro Épico no Brasil.** – 2.ed.- São Paulo: Expressão Popular, 2016.

FABIÃO, Eleonora. **Programa Performativo - Corpo em Experiência.** Revista do LUME- Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - UNICAMP. Vol. nº 4, dez. 2013.

FREIRE, Paulo. **Política e educação: ensaios.** – 5. Ed. - São Paulo: Cortez Editora, 2001.

GIANINI, Marcelo. **João, Artur e Alice: Brincando de fazer teatro na contemporaneidade: Processos de criação como prática pedagógica.** Orientadora: Professora Doutora Ingrid Dormien Koudela. 2009. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

GUEDES, Enildo Marinho, (et al.). **Padrão UFAL de normalização.** Maceió: EDUFAL, 2012.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht na pós-modernidade/** Ingrid Dormien Koudela. (1. Remp.) – São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **Brecht: Um jogo de Aprendizagem** – São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Texto e Jogo** – São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1999.

_____. **Um vôo Brechtiano: teoria e prática da peça didática/** Ingrid Dormien Koudela, (Jacó Guinsburg, Reiner Steinweg). – São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1992.

LANIER, Jaron. **Dez argumentos para você deletar suas redes sociais.** / Tradução Bruno Casotti. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.

ME Dá Um Dinheiro Aí. Intérprete: Moacyr Franco. Compositor: Homero Ferreira, Glauco Ferreira e Ivan Ferreira. In: CARNAVAL de 1960. Intérprete: Moacyr Franco. Rio de Janeiro: PD Europe, 1960.

NASCIMENTO, Diogo. **Relações intertextuais em Histórias do Sr. Keuner, de Bertolt Brecht, e O senhor Brecht, de Gonçalves Tavares.** In: X SEPECH - Seminário de Pesquisa em

Ciências Humanas, 2014, Londrina. X SEPECH - Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas, 2014. p. 818-830.

NOTÍCIAS. Gazeta do Povo. Alienação eleitoral no Brasil cresce mesmo antes do fechamento das urnas. São Paulo: Gazeta, 2018. Disponível em: <<https://especiais.gazetadopovo.com.br/eleicoes/2018/votos-brancos-nulos-abstencoes-alienacao-eleitoral-no-brasil-2018/>>. Acesso em: 28 nov. 2020.

O YOUTUBER E O POLITICAMENTE CORRETO: #meteoro.doc. Curitiba, Youtube, 2018. 1 vídeo (10 min). Publicado pelo Meteoro Brasil. Disponível em: <<https://youtu.be/GnFqdvYr54Q>>. Acesso em: 13 jul. 2022.

PAVIS, Patrice. **O dicionário de Teatro.** Tradução para língua portuguesa sobre direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. - São Paulo: Perspectiva, 2015.

PETTER, Reiner. **Quem matou o Caixeta?** - 1 ed. São Paulo: AVEC Editora, 2018.

QUANTO vale ou é por quilo? - Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Agravo Produções Cinematográficas S/C Ltda. Roteiro: Eduardo Benaim. Rio de Janeiro: Europa Filmes, 2005. 1 - DVD (104), son. color. Port.

SIUFI, Natália. ARAPIRACA, Juliana. **Que palhaçada é essa? Jogos e Apontamentos.** 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Arte - Teatro) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2009.

TEATRO DO ORNITORRINCO: Canção de Salomão. 2017. 1 vídeo (4:32). Publicado pelo Teatro do_Ornitorrinco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iDWWEEHjBX4&ab_channel=TeatrodoOrnitorrinco>. Acesso em: 13 jul. 2022.

TEIXEIRA JÚNIOR, Geraldo Martins. **Dramaturgia, gestus e música: Estudos sobre a colaboração de Bertolt Brecht, Kurt Weill e Hanns Eisler, entre 1927 e 1932.** Orientador: Prof. Dr. Marcus Santos Mota. 2014. Dissertação (Mestrado) - Curso de Instituto de Artes, Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes, Brasília: Universidade de Brasília, 2014.

UFAL. Edital Oficial do Programa Corpo Cênico/PROEX – **Performances Político-Poéticas,** Universidade Federal de Alagoas, 2018.

VERÇOSA, Leylane Maria. Relatório Mensal – Projeto Performance Político-Poéticas, Maceió, 2018.

WEKWERTH, Manfred. **Diálogo sobre a encenação: um manual de direção teatral**. São Paulo: Editora Hacitec, 1997.

ANEXO –

O roteiro da montagem “A Igreja Dialética Brechtiana – O Acordo”

O roteiro e o texto utilizado em nossa montagem, baseado na “A Peça Didática de Baden-Baden sobre o Acordo” de Bertolt Brecht, mas com as adaptações, as marcações de movimentações, os gestos, canções, projeções de imagens desenvolvido especialmente para a “A Igreja Dialética Brechtiana- O Acordo”.

- Depois da “A Canção de Salomão”, cada pessoa do grupo dirigia para suas marcações destinadas, assim iniciava o “Rito de Saudação”:

LÍDER DO CORO- Boa tarde, sejam todas/todos bem-vindas/os à Igreja Dialética Brechtiana. Aqui sua dúvida é sempre bem-vinda. Nosso único dogma é que não existem dogmas. Inclinem nossas cabeças e reflitamos sobre nossas dúvidas.

- Introdução adicionada para referenciar a estrutura da missa, e saudar a presença das/dos Fiéis. O gesto fazia referência a escultura do artista francês Auguste Rodin (1840-1917), intitulada de “O Pensador” (1902). Após o gesto, a imagem com frase brechtiana era projetada através do *DataShow*.

LÍDER DO CORO- Oremos: “Os que lutam. Há aqueles que lutam um dia...”

TODAS/TODOS- “E por isso são muito bons...”

LÍDER DO CORO- “Há aqueles que lutam muitos dias...”

TODAS/TODOS- “E por isso são muito bons...”

LÍDER DO CORO- “Há aqueles que lutam anos...”

TODAS/TODOS- “E são melhores ainda...”

LÍDER DO CORO- “Porém há aqueles que lutam toda vida...”

TODAS/TODOS- “*Esses são os im-pres-cin-dí-veis!*”

- A pronúncia “*im-pres-cin-dí-veis*”, que reforçava a separação das sílabas, procurava dar ênfase a esta palavra.

LÍDER DO CORO – Podemos nos sentar.

- A Narradora destacava-se do Coro, se apresentava fazendo a reverência a “O Pensador” diante da imagem de Brecht, que se encontrava largada no chão, se dirigia ao púlpito, localizado no canto direito do palco, e lia a introdução do texto original em que são apresentados/apresentada os/a Aviadores/Aviadora.

NARRADORA – Primeiro, relatório do voo. Os/a aviadores/aviadora relatam.

- Destaque também para as quatro pessoas que representava a tripulação. Quatro pessoas, que inicialmente faziam parte do coro, depois que a Narradora mencionasse “relatório do voo”, se destacavam e se dirigiam para quatro cadeiras que ficavam também à direita do palco. Antes, porém, faziam a reverência para a imagem que estava no chão. Ao chegar em suas marcações, elas/eles assumiam seus papéis, deixando, portanto, de fazer parte do coro ao vestir seu adereço de cena (óculos de natação que remetem aos óculos de aviadores/aviadora do começo do século XX), subiam nas cadeiras e iniciavam a narração da fábula.

PRIMEIRA AVIADORA – No tempo em que a humanidade começava a se conhecer, nós construímos aviões, com madeira, ferro e vidro, e atravessamos os ares voando.

SEGUNDO AVIADOR – Por sinal, com uma velocidade superior em mais do dobro à do furacão.

TERCEIRO AVIADOR – E na e na verdade, nossos motores eram mais fortes do que 100 cavalos, mas menores que cada um deles.

QUARTO AVIADOR – Durante mil anos tudo caiu de cima para baixo, com exceção dos pássaros.

PRIMEIRA AVIADORA- Nem mesmo nas mais antigas pedras encontramos qualquer testemunho de que alguma mulher tenha atravessado os ares voando.

SEGUNDO AVIADOR- Mas nós nos erguemos. Próximo ao fim do segundo milênio de nossa era, ergueu-se nossa Ingenuidade de aço,

TERCEIRO AVIADOR- mostrando o que é possível sem nos deixar esquecer:

OS/AS AVIADORES/AVIADORAS- o que ainda não foi alcançado!

- Sentam-se virando para os/as fiéis.

- Quando a Narradora anunciava o início da segunda cena “a Queda”, os/a Aviadores/Aviadoras faziam sua transição para “Acidentados/Acidentadas”, descendo das

cadeiras e posicionando os óculos acima de suas cabeças, e dialogavam com o Líder do Coro/Padre. O diálogo termina com o reconhecimento crítico de sua situação e o pedido de ajuda:

NARRADORA: Dois, “A QUEDA”.

- LÍDER DO CORO dirige-se atenção para os/as AVIADORES/AVIADORAS.

O LÍDER DO CORO fala aos/as Acidentados/Acidentadas- Não voem mais agora já não é necessário que se tornem mais velozes. O nível do solo para vocês, agora, suficientemente alto. Basta que permaneçam imóveis, não mais em cima, sobre nós, não mais longe, a nossa frente, mas sim imóveis, digam-nos quem são.

- As/os Aviadores/Aviadoras levantam-se e viram sua atenção, um/uma por vez, para o Líder do Coro.

PRIMEIRA AVIADORA- Nós participamos dos trabalhos das nossas camaradas.

SEGUNDO AVIADOR – Nossos aviões se tornaram melhores, voamos cada vez mais alto, o mar foi vencido, e eis que as montanhas já ficaram baixas.

TERCEIRO AVIADOR– Fomos dominados pela febre do petróleo e da construção de cidades.

QUARTO AVIADOR– Nossos pensamentos eram máquinas e luta pela velocidade.

PRIMEIRA AVIADORA– Com a luta esquecemos o nosso nome e o nosso rosto, e com a pressa da partida esquecemos objetivo de nossa partida.

SEGUNDO AVIADOR– Mas nós lhes imploramos que venham ao nosso encontro e

TERCEIRO AVIADOR – Que nos deem água, e um travesseiro para apoiarmos nossa cabeça, e que nos ajudem, pois:

OS QUATRO AVIADORES – Não queremos morrer!

- As/os Aviadoras/Aviadores sentam-se.

O CORO dirigindo-se à MULTIDÃO: Escutem: quatro homens/mulheres pedem seu socorro, eles/elas voaram através dos ares e caíram ao solo e não querem morrer. Por isso pedem o seu socorro. Aqui temos um cálice com água e um travesseiro,

- Os objetos são apresentados por duas pessoas que se destacam do Coro. E apresentam aos/as fiéis.

CORO - Mas digam-nos se devemos ou não ajudá-los/las.

MULTIDÃO responde ao coro – Sim.

O CORO – Eles/Elas os/as ajudaram? (3 segundos) eles/elas os/as ajudaram?!

NARRADORA dirigindo-se à MULTIDÃO – Sobre esses corpos, que já esfriam, investiguemos se o homem costuma ajudar o homem.

NARRADORA: Três, O INQUÉRITOS PARA SABER SE O HOMEM AJUDA O HOMEM, PESSOAS AJUDAM AS PESSOAS, GENTE AJUDA A GENTE. Primeiro inquérito.

O LÍDER DO CORO leitura cantada– Um de nós atravessou o mar e descobriu um novo continente, mas muitos depois dele lá construíram grandes cidades com muito esforço e inteligência.

O CORO retruca – Nem por isso o pão ficou mais barato.

O LÍDER DO CORO leitura cantada – Um de nós construiu uma máquina cujo vapor aciona uma roda, e essa foi a mãe de muitas outras máquinas. Mas muitos trabalham nelas todos os dias.

O CORO retruca – Nem por isso o pão ficou mais barato.

O LÍDER DO CORO leitura cantada – Muitos de nós meditaram sobre o movimento da terra ao redor do sol, sobre o íntimo do homem, as leis Gerais, a composição do ar, e sobre os peixes abissais. E descobriram Grandes coisas.

O CORO retruca – Nem por isso o pão ficou mais barato.

O LÍDER DO CORO – Pelo contrário, a miséria aumentou em nossas cidades, e já há muito tempo ninguém mais sabe o que é um/uma homem/mulher. Por exemplo: enquanto vocês voavam, rastejava pelo chão algo semelhante a vocês, não como um/uma homem/mulher!

O LÍDER DO CORO – Então o homem ajuda o homem? (3 segundos) O homem ajuda as pessoas?!

MULTIDÃO – Não.

NARRADORA - Segundo inquérito:

O LÍDER DO CORO dirigindo-se à MULTIDÃO – Observem estas imagens e depois digam que o homem ajuda o homem.

- Projeção com as imagens de dor e violência eram apresentadas aos/as fiéis.

DIÁCONO – Solicito a todos e todas que fiquem de pé. Gostaria de propor o seguinte, falem com a pessoa do lado e (1) discuta se homem ajuda o homem, se a pessoa ajuda pessoa. (2) Agora, quem acha que sim, o homem ajuda o homem que fique do lado direito, e quem não acha, fique do lado esquerdo. Vamos debater. (3) Agora sugiro que quem acha que o homem ajuda o homem argumenta o contrário, que o homem não ajuda o homem. As pessoas ajudam as pessoas.

- Nessa cena, o intuito era, além de conectar os/as fiéis na “Missa”, mostrando-lhes que elas tinham um papel fundamental, que mesmo sentadas poderiam ser ativas, queria-se provocar uma reflexão dialética no coletivo.

O LÍDER DO CORO dirigindo-se à MULTIDÃO – O homem ajuda o homem?

MULTIDÃO grita – NÃO!

O LÍDER DO CORO – Devemos rasgar o travesseiro?

MULTIDÃO – NÃO!

O LÍDER DO CORO – Devemos jogar fora a água?

MULTIDÃO – “Sim!” “Não!”

NARRADORA- Quatro: A RECUSA DA AJUDA

O CORO – Quer dizer então que eles/elas não devem ser ajudados/ajudadas. Rasgaremos o travesseiro e jogaremos fora a água.

- Nesse momento o travesseiro é rasgado e colocado dentro de uma bacia, depois por cima, a atuante derrama a água. Tiram os objetos cênicos após a finalização. E continua:

O CORO – Certamente vocês já observaram ajuda em mais de um lugar, sob diferentes formas. Gerada por um estado de coisas que ainda não conseguimos dispensar: A violência. Contudo, nós os aconselhamos a enfrentar a cruel realidade com uma crueldade ainda maior. E, abandonando o estado de coisas que gera a necessidade, abandonem a necessidade. Portanto, não contem com ajuda: Recusar a ajuda supõe a violência. Obter ajuda também supõe a violência. Enquanto a violência impera, a ajuda poderá ser recusada. Quando não mais imperar a violência, a ajuda não mais será necessária. Por isso, em vez de reclamar ajuda, é preciso

abolir a violência. Ajuda e violência constituem um todo, e é este todo que é preciso transformar.

NARRADORA: Cinco: A DELIBERAÇÃO

O AVIADOR ACIDENTADO – Camaradas, nós vamos morrer!

TERCEIRO MECÂNICO – Nós sabemos que vamos morrer, mas e você, sabe?

SEGUNDO MECÂNICO – Ouça, então: Você morrerá de qualquer jeito. Sua vida é arrancada. Seu mérito é apagado.

PRIMEIRA MECÂNICA – Você morrerá por si mesma. Ninguém olhará para você. Finalmente, você morrerá.

OS/AS TRÊS MECÂNICOS/MECÂNICA – E assim também nós morreremos.

NARRADORA- Seis: CONTEMPLAÇÃO DOS MORTOS; Contemplem os mortos!

DIÁCONO: Segunda contemplação dos mortos

OS/AS TRÊS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS – Nós não podemos morrer!

NARRADORA- Sete, LEITURA DOS COMENTÁRIOS

O CORO dirigindo-se aos/as TRÊS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS – Não podemos ajudá-los/las. Apenas uma indicação. Apenas uma atitude. Podemos lhes dar. Morram, mas aprendam, aprendam, mas não aprenda errado.

OS/AS TRÊS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS – Não nos resta muito tempo, não podemos aprender muito mais.

O CORO – Se vocês têm pouco tempo, têm tempo o suficiente, porque é fácil aprender o certo.

A NARRADORA e DIÁCONO destacam-se de seus lugares de origem indo mais para frente centralizados, iniciam as curtas fábulas:

A NARRADORA – Um: Quem arranca algo, segurará algo. E a quem algo é arrancado, também ele o segurará. E quem segura algo, dele algo será arrancado. Aquele de nós que morre, abandona o quê? Não abandona apenas sua mesa ou a sua cama! Aquele de nós que morre, também sabe: abandono tudo que existe e dou mais do que tenho. Aquele de nós que morre, abandona a rua que conhece e também é que não conhece. As riquezas que possui e também as que não possui. A própria miséria. A sua própria mão. Como então, quem não estiver exercitado

nisso, poderá levantar uma pedra? Como, poderá levantar uma grande pedra? Como, quem não estiver exercitado no abandono, abandonará a sua mesa? Como, quem não estiver exercitado no abandono, abandonará tudo aquilo que possui e também o que não possui? A rua que conhece e também a que não conhece? As riquezas que possui e também as que não possui? A própria miséria? A sua própria mão?

DIÁCONO – Segundo. Quando o Pensador se viu numa violenta tempestade, estava sentado num grande veículo e ocupava muito espaço: A primeira coisa que fez foi sair do veículo, a segunda foi tirar casacão, a terceira foi deitar-se no chão. Assim ele venceu a tempestade reduzido à sua menor dimensão.

OS/AS TRÊS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS perguntam ao DIÁCONO – E assim sobreviveu à tempestade?

DIÁCONO – Reduzido à sua menor dimensão, ele/ela sobreviveu à tempestade.

OS/AS TRÊS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS para a MULTIDÃO – Reduzido à sua menor dimensão, ele/ela sobreviveu à tempestade.

A NARRADORA – Terceiro: Para ajudar um homem a aceitar a morte, o Pensador interveniente, pediu-lhe que se despojasse de todos os seus bens. Depois de ter abandonado tudo, ao homem só restava a vida. Abandona mais uma coisa, disse-lhe o Pensador.

DIÁCONO – Quarto: Se o Pensador venceu a tempestade, venceu-a porque conhecia a tempestade e estava de acordo com a tempestade. Portanto, se quiserem esperar a morte, é preciso conhecer a morte e estar de acordo com a morte. Mas aquele que procura o acordo deverá preferir a pobreza. Não deve estar presa às coisas! As coisas podem ser tiradas e aí não haverá acordo. Também não se deve estar preso à vida! A vida pode ser tirada e aí não haverá acordo. Também não deve estar preso aos pensamentos, porque também os pensamentos poderão ser tirados e aí também não haverá acordo. Como dito pelo sábio Brecht, desprendem-se de suas coisas, ou quem sabe, de todos os seus bens. Colaborem com nossa igreja dialética.

“Ei, você aí!

Me dá um dinheiro aí!

Me dá um dinheiro aí!

Não vai dar?

Não vai dar não?

Você vai ver a grande confusão
Que eu vou fazer bebendo até cair
Me dá, me dá, me dá, oi!
Me dá um dinheiro aí!”
(FERREIRA, 1959)

- Ao final da música, as/os participantes faziam uma brusca transição da alegria carnavalesca para seriedade do “culto” de forma bem visível para as/os “fiéis”, com a retomada da “ordem” e a reverência ao “pensador”. As pessoas do Coro que são responsáveis pela coleta da Oferta averíguam o dinheiro ganho naquele dia.

NARRADORA – Oito, O EXAME.

O CORO – A que altura voaram?

OS/AS TRÊS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS– Voamos a uma altura extraordinária.

O CORO – A que altura voaram?

OS/AS TRÊS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS– Subimos a quatro mil metros de altura.

O CORO – A que altura voaram?

OS/AS TRÊS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS– Voamos a uma grande altura considerável.

O CORO – A que altura voaram?

OS/AS TRÊS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS– Erguemo-nos um pouco acima do solo.

O LÍDER DO CORO dirigindo-se a MULTIDÃO – Eles/Elas se ergueram um pouco acima do solo.

O AVIADOR ACIDENTADO virar-se para multidão – Eu voei a uma altura extraordinária.

O CORO olha para o público – E ele voou a uma altura extraordinária.

NARRADORA- Segundo:

O CORO – Foram enaltecidos/enaltecidas?

OS/AS TRÊS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS– Não fomos enaltecidas/enaltecidos o suficiente.

O CORO – Foram enaltecidos/enaltecidas?

OS/AS TRÊS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS– Fomos enaltecidas/enaltecidos.

O CORO – Foram enaltecidas/enaltecidos?

OS/AS TRÊS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS– Fomos suficientemente enaltecidas/enaltecidos.

O CORO – Foram enaltecidas/enaltecidos?

OS/AS TRÊS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS– Fomos muitíssima/muitíssimo enaltecidas/enaltecidos.

O LÍDER DO CORO dirigindo-se a Multidão – Eles/Elas foram muitíssimos/muitíssimas enaltecidos/enaltecidas.

O AVIADOR ACIDENTADO – Eu não fui suficientemente enaltecido.

O CORO olha para o público – E ele não foi suficientemente enaltecido.

NARRADORA- Terceiro:

O CORO – Quem são vocês?

OS/AS TRÊS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS– Somos as/os que sobrevoaram o oceano.

O CORO – Quem são vocês?

OS/AS TRÊS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS– Somos algumas/alguns de vocês.

O CORO – Quem são vocês?

OS/AS TRÊS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS– Não somos ninguém.

O LÍDER DO CORO dirigindo-se a Multidão – Eles/Elas não são ninguém.

O AVIADOR ACIDENTADO – Eu sou Charles Lindbergh.

O CORO olha para o público – E ele é Charles Lindbergh.

NARRADORA- QUARTO:

O CORO – Quem os espera?

OS/AS TRÊS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS– Muitos nos esperam além-mar.

O CORO – Quem os espera?

OS/AS TRÊS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS – Nosso pai e nossa mãe nos esperam.

O CORO – Quem os/as espera?

OS/AS TRÊS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS – Ninguém nos espera.

O LÍDER DO CORO dirigindo-se a Multidão – Ninguém os/as espera.

NARRADORA – Cinco:

O CORO – Então, quem morrerá, se vocês morrerem?

OS/AS TRÊS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS– Aquelas/Aqueles que foram enaltecidas/enaltecidos demais.

O CORO – Então, quem morrerá, se vocês morrerem?

OS/AS TRÊS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS– Aquelas/Aqueles que se ergueram um pouco acima do solo.

O CORO – Então, quem morrerá, se vocês morrerem?

OS/AS TRÊS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS– Aquelas/Aqueles que ninguém espera.

O CORO – Então, quem morrerá, se vocês morrerem?

OS/AS TRÊS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS– Ninguém.

O CORO – Agora sabeis: Ninguém Morrerá, se vocês morrerem. Agora eles/elas atingiram Sua menor dimensão.

O AVIADOR ACIDENTADO – Mas eu, no meu voo, atingi minha maior dimensão. Tão alto quanto eu voei, ninguém voou. Eu não fui enaltecido o bastante, eu não poderei ser enaltecido o bastante. Não voei por nada nem por ninguém. Voiei por voar. Ninguém me espera, eu não voo em sua direção, eu voo para me afastar de vocês, eu jamais morrerei.

- A Narradora dá início à cena 8: O Exame, quando há uma nova transição nos nomes dos papéis, pois o quarto Aviador torna-se o único Aviador, e os demais viram “Mecânicos/Mecânicas Acidentados/Acidentadas”. Nesta cena, este único Aviador se reconhece como Charles Lindbergh, se opõe aos Mecânicos e se nega em realizar o acordo proposto pelo Coro.

NARRADORA- oitavo, ENALTECIMENTO E DESAPROPRIAÇÃO

O CORO – Agora, mostrem o resultado de seu esforço. Pois só o resultado é real. Entreguem, portanto, o motor, as asas e o trem de aterrissagem. Tudo o que vos permitiu voar, tudo o que construíram. Abandonem-no!

O AVIADOR ACIDENTADO – Eu não o abandono. O que é o avião sem o aviator?

O LÍDER– Tomem-no!

O CORO - Levantem-se aviadores/aviadoras. Vocês transformaram as leis da Terra. Durante mil anos, tudo caiu de cima para baixo, com exceção dos pássaros. Nem mesmo nas mais antigas pedras encontramos qualquer testemunho de que algum homem tenha atravessado os ares voando, mas vocês se ergueram próximos ao fim do segundo milênio de nossa era.

OS/AS TRÊS MECÂNICOS/MECÂNICAS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS subitamente se levantam e apontam para o quarto Aviator – O que é isto, olhem! (apontam)

O LÍDER DO CORO – Entoem o “Totalmente irreconhecível”! (Todos/Todas apontam)

TODOS/TODAS- apontando para o Aviator Acidentado – Totalmente irreconhecível está agora seu rosto, gerado entre ele e nós. Pois aquele que de nós precisou e de quem nós necessitamos, esse alguém foi ele.

O LÍDER DO CORO – Este homem Tinha um cargo Mesmo que usurpado. Arrancou de nós o que precisou e nos negou o que necessitávamos. Por isso seu rosto se extingue com seu cargo: Ele só tinha um!

PRIMEIRO – Se é que ele existiu...

SEGUNDO – Existiu.

PRIMEIRO – Ele era o quê?

SEGUNDO – Não era ninguém.

TERCEIRO – Se é que ele era alguém...

QUARTO – Não era ninguém.

TERCEIRO – Como se fazia para vê-lo?

QUARTO – Dando-lhe uma ocupação.

OS QUATRO – Quando ele é chamado, ele nasce. Quando ele é transformado, ele existe. Quem precisa dele, o conhece. A quem ele é útil, o engrandece.

SEGUNDO – E apesar disso ele não é ninguém.

O CORO agora todas/todos juntos/juntas– Aquilo que aqui jaz sem cargo não é mais humano. Morra agora, você não-mais-humano!

O AVIADOR ACIDENTADO – Eu não posso morrer!

OS/AS TRÊS MECÂNICOS/MECÂNICAS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS– Você se afastou do curso das águas, homem. Você não esteve no curso das águas, homem. Você é muito grande, você é muito rico. Você é singular demais. Por isso não pode morrer.

O CORO – Mas quem não pode morrer também morre. Quem não sabe nadar também nada.

A NARRADORA – Dez, A EXPULSÃO.

NARRADORA- Um de nós, com rosto, figura e pensamento, perfeitamente igual a nós, deve nos deixar. Porque durante a noite passada foi marcado e, desde hoje de manhã, seu hálito está podre. Seu corpo se decompõe. Seu rosto, que nos era familiar, já se torna desconhecido. Homem, fale conosco. Esperamos sua voz no lugar de sempre. Fale! Ele não fala. Sua voz não sai. Não tenha medo agora, homem. Porém, agora você deve partir. Vá logo! Não olhe para trás, vá para longe de nós.

- O Avião é arrastado para fora do palco.

- Com o acordo celebrado, o Líder do Coro/Padre conclama todas/todos, Coro e “fiéis”, para o momento da comunhão; pega a garrafa de cachaça, enquanto o Diácono pega os copos.

O LÍDER DO CORO – Compartilhemos de nossa bebida sagrada. Saudemos nosso acordo!

- Inicia-se o Rito de Comunhão, onde é dado as/os fiéis a bebida. Com isso, as pessoas deveriam formar uma fila, e caminhar até o palco para tomá-la e receber a benção. Enquanto isso, os/as demais Coro, Narradora, Diácono, Aviadores/Aviadoras, cantam:

“Não basta ser sagaz

Pra vida defender.

Pois tudo é tão incerto e

É bobagem até pensar.

Porque nessa vida

Tudo é tão banal e vão,
Toda e qualquer vontade é
Mera pretensão.

Achar que é o maioral
E tudo planejar,
Acaba dando em nada e
Não há como escapar.
Porque nessa vida
Não adianta se esforçar
Por mais que você faça,
Nada vai mudar.

Não adianta perseguir
A sorte sem parar
Pois mesmo que se corra
A sorte sempre corre mais
Porque nessa vida
Seja lá você quem for
Saiba que sua sorte
Não vai melhorar.

O homem é um infeliz
Precisa é de apanhar.
Se assim não tomar jeito, é
Melhor morrer de vez.
Porque nessa vida
Nada existe pra mudar
Tem que tomar na cara
Para se mancar.”

(BRECHT-WEILL)

NARRADORA – Onze: O ACORDO

O CORO dirigindo-se aos/as TRÊS MECÂNICOS/MECÂNICAS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS – Mas vocês que estão de acordo com o curso das coisas, não voltem a mergulhar no nada. Não se deixem dissolver como sal na água. Pois nós os exortamos a marchar conosco. E, conosco transformar não somente uma das leis da Terra, mas sim a lei fundamental: de acordo com a qual tudo será transformado, o mundo e a humanidade, antes de tudo a desordem das classes sociais; pois a humanidade se divide em duas: Exploração e ignorância.

OS/AS TRÊS MECÂNICOS/MECÂNICAS ACIDENTADOS/ACIDENTADAS – Estamos de acordo com a transformação.

O CORO – E lhes pedimos: Transformem nosso motor e aperfeiçoem-no, façam-no aumentar a segurança e velocidade, mas não esqueçam o objetivo na pressa da partida.

OS/AS TRÊS MECÂNICOS/MECÂNICAS ACIDENTADOS/ACIDENTADA – Aperfeiçoarmos o motor, a segurança e a velocidade.

O CORO – Abandonem isso tudo!

O LÍDER DO CORO – Avante!

O CORO – Quando tiverem melhorado o mundo, melhorem, então, o mundo melhorado. Abandonem-no!

O LÍDER DO CORO – Avante!

O CORO – Quando, ao melhorar o mundo, tiverem completado a verdade completem, então, a verdade completada. Abandonem-na!

O LÍDER DO CORO – Avante!

O CORO – Quando, ao completar a verdade, tiverem transformado a humanidade, transformem, então, a humanidade transformada. Abandonem-na!

O LÍDER DO CORO – Avante!

O CORO – Transformando o mundo, transformem-se! Abandonem a si mesmos!

- Todas/todos erguem os braços com os punhos cerrados. O Líder do Coro/Padre conclui a encenação com palavras que parodiam a Missa católica:

O LÍDER DO CORO – Avante! A dúvida esteja convosco.

TODOS/TODAS– Ela está no meio de nós.

O LÍDER DO CORO – Ide em paz e que a dúvida vos acompanhe.

TODOS/TODAS – Graças a Brecht.

Alinham-se para cantar apenas o verso 1 e 4 da “A canção de Salomão”.