

VI Congresso SESC de Arte/Educação

Utopias Pedagógicas em Artes
como Gesto de (Re)Existência

Organização
Rudimar Constâncio

Homenagem a
Ingrid Koudela e
Rosa Vascelos

ANAIS • 2018

UTOPIAS PEDAGÓGICAS EM ARTES COMO GESTO DE (RE)EXISTÊNCIA- VI CONGRESSO INTERNACIONAL SESC DE ARTE/EDUCAÇÃO

ANAIS • 2018

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO - SESC

Presidente do Conselho | Antonio Oliveira Santos

DEPARTAMENTO NACIONAL

Direção Geral | Carlos Artexes Simões

Diretora de Educação | Claudia Fadel

Diretor de Cultura | Marcos Henrique Rego

Gerente de Educação | Cynthia Rodrigues

Gerente de Cultura | Márcia Costa Rodrigues

DEPARTAMENTO REGIONAL EM PERNAMBUCO

Presidente | Josias Silva de Albuquerque

Diretor Regional | Antônio Inocêncio Lima

Controlador | Alessandro Rodrigues

Ouvidor | Fernando Soares

Diretor de Administração e Finanças | Nivaldo Carvalho de Sousa

Diretora de Educação e Cultura | Teresa Cristina da Rosa Ferraz

Diretora de Atividades Sociais | Ana Paula Cavalcanti

Gerente de Cultura | José Manoel Sobrinho

Gerente de Comunicação e Marketing | Paula Lourenço

Professor II Artes - Teatro | Rita Marize

SESC PIEDADE

Gerente | Rudimar Constâncio

Professor II Artes | Rúbia Lopes

Professor II Artes | Anny Rafaella Ferreira de Lima

Professor II Artes - Teatro | Almir Martins

Professor II Artes - Teatro | Ariele Mendes

Professor II Artes - Dança | Marcela Aragão

Professor II Artes - Dança | Valéria Barros

Professor II Artes - Música | Rakelly Nogueira

Professor II Artes - Música | Samuel Lira

Instrutora de Atividades Artísticas | Ana Júlia da Silva

Estagiários de Cultura | Cleydson Luan Lima, Rafael Lima e Rodrigo Hermínio

FICHA TÉCNICA DO CONGRESSO

Gestor do VI Congresso Internacional Sesc de Arte/Educação | Rudimar Constancio

Coordenação Geral | Rudimar Constâncio, Everson Melquíades, Ana Julia e Rúbia Lopes

Curadoria | Cristiane Maria Galdino de Almeida, Everson Melquíades Araújo Silva, Fernando Antônio Gonçalves de Azevedo, Igor de Almeida da Silva, Ivana Delfino Motta, Rita Marize Farias de Melo e Rudimar Constancio.

Comissão Científica | Cristiane Maria Galdino de Almeida, Igor de Almeida da Silva (UFPE), Márcia Virgínia Bezerra de Araújo (UFPE) e Maria Betânia e Silva (UFPE) e Rudimar Constâncio.

Coordenação Técnica | Eron Villar

Assistentes de Coordenação Técnica | Gabriel Félix e Sueides Leal Ferreira

Coordenação Pedagógica | Ana Julia e Ariele Mendes de Freitas

Secretaria | Isis Agra

Coordenação de Estrutura Física e Material | Rúbia Danielle Lopes Bezerra e Andrea Borges

Coordenação de Livraria | Anny Rafaella Ferreira de Lima e Lucas Ferr

Coordenação de Transporte | Bilé Ares

Coordenação de Receptivo | Talita Guedes

Coordenação de Anjos | Ricardo Vendramini

Produção Executiva | Almir Martins, Ariele Mendes, Lucas Ferr, Marcela Aragão, Rakelly Nogueira, Samuel Lira e Valéria Barros

Assistentes de Produção | Amanda Spacca, Anderson Damião, Anderson Gzus, Bruna Bastos, Célia Regina Siqueira, Clovis Alves, Geraldo Dias, Ildete Mendonça, Josias Vieira, Luciano Rogério, Lucrecia Forcioni, Madeline Eltz, Marinho Falcão, Pedro de Renor, Winy Mattos

Coordenação Geral da Exposição | Ana Júlia, Valkíria Dias e Rúbia Lopes

Curadoria e expografia da Exposição | Marcondes Lima

Coordenação de Produção da Exposição | Carla Denise

Coordenação de Nutrição | Renata Galindo

Coordenação de Comunicação | ASCOM

Designer Gráfico | Susy Souza, Marici Valente Seidensticker, Bruna Raphaela Ferreira de Andrade

Registro Foto e Filmagem | Maker Mídia

Preparação do Material Original | Isis Agra

Organização do Livro | Rudimar Constâncio

EQUIPE DE EDITORAÇÃO

Organização / Rudimar Constâncio

Capa e Projeto Gráfico / Claudio Lira

Serviço Social do Comércio – SESC Piedade

Rua Goiana, n. 40 – Piedade – Jaboatão dos Guararapes - PE

CEP: 54.420-000/ Fones: (81) 3361.6909/ 3361.0097

E-mail: sescpiedade@sescpe.com.br

A168 Utopias Pedagógicas em Artes como Gesto de (Re)Existência - Vi Congresso Internacional Sesc de Arte/Educação – Recife: SESC Pernambuco, 2018.

930 p.: il.

Inclui referências.

ISSN 2526-7949

1. Arte na educação. 2. Educação. 3. Estética. 4. Teatro. 5. Dança. 6. Arte. 7. Filosofia. 8. Professores - Formação. 9. Política cultural. I. - (Org.). II. Constâncio, Rudimar, 1965 - (Org.). III. Título.

700.7 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2014-84)

UTOPIA BRECHTIANA: PEDAGOGIAS DO TEATRO EM PERSPECTIVA

Ingrid Dormien Koudela⁹⁹

Quando recebi o convite para a conferência no *Sexto Congresso Internacional SESC de Arte/Educação*, encontrei o termo *UTOPIA*. Este termo é adjetivado em seu título como *brechtiana*. O que me reporta à minha pesquisa sobre a *Peça Didática* de Bertolt Brecht.

Na busca de esclarecimento do conceito de *UTOPIA*, volto a um ensaio que escrevi em parceria com meu Mestre Jacó Guinsburg, intitulado *TEATRO DA UTOPIA: UTOPIA DO TEATRO?*¹⁰⁰ E vou proceder fazendo recortes nesse texto, iniciando com uma pergunta formulada por Friedrich Schiller na segunda *Carta sobre a Educação Estética da Humanidade*:

*Não haveria melhor uso para a liberdade que me concedeis do que levar vossa atenção ao palco da arte? Não será extemporânea a procura de uma legislação para o mundo estético quando o moral tem interesse tão mais próximo, quando o espírito da filosofia é solicitado urgentemente pelas questões do tempo, pela maior de todas as obras de arte, a construção de uma verdadeira liberdade política?*¹⁰¹

O investimento de Schiller é na força comunicativa e instrutiva, geradora de função de sentido e função sociais, de solidariedade comunitária, que a arte desde sempre possui, no seu caráter público.

Encontro a citação de texto de Schiller na mesma carta:

*A natureza foi agora substituída por uma engenhosa engrenagem cuja vida mecânica, em sua totalidade, é formada pela composição de infinitas partículas sem vida (...) o gozo foi separado do trabalho, o meio da finalidade, o esforço da recompensa. Eternamente acorrentado a uma partícula do todo, o homem só pode formar-se enquanto partícula; ouvindo eternamente o mesmo ruído monótono da roda que ele aciona, o homem não desenvolve a harmonia de seu ser e, em lugar de desdobrar a sua natureza, a humanidade tornou-se mera cópia de suas ocupações e de sua ciência.*¹⁰²

99. Ingrid Dormien Koudela é uma das professoras pioneiras na área de teatro na educação, sendo iniciadora desta área de pesquisa na Universidade de São Paulo, a primeira instituição brasileira a oferecer programas de Mestrado e Doutorado específicos neste setor. Suas publicações incluem *JOGOS TEATRAIS*, uma abordagem teórica realizada a partir das propostas de Viola Spolin; *BRECHT: UM JOGO DE APRENDIZAGEM*, uma análise do teatro didático de Bertolt Brecht, através do qual explora suas relações com Piaget e Spolin e desenvolve a teoria de Brecht sobre a peça didática; e *TEXTO E JOGO* que vai além de relato e análise de experiências e suas respectivas influências, apresentando o resultado de suas pesquisas na forma de uma metodologia que incorpora fragmentos da dramaturgia brechtiana com princípios dos jogos teatrais.

100. GUINSBURG, J. e KOUDELA, I.D. *Teatro da Utopia: Utopia do Teatro?* In: *UM VOO BRECHTIANO*, SP: Ed. Perspectiva, 1992, pp. 22.

101. SCHILLER, F. *Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade*, Trad. Roberto Schwarz, introdução e notas: Anatol Rosenfeld SP: Herder, 1963.

102. Idem, pp. 23.

Marx e Engels procuram desenterrar também na arte as raízes da antítese, cujas consequências aparecem na crítica de Schiller e formam os filamentos com que este irá tecer a sua estética da superação. A teoria marxista também busca uma solução reintegradora para a sociedade e para o impasse da alienação artística. E vai encontrá-la na sociedade sem classes:

(...) em uma organização comunista da sociedade desaparece a inclusão do artista na limitação local e nacional, que corresponde unicamente à divisão do trabalho (...) em uma sociedade comunista não haverá pintores, mas homens que, entre outras coisas, também se dedicam a pintar (Teses de Feuerbach)¹⁰³

É nesta sequência ou nesta moldura de ideias que se deve inscrever o pensamento de Brecht e a sua proposta para a educação estética. O poeta retoma o debate de Platão e Rousseau sobre a função da arte e do teatro na polis, bem como o de Schiller e Marx, realizando uma notável junção e um cruzamento entre as propostas de ambos, que lhe são por certo congeniais, não obstante o peso preponderante do marxismo no espírito de Brecht.

Em tempo algum, disse Brecht, *“a sugestão de Schiller de transformar a educação política em uma questão estética foi tão obviamente sem perspectiva”*.¹⁰⁴

Mas nem por isso abandona este ponto de mira, precisamente naqueles anos. Ao contrário do ritual comunitário de Rousseau, que busca sua inspiração no passado, pela recuperação do estado natural como fator de integração entre os homens, no ritual político de Brecht, a utopia estética, presente em Schiller, é projetada para o porvir, como a visão marxista propõe. Perguntado como seria o teatro do futuro, o dramaturgo responde:

(...) sagrado, cerimonial, ritual (...) espectadores e atores não devem aproximar-se mas sim estranhar-se de si mesmos, do contrário não ocorre o espanto, necessário ao reconhecimento.

O que diferencia o ritual político brechtiano é o princípio da linguagem gestual, a qual, ao incorporar o sensorial e o racional, pressupõe a experiência estética. Em lugar da comunhão coletiva para provocar a catarse, Brecht pretende a descomunhão para obter mudança de comportamento. O componente metafísico, ritualizado no teatro de Artaud, é substituído em Brecht pelos poderes sociais que passam a ser concretizados corporalmente.

Esta encenação estaria então condicionada à participação do espectador no ato artístico coletivo. O princípio da identificação é substituído por Brecht por uma atuação que nasce das relações de jogo onde não há mais separação entre palco e plateia.

A peça didática não pretende transmitir uma ideologia, mas promover um talento que não se refere mais ao indivíduo mas a mudança das relações dos homens entre os homens. A “utopia concreta” (na expressão cunhada por Ernst Bloch) é um ensaio de aprendizagem de gestos e atitudes transformador da sociedade.

Nos últimos enunciados que formulou sobre a tipologia dramaturgicada da peça didática (1956) Brecht escreve:

*Esta designação vale apenas para as peças que ensinam aqueles que representam. Elas não necessitam de público, embora ele possa ser utilizado.*¹⁰⁵

103. GUINSBURG, J. e KOUDELA, I.D. Um Voo Brechtiano SP: Ed. Perspectiva, 1992, pp. 26.

104. Idem, pp. 30.

105. Idem, pp.42.

Encontro ainda no subtítulo do tema dado pelo Congresso o termo *Pedagogia do Teatro*, que deixa claro o *locus* de minha fala:

Embora sacramentada através de um *Léxico de Pedagogia do Teatro*¹⁰⁶ do qual participei como organizadora em parceria com José Simões de Almeida e constando como linha de pesquisa no *Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP – Universidade de São Paulo*, a questão *O que é Pedagogia do Teatro?* é uma certeza que merece ser sempre posta em dúvida.

O que é Pedagogia do Teatro? A pedagogia é inerente ao teatro? Adjetivo ou substantivo? Pedagogia Teatral ou Pedagogia do Teatro? No singular ou no plural? Pedagogias do Teatro ou Pedagogia do Teatro? Teatro ou Artes Cênicas? Linguagem ou área de conhecimento?

Uma definição única da *Pedagogia do Teatro* torna-se cada vez mais impossível. Uma descrição precisa de seu estatuto profissional é inglória. A *Pedagogia do Teatro ou Pedagogia das Artes Cênicas* abarca hoje tanto a ação cultural quanto o professor de atores em uma escola de teatro, bem como o professor de teatro no ensino formal. No desamparo em que nos vemos assim todos colocados, convém examinar as transformações por que passou no passado.

Na história do teatro moderno já encontramos as *teorias da experiência* que podem ser indicadoras e iluminar a *Pedagogia das Artes Cênicas* contemporânea.

O conceito expandido de teatro pode ser encontrado nos Estados Unidos, desde a sua origem em Robert Wilson, por exemplo.

Investigações didáticas nasceram notadamente na Europa Central com Jacob Levy Moreno; Bertolt Brecht; Peter Slade; Rudolf Laban, a Bauhaus e Carl Orff, entre outros. O caráter performativo do jogo teatral de Viola Spolin, revolucionou o teatro norte-americano, na teoria e na sua prática pedagógica e artística, abrindo campos expandidos tanto na educação como no teatro improvisacional.

Na contemporaneidade as consequências são visíveis: o teatro, a dança, a música e as artes visuais desdobraram seus horizontes libertando-se de seu lugar tradicional e ocupando novos espaços. Eles romperam com limites temporais e espaciais, inclusive interdisciplinares.

Torna-se visível que a *Pedagogia do Teatro* já conhecia e praticava procedimentos descritos como contemporâneos em sua origem moderna. Ouso afirmar que o teatro na educação modificou a estética do teatro não apenas através de sua ligação com a prática sociocultural mas principalmente em função de conceitos, métodos e procedimentos legitimados pelos autores modernos.

Definidos estes conceitos, voltemos agora à *utopia brechtiana!*

Em um texto denominado *Observação da Arte e Arte da Observação*, Brecht reflete sobre o processo de fruição estético afirmando que *assim como é verdade que em todo homem existe um artista, que o homem é o mais artista dentre todos os animais, também é certo que essa inclinação pode ser desenvolvida ou perecer. Subjaz à arte um saber conquistado através do trabalho.*¹⁰⁷

106. ALMEIDA JUNIOR, J.S. *Léxico de Pedagogia do Teatro*. SP: Ed. Perspectiva e SP- Escola de Teatro, 2015.

107. BRECHT, B. revista A PARTE

Ao buscar uma tradução para o inglês do termo alemão *Lehrstück* (*peça didática*), Brecht estabelece sua diferença com a *peça épica de espetáculo* (*Episches Schaustück*), apontando para uma nova concepção de pedagogia e de teatro:

(...) *o equivalente inglês mais próximo que encontro é peça de aprendizagem... que muitas vezes não necessitava do palco no sentido tradicional*. Em outro momento pontua: *se não quiserem chamar de teatro, chamem de taetro!*¹⁰⁸

A peça didática soluciona o problema da ligação entre a prática do teatro e a prática de seu público, ao incorporar o espectador no processo teatral, permitindo-lhe penetrar nas ações que se desenrolam sobre o palco, até o ponto em que ele por fim quase se desvanece como espectador. Ao mesmo tempo, desaparece também desse contexto de produção e aprendizado o ator profissional.

A encenação transforma-se em um processo entre autor e público – ela se liberta do quadro institucional do teatro. A *peça didática* é – quando vista a partir da perspectiva teatral – uma solução extrema.

A discussão já não gira mais em torno da negação de um aprendizado tradicional ou de métodos de ensino. Os autores modernos articularam antipedagógicas (todas elas!) que merecem ser revisitadas pela pedagogia pós-moderna, ao abrirem picadas, aparentemente conhecidas, como cartógrafos inspecionando um campo minado.

As correspondências encontradas entre teatro e pedagogia transformam o *theatron* – o seu lugar no espaço e no tempo!

A pesquisa em torno da Peça Didática de Brecht lança perguntas:

QUEM é o nosso aluno?

É a criança.

É o doutorando e mestrando que realiza pesquisas acadêmicas;

É o professor em cursos de formação;

É o professor da escola pública brasileira por todo o país;

É o artista e o pesquisador que trabalha em grupos de teatro;

É o jovem a quem a peça didática se dirige:

Os subtítulos da tipologia dramatúrgica criada por Brecht são significativos:

A Exceção e a Regra e A Decisão são Peças Didáticas.

Horácios e Curiácios. Peça sobre Dialética para rapazes e moças;

Aquele Que diz sim/Aquele que diz não. Ópera Escolar;

Um Voo sobre o Oceano. Peça Didática Radiofônica.

108. IDEM Revista a Parte

É com eles que nós trabalhamos, seja fazendo teatro, seja no ofício artístico- pedagógico. Busco delimitar minha tarefa. E começo pelo início: a criança.

Bertolt Brecht aborda o princípio da transformação simbólica da experiência na criança através de um dos mais belos textos das *Histórias do Sr. Keuner* :

O SENHOR KEUNER E O DESENHO DE SUA SOBRINHA

O Senhor. Keuner observou o desenho da sua sobrinha pequena. Representava uma galinha voando sobre um pátio. Por que a sua galinha tem três pernas? perguntou ele. As galinhas não voam, respondeu a pequena artista, por isso precisei de mais uma perna para dar o impulso. Estou contente por ter perguntado”, disse o Senhor Keuner.¹⁰⁹

Na conferencia pronunciada por Brecht na década de vinte, na Suécia com o titulo *Vale a Pena Falar de Teatro Amador?*¹¹⁰ fica clara a consciência que tinha não apenas relativa à origem do jogo teatral na psicogênese como também de seu significado social como linguagem simbólica do homem comum em seu cotidiano.

Tudo aquilo que contribui para a formação do caráter realiza-se, de acordo com Brecht, na primeira fase da infância, sendo que a imitação aí exerce um papel fundamental. O jogo teatral, na visão brechtiana, é um comportamento natural ao ser humano, sendo que o desenvolvimento artístico do teatro como espetáculo é uma marca dentro de um *continuum* que segue da criança até o artista adulto.

O jogo teatral encontra-se presente também no teatro amador, tão apreciado por Brecht. E o que é ainda mais importante, no cotidiano, quando homens imitam outros homens ou representam um evento com caráter de demonstração na vida corrente. A partir dessa premissa, a arte do teatro é a mais humana e a mais singela de todas as artes sendo realizada não apenas no palco, mas também no dia a dia. De acordo com Brecht, a arte do teatro de um povo ou de uma época deve ser julgada como um todo, como um organismo vivo, que não é saudável se não for saudável em todos os seus membros. O alerta chama atenção para o teatro realizado com crianças ou jovens e esta também é a razão pela qual vale a pena falar de teatro amador.

Vejamos o princípio, na dicção brechtiana:

SOBRE UM DESENHO JAPONES QUE REPRESENTA UM TEATRO DE BONECOS ONDE CRIANÇAS SE APRESENTAM DIANTE DE CRIANÇAS

Ai!

Brincando em cima de mesas

Crianças mostram o que viram

Como o homem se comporta perante

O homem

109. BRECHT, B. *Gesammelte Werke*, Tradução: KOUDELA, I.D. Frankfurt: Suhrkamp, 1967 vol. 12, pp.400.

110. BRECHT, B. *Gesammelte Werke*, Tradução: KOUDELA, I.D. Frankfurt: Suhrkamp, 1967 Vol. 15, pp.433.

*Sendo lobo do homem
Ali,
Um deles se ajoelhou diante do outro*

*Quatro se esforçavam em mostrar o que viram
Apenas dois permaneceram
Os outros dois correram
Cheios de medo*

Logo mais os infelizes jogadores terão perdido também o seu direito de cidadania.¹¹¹

Aqui Brecht observa um desenho oriental, o que cria distancia do evento real. O poeta se posiciona axiologicamente frente à própria vida, sendo que a valoração ultrapassa o limite do apenas vivido. Ele se distancia de seu contexto histórico e o olha de fora, torna-se outro em relação ao seu tempo. Ele não apenas registra passivamente os acontecimentos terríveis.

O poeta que faz recortes provoca um processo de compreensão que é dialógico, pois é sempre um reflexo do reflexo que nos reporta ao contexto histórico em que viveu Brecht, mas também pode nos reportar ao presente de nosso contexto histórico.



De há muito as pinturas de Peter Brughel, o Velho (Brughel, 1525-1569) vem me acompanhando. Inicialmente o que buscava era a cidade medieval com suas praças, seus folguedos, seus jogos, suas brincadeiras. A pintura **Children's Plays**¹¹² (Jogos Infantis datada de 1557) foi utilizado por mim de forma recorrente como *modelo de ação* para a construção do repertório desta cultura oral com professores e alunos.

111. BRECHT, B. *Gesammelte Werke 9* Tradução: KOUDELA, I.D. Frankfurt: Suhrkamp, 1967, pp. 543.

112. BRUGHEL, P. *Children's Plays*, Brincadeiras de Crianças (1563-1567).

Na construção do espetáculo teatral **NÓS AINDA BRINCAMOS COMO VOCES BRINCAVAM?**¹¹³ a leitura da pintura de Brughel foi o ponto de partida para a pesquisa da cultura oral de jogos populares brasileiros. O repertório de jogos de rua inventariado pelo artista através da imagem da praça medieval foi encenado, sendo que as regras de jogo e os versos e músicas dos jogos tradicionais constituíram-se em texto espetacular.



Os atuentes identificaram jogos que resgatavam de sua infância. Ao mesmo tempo em que este resgate apontava para um passado nem tão distante, a imagem da praça medieval na pintura de Brughel nos permitia tomar distancia histórica.



113. KOUDELA, I.D. Nós ainda brincamos como vocês brincavam? Encenação UNISO – Universidade de Sorocaba, 2006.

Quem eram aqueles brincantes? Como estavam vestidos? Por que tinham aquela expressão fisionômica? Eram adultos ou crianças? As crianças hoje ainda conhecem estes jogos? O que mudou? Como era a sua rua? Quem eram seus parceiros? As crianças hoje ainda conhecem estes jogos?

A pintura de Brughel nos permitiu tomar consciência do tempo, historicizando assim a obra. Os jogos, as brincadeiras, as crianças nem sempre foram as mesmas e nem sempre o serão!

O que mais me mobilizou nesta encenação - descoberta no processo da leitura da imagem - foi a aplicabilidade do conceito de **historicização** a esta e outras pinturas de Brughel.

Nas inúmeras tentativas de conceituação do *estranhamento* por Brecht, identificamos dois passos. Um primeiro, que se aproxima daquela do formalismo russo, como segue:

*Estranhar um processo ou caráter significa inicialmente retirar desse processo ou caráter aquilo que é evidente, conhecido, manifesto, e provocar espanto e curiosidade diante dele*¹¹⁴

Um segundo passo, mais específico em Brecht, se diferencia pelo fato de chamar a atenção para processos sociais. Em oposição a outras tendências artísticas, ele busca meios que visam mostrar as relações dos homens entre os homens, sendo que justamente aquilo que é cotidiano, usual, deve ser tratado como histórico.

*... estranhar significa, pois, historicizar, representar processos e pessoas como históricos, portanto transitórios. O mesmo pode acontecer com contemporâneos. Também as suas atitudes podem ser representadas como temporais, históricas, transitórias*¹¹⁵

Peter Brughel (1563 – 1567) foi para Brecht um mestre. Ele anota em seu *Diário de Trabalho* em 18.12.1948:

*Costumo acordar às 5:30 horas. Então preparo café ou chá, leio um pouco de Lukács ou Goethe (o "coleccionador"). Quando levanto, olho para uma grande pintura impressa da dança de camponeses de Brughel na parede... e então sento-me à mesa para trabalhar.*¹¹⁶



114. BRECHT, B. *Gesammelte Werke* 15, Tradução: KOUDELA, I.D., Frankfurt: Suhrkamp, 1967, pp.302.

115. *Idem*

116. BRECHT, B. *Grosse Brecht Ausgabe* 27, Tradução: KOUDELA, I.D. Frankfurt: Suhrkamp, 1994, pp.292.

Na casa onde morou em Berlim, durante a visita, chama-se a atenção para o fato de que Brecht carregou seus dois volumes de reproduções de Brughel por todos os lugares durante o seu exílio da Alemanha. No dia 8.12.1939 inventariou em seu jornal de trabalho os seus pertences, entre outros: "2 volumes de quadros de Brughel".

Nas observações que escreve sobre *O Efeito de Estranhamento nas Pinturas Narrativas de Peter Brughel, o Velho* tal efeito modelar sobre a sua própria obra se evidencia:

Se investigarmos os fundamentos dos contrastes pictóricos de Brughel, nos apercebemos que apresentam contradições.

Mesmo quando equilibra seus opostos, Brughel não os equipara uns aos outros. Não existe nessas imagens uma separação entre o trágico e o cômico. O trágico contém o cômico e o cômico, o trágico.¹¹⁷

Interessa a Brecht a contradição, o jogo de oposições, a superação da divisão dos gêneros e, sem dúvida, a **historicização** provocada por estas colisões – o tempo em suspenso!

O que seria narrativo nas pinturas de Brughel?

E qual a função da narrativa no exercício de leitura da imagem?

A etapa da descrição é um dos momentos mais sutis e produtivos na leitura de imagens. A verbalização daquilo que é visualizado faz com que a percepção de formas e conteúdos seja trazida para a consciência.

Nas pinturas de Brughel o método narrativo é exercitado no próprio ato da percepção da obra, na medida em que ele combina o princípio da perspectiva com a decifração sequencial das inúmeras informações que suas pinturas aportam. Este exercício pode ser instaurado de forma programática com grupos de crianças, jovens e adultos.

A colisão instantânea de tempos heterogêneos, possibilita a revisão crítica do presente à luz do passado:

Na didática simbólico-diabólica de Peter Brughel, Brecht encontra um modelo aparentemente paradoxal no qual o político não é mimese, mas sim interrupção do político. Vejamos o comentário de Brecht sobre a obra *A Queda de Ícaro*¹¹⁸



117. Idem, GW 18, pp. 280, 1967.

118. BRUGHEL, P. A Queda de Ícaro, Royal Museum of Fine Arts of Belgium.

A pequena dimensão deste acontecimento lendário (é necessário procurar o acidente). Os personagens se afastam do acontecimento. Bela representação da atenção que envolve o arar. O homem que está pescando à direita em frente tem uma relação especial com a água. O sol já no poente, que a muitos causou admiração, deve significar que a queda demorou muito tempo. De que outra forma representar que Ícaro voou alto demais? Já não se vê Dédalo há muito. Contemporâneos flamengos em uma paisagem suíça antiga. Beleza e alegria especial na paisagem durante o acontecimento terrível¹¹⁹

A própria obra executa a interrupção de si mesmo, obrigando o olhar do fruidor a construir a sua visão e interpretação, transformando a contemplação em atitude participativa. A imagem não se impõe em seu contexto dramático, provocando identificação. Ao contrário a forma narrativa exige decodificação dos vários elementos cujo caráter paradoxal leva ao *espanto*. Brecht pretende que seu teatro execute a interrupção de si mesmo como espetáculo. O teatro pode criar situações nas quais a inocência do espectador seja perturbada, colocada em questão. Trata-se de um trabalho (político) através do qual a estética do teatro ilumina as implicações do espectador, sua responsabilidade latente.

Brughel residia em Bruxelas quando, em agosto de 1567, o duque de Alba chegou à frente das suas tropas. Era enviado pelo rei de Espanha, Felipe II, cujo império compreendia também as províncias dos Países Baixos. O comandante, encarregado de converter os protestantes pela força, condenou à morte vários milhares de pessoas durante os anos que se seguiram. Esta excepcional dureza levou à revolta e depois à guerra que viria a durar oitenta anos e terminar com a divisão das províncias em dois blocos: a (futura) Bélgica católica ao sul e os Países Baixos protestantes, ao norte.



Outrora não era habitual transferir os acontecimentos bíblicos para a sua própria época, mas por vezes os motivos religiosos revestiam-se de atualidade política. Segundo a Bíblia, o rei Herodes ordenou a matança de todos os recém-nascidos do sexo masculino, em Belém. Brughel transpõe a cena para uma paisagem flamenga. Um grupo de cavaleiros de armadura vigia o massacre. As lanças agarradas na vertical eram uma das características das tropas espanholas. O seu chefe, vestido de negro, é provavelmente uma alusão ao duque de Alba.¹²⁰

Antuérpia tornou-se uma cidade – cogumelo. O homem do século XVI vivia em comunidade, numa pequena paróquia a que dava a volta em pouco tempo. O número de habitantes permanecia estável e toda

119. BRECHT, B. GW vol. 18 Tradução: KOUDELA, I.D. pp.281.

120. BRUGHEL, P. A Matança dos Inocentes (1566)

a gente se conhecia. De 1500 a 1569 a população de Antuérpia aumentou quase o dobro. A cidade contava quase um milhar de estrangeiros que falavam outra língua e tinham costumes diferentes. Os comerciantes estrangeiros, os novos grupos religiosos e o rápido progresso da cidade desorientaram os habitantes. O episódio bíblico que relata a construção da Torre de Babel era considerado a própria imagem desta situação: a torre tinha de chegar ao céu o que desagradou a Deus. Ele retirou aos homens a linguagem comum, impedindo-os assim de terminar a obra. A pintura *A Torre de Babel* de Brughel introduz no episódio bíblico várias referências à realidade de seu tempo, entre outras o panorama da cidade.



Bertolt Brecht viveu duas Guerras Mundiais na Europa.

Heiner Müller (1929 – 1995), nosso contemporâneo, escreveu uma autobiografia cujo título é significativo: *Guerra sem Batalha. Uma Vida entre Duas Ditaduras*¹²¹. Cassandra viveu a guerra de Tróia.

Nós vivemos uma crise e/ou uma guerra? A História do Brasil é cruel ao confrontar-nos com nossos fantasmas. Eles vêm do passado mas também projetam nosso futuro. Talvez o princípio esperança esteja na consciência histórica, única forma de libertação.



121. MÜLLER, Heiner *Guerra sem Batalha. Uma Vida entre Duas Ditaduras*. Tradução: Karola Zimmer, SP: Estação Liberdade, 1997.

Reencontramos a *utopia* na forma de narrativas míticas. Trago um exemplo que tem sua origem na antiguidade. Ali, o pássaro de fogo era associado ao deus do sol e venerado como símbolo do sol nascente. Sua plumagem dourada avermelhada só era vista raramente. Quando voltava de suas excursões pousava no templo do deus do sol. Ao nascer do sol incendiava-se no fogo da aurora para finalmente renascer rejuvenescido e partir voando. Os gregos batizaram esse pássaro de *Fênix*. Sua aparição demora às vezes, segundo o mito, 500 anos.

Gostaria de concluir minha fala com a narrativa poética *Fênix*, de Heiner Müller¹²² que reporta ao tempo da história, alargando o horizonte da percepção, libertando-nos do eterno presente:

*Fênix chama-se o pássaro que a cada quinhentos anos incendeia a si mesmo e renasce das próprias cinzas. Às vezes seus quinhentos anos duram apenas uma noite: ele voa à noite para o sol e inicia pela manhã o seu retorno para a terra INCENDIADO, MAS NÃO CONSUMIDO, chamas na plumagem. Às vezes sua noite dura 500 anos. O fogo consome apenas as escórias com as quais o trabalho humano o entulha: modas mídia indústrias e o veneno dos cadáveres das guerras molesta o seu manto de plumas. Seu segredo é a chama eterna que arde em seu coração. Ele não esquece os mortos e aquece os que ainda não nasceram.*¹²³

122. MÜLLER, H. Phönix, in Heiner Müller material Tradução: KOUDELA, I.D. Leipzig: Reclam, 1990, pp.109

123. NOTA: Publicações recentes atestam a contemporaneidade da Peça Didática entre nós:

CONCILIO, V. Baden Baden. Modelo de Ação e Encenação no Processo com a Peça Didática Jundiaí: Paco Editorial, 2016

GAMA, J. Alegoria em Jogo. A Encenação como Prática Pedagógica SP: Perspectiva, 2016.

KOUDELA, I.D. Brecht: um jogo de aprendizagem, S.P: Ed. Perspectiva, 2010, 2ª. Edição.

-----Texto e Jogo, SP: Ed. Perspectiva, 1999, 2ª edição.

----- Um Voo Brechtiano, SP: Ed. Perspectiva, 1992.

-----Brecht na Pós-Modernidade, SP: Ed. Perspectiva, 2012, 2ª Edição.

-----Heiner Müller. O Espanto no Teatro, SP: Ed. Perspectiva, 2003).

TEIXEIRA, F. Prazer e Crítica. O conceito de Diversão no Teatro de Bertolt Brecht SP: Annablume, 2003;