



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Aqueles que dizem sim: reflexões brechtianas em práticas docentes de duas professoras e um professor

Bárbara Tavares dos Santos
Bárbara Carneiro Maciel
Heitor Martins Oliveira

Para citar este artigo:

SANTOS, Bárbara Tavares dos; MACIEL, Bárbara Carneiro; OLIVEIRA, Heitor Martins. Aqueles que dizem sim: reflexões brechtianas em práticas docentes de duas professoras e um professor. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 54, abr. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573101542025e303

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Aqueles que dizem sim: reflexões brechtianas em práticas docentes de duas professoras e um professor¹

Bárbara Tavares dos Santos²
Bárbara Carneiro Maciel³
Heitor Martins Oliveira⁴

Resumo

Este artigo analisa experiências artístico-pedagógicas com o Teatro Épico de Bertolt Brecht. O distanciamento crítico e o estranhamento estético são conceitos centrais em sua obra. O estudo dessas noções fomentou a produção de um vídeo didático, a reflexão sobre elementos brechtianos em uma montagem universitária de teatro musicado e a realização e avaliação de uma oficina-aula que propunha a fricção de uma de suas peças didáticas com jogos do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal. As reverberações da obra de Brecht nas práticas docentes são fundamentais para a transformação social e a formação crítica dos estudantes, destacando a importância do teatro como ferramenta de reflexão e mudança.

Palavras-chave: Teatro Épico. Teatro do Oprimido. Práticas cênicas. Práticas docentes. Ensino-aprendizagem.

They who say yes: Brechtian reflections on teaching practices of two female and one male teacher

Abstract

This article analyzes artistic and pedagogical experiences with Bertolt Brecht's Epic Theater, where critical distance and aesthetic estrangement play a central role. The study of these concepts fostered the production of an educational video, reflections on Brechtian elements in a university musical theater production, and the implementation and evaluation of a workshop-class that proposed the friction of one of his didactic plays with games from Augusto Boal's Theater of the Oppressed. The lasting impact of Brecht's work in teaching practices are fundamental to social transformation and the critical development of students, highlighting theater as a tool for reflection and change.

Keywords: Epic Theater. Theater of the Oppressed. Performing arts practices. Teaching practices. Teaching-learning.

Los que dicen sí: reflexiones brechtianas sobre las prácticas docentes de dos profesoras y un profesor

Resumen

El artículo analiza las experiencias artístico-pedagógicas con el Teatro Épico de Bertolt Brecht. La distancia crítica y el extrañamiento estético son centrales en su obra. El estudio de estos conceptos motivó la producción de un video educativo, la reflexión sobre elementos brechtianos en una producción de teatro musical universitario y la implementación y evaluación de una clase-taller que propuso la fricción de una de sus piezas educativas con juegos del Teatro del Oprimido de Augusto Boal. Las repercusiones de la obra de Brecht en las prácticas docentes son fundamentales para la transformación social y la formación crítica de los estudiantes, resaltando la importancia del teatro como herramienta de reflexión y cambio.

Palabras clave: Teatro Épico. Teatro del Oprimido. Prácticas escénicas. Prácticas de enseñanza. Enseñanza-aprendizaje.

1 Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Willian Moura. Doutorado em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestrado em Estudos da Tradução pela mesma instituição.

Graduação em Letras pela Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS).  willianmoura.tradutor@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/2066832055572702>  <https://orcid.org/0000-0002-2675-6880>

2 Doutorado em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Bacharelado em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília (UnB). Licenciatura em Artes Cênicas (Proform) pela Universidade Católica de Brasília (UCB). Professora adjunta da Universidade Federal do Tocantins (UFT).  barbara.tavaresreis@uft.edu.br
 <http://lattes.cnpq.br/7961447295287081>  <https://orcid.org/0000-0002-3628-555X>

3 Graduação em Teatro pela Universidade Federal do Tocantins (UFT). Especialização em Docência na Educação Inclusiva pelo Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG). Professora de Arte na Secretaria Estadual da Educação do Estado do Tocantins (SEDUC-TO).  barbaracarneiomaciel@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/8815379296087447>  <https://orcid.org/0000-0002-5245-4931>

4 Doutorado em Música (Composição) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrado em Música (Composição) - Texas State University - San Marcos (EUA). Bacharelado em Música (Regência) e Licenciatura em Educação Artística pela Universidade de Brasília (UnB). Professor adjunto da Universidade Federal do Tocantins (UFT).
 heitor_oliveira@uft.edu.br  <http://lattes.cnpq.br/2105146691371116>  <https://orcid.org/0000-0003-0211-2789>



Um processo formativo atravessado pelo Teatro Épico de Brecht

Este artigo apresenta uma análise teórico-prática de três experiências artístico-pedagógicas: duas relacionadas ao Teatro Épico de Brecht e uma que fricciona o uso de uma peça didática de Brecht com jogos do Teatro do Oprimido de Augusto Boal. Essas experiências foram vivenciadas ao longo de um percurso formativo e, posteriormente, refletidas nas práticas docentes de um professor, uma professora e uma egressa do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins (UFT).

As experiências foram desenvolvidas no âmbito de uma pesquisa vinculada ao Programa Institucional de Bolsa de Iniciação Científica (PIBIC 2021/2022) e a um projeto curricular de montagem teatral (2021), resultando também em Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de graduação (Maciel, 2022). Parte das experiências artístico-pedagógicas ocorreu durante a pandemia de Covid-19, que assolou a sociedade a partir de 2020, ocasionando reverberações metodológicas que repercutiram fortemente no campo da educação formal, a qual passou a ser amplamente mediada por telas entre os anos de 2020 a 2022.

O interesse em pesquisar o Teatro Épico surgiu em uma oficina on-line intitulada *Apontamentos sobre o Teatro Épico: expedientes e manifestações singulares*, realizada em novembro de 2020 pelo professor Dr. Alexandre Mate, a convite do evento virtual Mosca na Janela 2020 (Ato 3)⁵, promovido pelo curso de Licenciatura em Teatro da UFT. A eloquência afetivo-política das palestras pedagógicas de Mate sobre a obra de Brecht revelou-se um convite sensível, orgânico e mobilizador à militância e à transformação social.

O importante criador (“praxista” dialético nas artes da representação), Bertolt Brecht, ao construir sua obra – “desmontando” esteticamente, uma a uma as engrenagens do (nomeado por Theodor Adorno) mundo administrado –, sobretudo, a partir da década de 1930, tinha clareza quanto à linguagem teatral ter de contar, epicizadamente, seu tempo e sua gente, imbricando beleza e denúncia para conseguir, no processo de disputa simbólica, enfrentar as barbáries do capitalismo e do nazismo

⁵ A Mostra de Culturas, Artes e Teatro (Mosca) é um evento promovido periodicamente por estudantes e docentes do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins (UFT), com programação de apresentações artísticas, oficinas e outras atividades. O evento tem adotado diferentes formatos ao longo dos anos, mesclando a apresentação de resultados de disciplinas e projetos do curso com a participação de convidados externos. Durante a pandemia de Covid-19, foram realizadas edições on-line do evento.



(Mate, 2020, p. 21).

Educador, artista e pesquisador brechtiano, Alexandre Mate encontra no trabalho coletivo da arte e nas teorias de Brecht um indício dialético, pedagógico e desnaturalizador para a construção de uma vida mais justa, menos alienada e pré-determinada. Nesse sentido, a oficina realizada por Mate ampliou o modo de pensar o teatro a partir das possibilidades de usos do Teatro Épico na contemporaneidade, relacionando o distanciamento épico ao contexto do distanciamento social vivenciado pela sociedade durante a pandemia. Foi possível compreender, a partir de exemplos narrativos na literatura e na música, como o efeito de distanciamento de Brecht possibilita que a sociedade alcance um olhar mais crítico sobre seus conflitos sociais, políticos e econômicos.

Motivada por essa experiência, a então estudante Bárbara Carneiro Maciel realizou sua pesquisa de iniciação científica (2021-2022) intitulada *Brecht na contemporaneidade: O Teatro Épico nas telas do ensino remoto*, sob orientação da professora Bárbara Tavares dos Santos. O estudo analisou o Teatro Épico Dialético de Brecht (1978), com foco nos recursos de distanciamento e estranhamento, e suas possibilidades cênico-pedagógicas no contexto do ensino remoto de teatro. O primeiro desdobramento prático da pesquisa foi a produção de um vídeo didático em formato de oficina on-line, no qual a estudante assumiu a função de professora. Esse trabalho foi contemplado como Projeto Cultural pelo Edital Público Nº 005/FCP/2021 *Curte Arte em Casa*, realizado pela Prefeitura de Palmas, Tocantins.

No segundo semestre de 2021, foi realizado um projeto de montagem teatral curricular que resultou na peça de teatro musicado intitulada *Doble*⁶. A peça, concebida por meio de um processo colaborativo, abordou a temática dos relacionamentos a dois, com dramaturgia e canções autorais. Entendemos que a proposta cênica da montagem dialoga com o Teatro Épico de Brecht na medida em que elementos de sua estética perpassam as escolhas dramatúrgicas, como o uso da música como forma de estilização e comentário da ação.

⁶ Direção de Heitor Martins Oliveira (professor), com atuação e co-criação de Bárbara Carneiro Maciel e Matheus Henrique de Oliveira Santos (estudantes), co-criação e apoio técnico de Márcio Malta e Maria dos Reis (estudantes) e cenografia de Fernanda Rodrigues (cenógrafa).



Ao final do percurso da pesquisa de iniciação científica, em 2022, após dois anos do início da pandemia, as aulas presenciais já estavam sendo retomadas nas escolas e universidades de todo o país. Em função disso, optamos por uma mudança de percurso por meio da realização de uma intervenção em formato de oficina-aula presencial, para experimentar e friccionar jogos e práticas do Teatro do Oprimido (Boal, 2005) com a peça didática *Aqueles que dizem sim e Aqueles que dizem não*, de Brecht. O interesse em unir elementos das obras de Brecht e Boal surgiu a partir dos pontos de congruência didáticos e estético-ideológicos que existem entre o pensamento dos dois artistas, ambos teóricos, encenadores e dramaturgos.

Algumas reflexões sobre a atualidade de Brecht

Parece-nos imprescindível, quase indelével, pensar e discutir um processo formativo em teatro que vivencie, ao menos, um encontro com a obra de Bertold Brecht. Ainda que hoje recebamos os fecundos, disruptivos e reparadores sopros da educação decolonial e do empoderamento das Epistemologias do Sul⁷, a obra de Brecht representa, não apenas para o teatro ocidental no século XX, mas também para o teatro como fenômeno estético-histórico-político mundial, uma das importantes revoluções de paradigmas cênicos produzidos até hoje.

Poeta, dramaturgo e pedagogo-encenador, Brecht concebia o teatro, fundamentalmente, como uma arte de desnaturalização da vida e das relações humanas que é capaz de transformar o meio social e melhorar a nossa existência. Seus poemas, espetáculos e textos dramáticos sempre se mantiveram em torno da produção político-dialética. Por meio da antítese, Brecht provoca o diálogo e o debate entre teses contrárias, em que um posicionamento é defendido ou afirmado para, logo depois ser contrariado.

Nesse sentido, o distanciamento crítico, e o estranhamento estético que vemos na dramaturgia de Brecht, geram efeitos disruptivos tanto para os espectadores quanto para os encenadores e demais artistas cênicos. Isso

⁷ Proposta epistemológica que rompe com a dualidade mente-corpo do pensamento científico eurocêntrico, promovendo a valorização dos saberes produzidos por lutas sociais contra a opressão (Santos; Meneses, 2010).



acontece porque, para criar, refletir e materializar no palco o efeito de estranhamento, é necessário um exercício coletivo de pensar, dialeticamente, gestos, arquiteturas, cores, luzes e sons — não apenas para poetizá-los, mas, sobretudo, para desnudá-los e revelar as ínfimas camadas que compõem as microfísicas do poder⁸ nas reações humanas.

Nessa perspectiva, o modelo de encenação brechtiano exige dos criadores e dos espectadores da cena um perene exercício de diagnosticar, avaliar e reinventar o social. Nesse sistema cênico, o maior peso do efeito de distanciamento recai sobre os atuentes, pois Brecht compreendia que na arte do teatro os atuentes precisam impor à sua atuação uma função histórica. É preciso desmontar ideologias e dissolver a aparência de naturalidade e de imutabilidade dos fatos para que, pedagogicamente, os espectadores também possam se colocar no mundo na função de analistas e revisores da sociedade.

Alguns críticos e estudiosos da obra de Brecht⁹ chamam esse *modus operandi* teatral de “sociologia da forma”, ou seja, mudança ou adaptação de formas ou gêneros literários para atingir no palco o aspecto político social. Anatol Rosenfeld (2008) argumenta que a obra de Brecht é, acima de tudo, um experimento estético social. Segundo o pesquisador, a estética brechtiana é “transfuncionada estilisticamente”, pois, embora mantenha traços cênicos que a ligam às raízes do teatro naturalista, “os efeitos de “anti-ilusionismo e o seu marxismo atuante separam-no radicalmente do ilusionismo e passivismo daquele movimento” (Rosenfeld, 2008, p. 146). Por sua vez, o anti-ilusionismo e o antipsicologismo brechtiano, inspirados no expressionismo alemão, se mostram também radicalmente redimensionados no palco porque aparecem despidos do idealismo e subjetivismo dessa corrente. Com o amadurecimento de sua arte, Brecht acreditava na constante renovação das formas, no surgimento de novas ideias para lutar e sobrepujar verdades antigas e arcaicas. É nesse contexto que se discute a atualidade de sua obra.

⁸ O poder não é uma posse, mas uma ação que se exerce e/ou se sofre em diferentes estruturas da sociedade e inter-relações pessoais (Foucault, 2016).

⁹ Gerd Bornheim, Anatol Rosenfeld, Ingrid Koudela figuram entre os(as) críticos(as) que apontam e discutem o aspecto político da obra brechtiana.



Sérgio de Carvalho, dramaturgo e encenador brechtiano, ao narrar o batismo de nascimento da Companhia do Latão, relembra uma palestra proferida por Roberto Schwarz, no ano de 1997, durante a abertura de portas do Teatro de Arena: “A brilhante palestra daquele advogado do diabo foi nosso batismo de água gelada” (Carvalho, 2006, p. 168). Isso porque, ao som dos ecos da crítica brechtiana de Theodor Adorno, Roberto provocou a plateia a refletir que, diante da falência do socialismo histórico e do capitalismo como a grande força movente da sociedade contemporânea, qual seria o sentido de um método artístico dialético que pressupõe em sua estrutura a luta de classes quando ela já não mais está na ordem do dia. Além disso, questionou a finalidade de um teatro que faz uso de uma técnica sofisticada de representação — o distanciamento — já tão desvirtuada a ponto de ter sido, segundo a opinião do Roberto, incorporada pela publicidade e pelos meios de mercantilização da arte. “Um exemplo célebre seria o anúncio com o garoto da Bombril, que expõe os recursos narrativos da propaganda para se pôr ao lado do comprador na observação adesionista ao produto” (Carvalho, 2006, p. 169). Mas, Schwarz, como intelectual brechtiano, respondeu dialeticamente, não encerrando a questão em uma verdade definitiva, sugerindo ao público o argumento que: “O que há é, dentro do negativo a possibilidade de encontrar uma brecha que nos permita ver o quão negativo é esse negativo no qual chafurdamos” (Schwarz *apud* Carvalho, 2006, p. 170).

Embora a plateia de artistas ali presentes tenha se sentido confusa e frustrada com aquele discurso, pois estavam ávidas(os) e desejosas(os) pela fundação de um grupo de teatro brasileiro dialético brechtiano, segundo o próprio Sérgio, todos tomaram para si aquela crítica como um conselho estético, e refletiram que a fala de Roberto Schwarz era (e ainda é) permeada por profunda lucidez. Mais adiante no mesmo artigo, Carvalho (2006) problematiza um aspecto crucial que escapou à fala e ao pensamento crítico de Schwarz, e que é justamente o que mantém a teoria e a prática de Brecht tão viva e tão atual, mesmo décadas após esse encontro-debate.

O método-Brecht é também um método negativo (tal como o exemplificava o próprio palestrante, Roberto, quando punha em contradição seu gesto intelectual com o sentido das palavras), com a diferença de que o teatro épico-dialético oferece materiais ao espectador



para que o Não se converta num trabalho em aberto fora do palco (Carvalho, 2006, p. 172).

Portanto, a obra de Brecht produz efeitos que vão além da imagem no palco, propiciando uma intervenção conceitual nos acontecimentos da vida e da sociedade. Isso acontece porque o teatro trabalha com a matéria viva de seu tempo. O ofício do teatro é uma práxis que se dá na passagem do palco para a plateia e que ressoa na audiência para muito além da forma e do estilo. Então, é preciso remodelar a forma, adulterar as peças e historicizar Brecht, para, assim, manter viva sua força dialética e capacidade de gerar transformação social. Sobre a importância de historicizar Brecht e de sua perene atualidade, Alexandre Mate nos apresenta a memória com um alerta crítico.

Do permanente perigo representado pelo retorno [real e cabal] das ditaduras e de todos os tipos de fascismos, vive-se na atualidade brasileira um processo de desmanche na totalidade das áreas ditas sociais. Portanto, ao considerar este momento histórico e a necessidade de se ter alguma clareza quanto ao lugar em que qualquer democrata precisa se colocar e agir em tempos de perigo, tendo em vista o imenso ringue/rinha em que se transformou o país, a linguagem teatral, sem abrir mão a sua beleza emocionante, é preciso pensar as suas obras, também, como um experimento histórico-estético-social sensível ao seu tempo, à sua gente de agora (e daquelas que lutaram antes) (Mate, 2020 p. 21).

Dito isso, é preciso sempre, e, em cada época, insuflar o dom de despertar no passado as centelhas de esperança. Atualizar a obra de Brecht é um *gestus* político que nos possibilita apropriar as reminiscências e lutas estético-políticas já travadas, não como elas foram, mas como elas podem relampejar nos momentos de perigo e de retrocessos humanos, tais como os que foram vividos recentemente no Brasil, e, que novamente estamos revivendo em diversas partes do mundo.

Curta Arte em Casa: produção de material didático

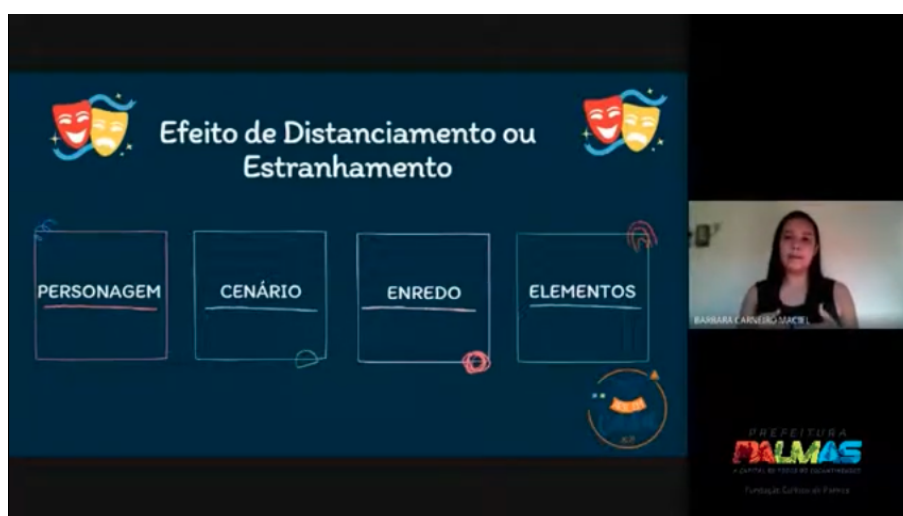
O produto audiovisual *Um pouco sobre o Teatro Épico* é um vídeo-didático de 19 minutos¹⁰ voltado para jovens estudantes do ensino médio, de cursos técnicos ou do ensino superior. O objetivo da produção foi minimizar os impactos

¹⁰ Vídeo disponível em: <https://youtu.be/QXEgHxKxU3A>. Acesso em: 04 abr. 2025.

da pandemia de Covid-19 no segmento artístico de Palmas, apoiando profissionais das artes e da cultura, além de proporcionar mecanismos para o desenvolvimento de novos trabalhos artísticos, geração de renda e promoção do acesso aos bens culturais produzidos no município, por meio de plataformas digitais.

A criação desse vídeo levou em conta o contexto da pandemia. Para isso, adotamos a utilização de métodos voltados ao ensino remoto de teatro, como a palestra-narração mediada por telas de computador. O material apresenta uma breve introdução ao Teatro Épico Dialético e à peça didática *Aquele que diz sim, aquele que diz não*. Em seguida, propõe jogos de improvisação, exploração de objetos, criação e teatralização de histórias, destacando o uso do efeito de distanciamento na representação de personagens, cenários, enredo e demais elementos cênicos.

Figura 1 - Captura de tela do vídeo didático *Um pouco sobre o Teatro Épico* (2020).
Fonte: YouTube, canal Um Pouco de Teatro.



Posteriormente, para a defesa do TCC, o referido vídeo foi reeditado¹¹ com o objetivo de apresentar, de forma mais prática, usos do efeito de distanciamento por meio das categorias: 1) narração-comentário; 2) musical, coro e canções; 3) cartazes e projeções; 4) efeitos de quebra da quarta parede. Nessa segunda versão do vídeo didático, foram utilizados como referência recursos do Teatro Épico presentes em trechos em vídeo de espetáculos da Companhia do Latão, da Kiwi Companhia de Teatro, da montagem *Doble*, de espetáculos corais realizados por

11 Vídeo disponível em: <https://youtu.be/pGHKJWnfo04>. Acesso em: 04 abr. 2025.



estudantes do ensino médio e de séries de TV de canais fechados.

Concluimos que a produção do material didático em formato de vídeo dialoga com práticas e teorias do próprio Brecht, que também trabalhou com o cinema, explorando ferramentas de manipulação de tempo e de espaço para revelar diferentes aspectos de um conflito. Esses recursos, amplamente utilizados na montagem fílmica, foram apreendidos pela estudante tanto do ponto de vista da contextualização histórica da obra e do método dialético de Brecht, quanto da fruição estética envolvida na seleção de espetáculos, séries e filmes de influência épica brechtiana. Do mesmo modo, o processo de criação, roteirização, edição e montagem do vídeo didático configurou-se como um exercício fundamental para a futura atuação docente.

Doble: montagem cênica

Doble é uma peça de teatro musicado intimista, realizada a partir de uma abordagem colaborativa que sintetiza explorações e contribuições da estética épica. A apresentação ocorreu presencialmente para um público reduzido, com registro audiovisual que está disponível na plataforma digital YouTube, no canal TeatroUFT¹². A dramaturgia do espetáculo foi construída a partir da junção de várias histórias de casais, reunindo momentos díspares e multifacetados. O espetáculo é apresentado por um ator e uma atriz, que se caracterizam e encenam tramas, encontros, relacionamentos à distância, relações desgastadas e conturbadas, provas de amor, diversão, discussões, preocupações, cuidado e perda.

Embora o processo criativo não tenha sido iniciado e conduzido a partir de um compromisso estrito com a estética dialética brechtiana, alguns aspectos, como a pontuação da estrutura cênica com números musicais, conferem ao espetáculo um caráter épico. Entende-se que, na representação épica, “a música intervirá com efeito exibindo-se enquanto música de teatro”. [...] A música não se funde mais na continuidade do espetáculo. Ela se manifesta sob a forma de números *isolados*” (Roubine, 1998, p. 161, grifo no original). Esse isolamento é destacado por uma série de escolhas envolvendo elementos da encenação e

¹² A peça está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8wy-cnewjaU&t=432s>. Acesso em: 04 abr. 2025.



atuação.

Em *Doble*, os números musicais consistem em canções autorais criadas especificamente para o espetáculo, apresentadas com acompanhamento de piano tocado ao vivo, com o canto feito pelo ator e pela atriz de forma frontal ao público. Além disso, na interpretação das canções, atriz e ator frequentemente transitam entre a fala falada e a fala cantada, em oposição de significados, uma vez que o canto em cena implica uma espécie de suspensão de qualquer efeito de naturalidade.

Assim, a inserção de canções nas cenas de *Doble* dialoga com a compreensão de que “Brecht dá grande importância ao discurso musical quanto à sua característica de *gestus* social” (Maletta, 2016, p. 147). Em suas próprias palavras: “Dado o caráter desta música, que é, a bem dizer, uma música do ‘gesto’, explicá-la é salientar a finalidade social de suas inovações” (Brecht, 1978, p. 186). A ideia de *gestus* social remete à significação das ações cênicas voltadas para o desvelamento e a crítica das relações humanas em sociedade. Dessa forma, na concepção brechtiana, as canções devem possuir uma estrutura musical acessível, que permita ao atuante interpretar diferentes atitudes ou ideias, conforme a natureza do texto.

Em *Doble*, enquanto experiência formativa, a criação autoral das canções envolveu a escolha de sonoridades, tonalidades, ritmos e registros vocais acessíveis à atriz e ao ator da montagem, possibilitando o desenvolvimento do canto em cena de forma coerente com a atuação e suas significações. Como afirma Brecht (1978, p. 28), “Importa, especialmente, que, ao cantar, o ator mostre que está mostrando algo”. Em *Doble*, a interpretação das canções busca mostrar estereótipos associados a relações românticas ou assumir uma postura elucidativa, de coro, cantando palavras-chave que resumem ou explicam os sucessivos momentos da dramaturgia, como no trecho transcrito a seguir.

Cena Netflix

HOMEM e MULHER (cantando)

Apaixonar, Elogiar

Acompanhar, Compartilhar

Compreender, Permanecer

Contradizer, Enlouquecer



Sobre os usos da música, coros e cantores, Anatol Rosenfeld afirma que se trata de um dos recursos de distanciamento mais importantes, pois “geralmente a música assume nas obras de Brecht a função de comentar o texto, de tomar posição em face dele e acrescentar-lhe novos horizontes” (Rosenfeld, 2008, p. 160). Ou seja, a composição musical é um elemento autônomo que transmite impulsos e contra-impulsos coreográficos ao invés de apenas interpretar e apoiar o texto.

Para além das canções, a dimensão sonora de *Doble*, como um todo, caracteriza-se pela heterogeneidade e pela justaposição de materiais sonoros díspares, que também eram preconizados por Brecht em suas encenações. “O caráter heterogêneo da música *épica* está portanto ligado à multiplicidade de referências justapostas, mas também à relação que ela mantém com um conjunto de ruídos, esses também, por sua vez, significantes” (Roubine, 1998, p. 163, destaque no original). Uma das canções utiliza um acompanhamento percussivo em ritmo de piseiro¹³ (pré-gravado), junto ao acompanhamento de piano (ao vivo). Enquanto a letra da canção remete às diferenças do casal, com jogos de palavras e ponderações sobre a situação, o ritmo popular dá à cena um caráter divertido e irônico, permitindo aos atuentes explorar movimentos e interações que potencialmente modificam o sentido da canção.

Em outros momentos, os ruídos de eletrodomésticos, sobrepostos às falas da atriz e do ator, transmitem a ideia de domesticidade — como o som suave da cafeteira —, e também de perturbação — como o som intenso e crescente da pipoqueira. Narrativas gravadas, sobrepostas ao piano tocado ao vivo e ações realizadas no palco, expandem o escopo da dramaturgia e sugerem que as relações apresentadas em cena ecoam múltiplas outras vivências a dois, reais ou ficcionais.

Dentre outros usos épicos na encenação, destaca-se o efeito do distanciamento, presente desde a estrutura textual dramática, uma vez que a peça

¹³ Piseiro é uma variante da pisadinha, gêneros musicais derivados do forró e popularizados por artistas como Barões da Pisadinha e Vitor Fernandes. Também é conhecido pela coreografia cômica com passos arrastados e mãos junto ao corpo.



não tem uma localização e nem uma época determinada, e os personagens não têm nomes próprios, sendo apresentados como tipos sociais — como *Mulher e Homem*. Ademais, as situações entre casais são apresentadas e, por vezes, imediatamente ironizadas, como na cena inicial em que uma série de elogios rapidamente se transforma em uma sucessão de reclamações e acusações, enquanto a pipoca estoura em cena.

A ironia, a paródia e o cômico são importantes recursos literários associados ao efeito de distanciamento: “Ao lado da atitude narrativa geral associada à própria estrutura da peça, Brecht emprega, para obter o efeito desejado, particularmente a ironia” (Rosenfeld, 2008, p.156). O resultado da ironia permite ver em *Doble* o revés das relações amorosas. Decepcionados com o amor, os casais se encontram e se apaixonam enquanto fingem ser outras pessoas. Quando ambos se dão conta, quando são honestos um com o outro, qualquer vestígio de afeto se dissipa — ou talvez nada realmente tenha começado. Cada um com sua máscara social, mas incapazes de enganar um ao outro ou a si mesmos por muito tempo.

O espetáculo apresenta ainda outros elementos da estética épica, e do efeito do distanciamento, notadamente o recurso do atuante como narrador(a).

Por meio de uma representação viva, o ator narra a história da sua personagem, mostrando saber mais do que ela, e apresentando o ‘agora’ e o ‘aqui’ não como uma ficção que é possível devido às regras de representação, mas, sim, tornando-os distintos do ‘ontem e do ‘em outro lugar’ [...]” (Brecht, 1978, p. 120).

Em *Doble*, há cenas em que as personagens se deslocam do papel ficcional, permanecendo em um meio termo entre atuante e personagem, narrando, de frente para a plateia, os seus pensamentos e suas próprias ações ou comentando suas decisões diante da situação ficcional posta em cena. Outra variante deste recurso é o uso de narrativas pré-gravadas, como na cena discutida a seguir.

Cena Cabaré

(Narrador reconta cena de Plínio Marcos, enquanto os personagens interagem em etapas: primeiro com um jogo de tabuleiro e depois em dança *pasodoble*.)



NARRADOR

Era uma tarde como outra qualquer. Um sórdido quarto de hotel de quinta classe, havia um casal: Neusa Sueli e Vado. Vado está sentado na cama de casal lendo um gibi. Então entra Neusa Sueli e pergunta: “Oi, você está aí?” Vado responde: “O que você acha?” Logo em seguida, Neusa Sueli fala: “Porque você nunca chega tão cedo...” “Não cheguei, né sua vaca? Ainda nem saí!”, responde Vado grosseiramente. O clima fica hostil dentro daquele quarto. São grosserias e grosserias partindo de Vado para Neusa Sueli. [...]

A cena se desenvolve em três planos, apresentando contrapontos entre o que está sendo narrado e as ações realizadas pelos atuentes. A discussão acontece em meio ao duelo de um jogo de tabuleiro e à narração de um trecho da peça *Navalha da Carne*, de Plínio Marcos. Todas as personagens — o casal de *Doble* e o casal Vado e Neusa Sueli (respectivamente, cafetão e prostituta) — são resultados de forças que oprimem os indivíduos. Mesmo entre esses seres oprimidos também se estabelecem formas de opressão. Portanto, não há solidariedade na desilusão e na miséria. Entretanto, a cena é apresentada de forma parodística e, como consequência, o drama se converte em reflexão crítica social sobre as mazelas da convivência a dois. Anatol Rosenfeld argumenta que a paródia é um recurso de distanciamento literário muito usado por Brecht “que se pode definir como o jogo consciente com a inadequação entre forma e conteúdo” (2008, p. 156). Assim, por meio do cômico parodístico, “certos contrastes são colocados lado a lado, sem elo lógico e mediação verbal. Conexões familiares, de outro lado, são arrancadas do contexto familiar” (Rosenfeld, 2008, p. 157).

Sobre os recursos cênicos, a cenografia utilizada no espetáculo, semelhante ao Teatro Épico, é minimalista e com estruturas de bastidores (coxias) e troca de cenas expostas. A visão da cenografia épica preconiza o papel minimalista e narrativo que a arquitetura e os objetos cênicos devem conter: “andaimes de montagem muito fácil, que se podem transformar rapidamente, que são belos e úteis à representação e que ajudam, em cada sessão, a narrar a história com eloquência” (Brecht, 1978, p. 199).

Figura 2 - Cena “Chamada”, do espetáculo *Doble* (2021).

Fonte: Acervo pessoal. Foto: Ronalda Pinto.



Em *Doble*, alguns objetos do cenário são ressignificados para apresentar, minimamente, a espacialidade sugerida pelo texto. Na cena da Figura 2, o ator desloca um cubo do fundo para a frente do palco, e os personagens passam a dialogar como se estivessem em uma chamada à distância, mediada por tecnologia. O resultado cenográfico é uma cena não realista-naturalista, assumindo a estilização e ressignificação dos cubos como objetos de uma casa, em outros momentos, como um bar, um hotel, um carro, entre outros espaços cênicos onde o casal interage. Acerca da concepção cenográfica em Brecht, Anatol Rosenfeld explica que “o cenário é anti-ilusionista, não apoia a ação, apenas a comenta. É estilizado e reduzido ao indispensável; e pode mesmo entrar em conflito com a ação e parodiá-la” (Rosenfeld, 2008, p. 159).

Outro recurso épico é o uso de um discurso elevado que transcende a narrativa apresentada nas cenas. Na Cena 6, “Cuidado”, a atriz faz um monólogo, apresentando abstrações e considerações diretamente para a plateia.



Cena Cuidado

MULHER (falando para a plateia)

Quem planta, colhe. O resgate é compensado. O cuidado é recíproco. A vida é feita de encontros e desencontros e a intensidade de um momento vale mais que a duração de uma era. Pela ordem natural das coisas, as coisas entram naturalmente em desordem.

Tudo tem fluxo e refluxo, tudo tem suas marés, tudo sobe e desce, o ritmo é a compensação.

[...]

Toda ação gera uma reação. Tudo que vive, um dia parece. Tudo que morre, permanece.

O todo é mente, o universo é mental.

Com essa e outras cenas, nas quais ator e atriz adotam um discurso reflexivo e digressivo, fecha-se o círculo dos três tipos de vocalizações preconizadas por Brecht: “o discurso prosaico, o canto e o discurso elevado constituem três estratos distintos, que sempre devem permanecer distintos entre si” (Brecht, 1978, p. 27). Em *Doble*, o discurso prosaico está presente nos diálogos coloquiais que retratam situações entre casais; o canto, nas canções autorais; e o discurso elevado, em falas como a transcrita anteriormente. A oposição entre esses três estratos impede que a ficção assuma um caráter totalizante, sendo constantemente analisada e relativizada.

É preciso salientar que o processo criativo de *Doble* não teve como ponto de partida a problematização dialética das condições econômicas e da luta de classes — premissa filosófica e política do pensamento de Brecht sobre o teatro. Entretanto, a aproximação com elementos da estética épica possibilitou que o processo de montagem explorasse diferentes camadas da temática dos relacionamentos a dois. Assim, as cenas convidam criadores e espectadores a uma reflexão crítica conjunta sobre essas relações e sobre a realidade socioeconômica em que estão inseridas. Como afirma Carvalho (2006, p. 173), “se Brecht avançou tanto no que se refere a uma politização produtiva da forma é porque considerava que sua unidade não está no palco, mas na relação com a plateia”.

Oficina-aula de Teatro do Oprimido e peças didáticas: equívocos, aprendizados e desdobramentos

O interesse em reunir as referências de Brecht e Boal surgiu diante do desafio



de concluir a pesquisa de iniciação científica, iniciada em período pandêmico, e, ao mesmo tempo, retornar práticas presenciais do ensino de teatro. Até aquele momento, havíamos nos debruçado nos estudos da obra de Brecht relacionadas ao efeito de distanciamento, às diferenças entre a forma dramática e a épica e à escrita e encenação no modelo de ópera. Isso, conforme já discutido, em função dos experimentos com a produção do vídeo didático e da montagem cênico-musical do espetáculo *Doble*.

No entanto, ao longo da pesquisa — mesmo já em sua reta final —, ainda nutríamos o desejo e o interesse de estudar as peças didáticas. Paralelamente, tínhamos uma larga experiência com as metodologias do Teatro do Oprimido, e conhecíamos a convergência estético-ideológica entre as obras de Brecht e Boal. Brecht (1978, p. 48) afirma que “o teatro passou a oferecer aos filósofos uma excelente oportunidade, oportunidade, aliás, aberta apenas àqueles que desejam não só explicar como também modificar o mundo”. Boal (2005, p.19), por sua vez, destaca que “o Teatro do Oprimido, em todas as suas formas, busca sempre a transformação da sociedade no sentido da libertação dos oprimidos. É ação em si mesmo, e é preparação para ações futuras”.

É notória, nos discursos de Brecht e Boal, uma convergência dialética no exercício de distanciar-se dos acontecimentos para revelar as contradições que existem nos fatos e nas ações humanas, permitindo que os sujeitos aos quais o teatro popular se destina ocupem o palco para realizar suas revoluções. Então, resguardadas as diferenças de contextos geográficos, históricos e de práticas cênicas, as peças didáticas e o Teatro do Oprimido, podem ser entendidos como metodologias de teatro popular pensadas com/para grupos amadores, corais estudantis e comunidades diversas. A diferença fundamental reside no fato de que, na teoria de Brecht, a quebra da quarta parede e o efeito de estranhamento são produzidos pelos atores, dentro do próprio sistema de representação/encenação, por meio de dispositivos gestuais, literários, sonoros e visuais. Boal, por sua vez, dá um passo além da quebra da quarta parede, ao colocar no palco os *espec-atores* como sujeitos da transformação social. De todo modo, a convergência entre as duas obras está tanto na luta pelo esclarecimento dos meios de produção quanto no exercício real e coletivo da experiência de

aprendizagem e domínio desses meios estético-políticos de criação cênica.

A partir desse pressuposto, vislumbramos a proposição de um experimento que tensionasse e friccionasse os jogos do Teatro Oprimido com uma das peças didáticas. Passamos, então, a estudar as obras de Brecht e de Boal considerando semelhanças e diferenças entre as metodologias com a finalidade de elaborar uma intervenção em formato de aula-oficina. Com isso, poderíamos alcançar dois objetivos diferentes com uma única ação: trabalhar, de forma concomitante, com a desmecanização do corpo e dos sentidos — enferrujados por conta da pandemia e das aulas on-line — e, ao mesmo tempo, experimentar o modelo de ação da peça didática.

Contudo, em função do tempo escasso para a conclusão da pesquisa e da pouca familiaridade com as peças didáticas, a intervenção em formato de aula-oficina apresentou alguns equívocos, que, posteriormente, se mostraram como aprendizados importantes no processo de formação e na prática docente.

Figura 3 - Momentos da aula-oficina (2022). Fonte: Arquivo pessoal.



Nesse sentido, entendemos que a grande questão na obra de Brecht reside na finalidade do teatro, que, em última instância, esbarra no público. Para Brecht, não era aceitável que as instituições teatrais estabelecidas — com artistas, produtores e espectadores — permanecessem devotadas ao teatro como mercadoria. “O indivíduo é cada vez mais fortemente impelido a comprometer-se nos grandes sucessos que transformam o mundo” (Brecht, 1978, p. 13). Por isso, “o



palco principiou a ter uma ação didática” (Brecht, 1978, p. 48).

É nesse contexto crítico-político da mercantilização da arte que surgem as peças didáticas. Na utopia de Brecht, as peças didáticas materializam uma nova e radical configuração cênica, propondo a abolição do público tradicional, a quem ele apelidou de *culinário*. De imediato, essa proposição brechtiana nos levou a questionar se as peças didáticas, enquanto texto dramático e mapa cênico de criação, conteriam procedimentos e expedientes muito distintos daqueles que já havíamos estudado e experimentado.

Ao nos debruçarmos sobre a leitura e análise do texto *Aqueles que dizem sim, e aqueles que dizem não*, percebemos que se tratava de um modo de escrita que mostrava dois pontos de vista divergentes sobre um mesmo assunto, explorando as causas e consequências de ambos os lados, instigando a plateia a refletir e a decidir qual lado apoiaria. A partir dessa análise, entendemos que “as peças didáticas são modelos que visam ativar a relação entre teoria/prática, fornecendo um método para intervenção do pensamento e da ação no plano social” (Koudela, 2010, p. 36).

Como decorrência desse modo de escrita, os atuantes, o público, o texto e o espaço cênico — todos os elementos que compõem o Teatro Épico — passam a operar por outros modos de experimentação, e, conseqüentemente, por um troca de função. Para isso foi necessário propor que o teatro fosse feito por todas as camadas sociais, sobretudo, por grupos amadores, corais estudantis e trabalhadores de fábricas. Ou seja, se não era possível instaurar a radicalidade de um teatro sem público, então que se criasse e se educasse uma nova audiência para o teatro dialético. Nesse sentido, “o ato artístico coletivo com peça didática realiza-se por meio da imitação e da crítica dos modelos de atitudes, comportamentos e discursos. Ensinar/Aprender tem por objetivo gerar atitude crítica e comportamento político” (Koudela, 2010, p. 36). Portanto, “A peça didática ensina quando nela se atua, não quando se é espectador” (Brecht, *apud* Koudela, 2010, p. 16). Todavia, conforme o próprio Brecht registrou, os princípios do Teatro Épico se aplicam igualmente para as peças didáticas. “A forma da peça didática é árida, mas apenas para permitir que trechos de invenção própria e do tipo atual possam ser introduzidos; Para forma de atuação valem as instruções do Teatro

Épico; O estudo do efeito de estranhamento é indispensável” (Brecht, *apud* Koudela, 2010, p. 16-17).

Elementos como o(a) narrador(a), a quebra da quarta parede, o efeito de estranhamento, a presença do coro, os usos de cartazes e letreiros visam criar um teatro que questiona, provoca e, acima de tudo, estimula uma resposta ativa do público. Na peça épica tradicional, o texto, como mapa da criação, está circunscrito. De fato, o processo de criar, tal como acontece em diferentes gêneros teatrais, é permeável a mudanças — inclusive na própria dramaturgia original. O texto cênico, com suas marcas e ações, é construído no percurso da encenação épica e parte de um roteiro que, mesmo sendo episódico, precisa dar conta de uma narrativa já concluída.

Em contraste, a peça didática, tal como é discutida por Koudela (2010) e Concilio (2016), é pensada como um “jogo de aprendizagem”, aberto tanto aos atuantes, criadores da cena, quanto ao público. Assim, “o princípio da improvisação é contraposto à forma ‘árida’ da peça didática, ou melhor, justifica a estrutura dramatúrgica dessas peças” (Koudela, 2010 p. 17). Portanto, o foco da metodologia é o jogo e a improvisação. Por isso, Ingrid Koudela sugere trabalhar as peças didáticas em articulação com os Jogos Teatrais de Viola Spolin.

O processo tal qual foi considerado por Brecht, precisa ser reinventado. O texto da peça didática não objetiva realizar valores literários, enquanto obra acabada – o princípio do jogo teatral propõe que o próprio processo de criação, que deu origem ao texto, seja refeito (Koudela, 2010, p. 165).

Vicente Concilio, por sua vez, sugeriu e experimentou trabalhar as peças didáticas a partir de *Viewpoints*, dança teatro e do depoimento pessoal.

Os jogos teatrais forneceram os princípios reguladores da nossa prática com a improvisação, sobretudo, a presença constante da avaliação com o grupo, e, portanto, a participação dos jogadores no papel de plateia crítica. Já os *Viewpoints*, por se tratar de aspectos mais diretamente ligados à construção cênica, forneceram a abordagem para o trabalho com as imagens [...] e na exploração dos espaços [...] (Concílio, 2016, p.275-276).

Essa multiplicidade de usos e diálogos com diferentes gêneros e metodologias de criação teatral é pertinente, porque as peças didáticas são modelos de ação inteiramente abertos. Abertos para que os(as) criadores(as) da



cena decidam, coletivamente, quais gestos, cenas, partes do texto, músicas, cenários e iluminação serão colocados no palco. Portanto, no modelo de ação aberto — que é a própria natureza da peça didática — todos(as) os(as) jogadores(as) se colocam, simultaneamente, como atuantes e encenadores(as). Sobre essa abertura à coralidade no percurso da criação, Vicente Concilio pontua que “A proposta é de que o fazer teatral, instaurado a partir da análise crítica dos textos erigidos para fins de análise social e política abre campo para um projeto de aprendizado em grupo e em ação cênica” (2016, p. 60).

Nessa direção, vislumbra-se que as peças didáticas, assim como as práticas cênicas de Vsevolod Meyerhold, são metodologias precursoras, na Europa, da irrupção do processo colaborativo de criação teatral — que décadas depois, expandiu-se pelo mundo e ganhou visibilidade no Brasil a partir de 1990, assumindo características estéticas locais peculiares e sendo amplamente praticado por diversos coletivos do país.

O Teatro do Oprimido, por sua vez, é um método teatral estético-dialético criado por Boal e influenciado pelo teatro de Brecht. Esse aspecto pode ser percebido no pensamento dialético marxista comum a ambos os artistas. “Brecht deseja que o espetáculo teatral seja o início da ação, o equilíbrio deve ser buscado transformando-se a sociedade e não purgando o indivíduo de seus justos reclamos e de suas necessidades” (Boal, 2005, p. 149). Sobre o vigor marxista em Boal, Sérgio Carvalho pontua que “como bom dialético, Boal sabe que exercer a imaginação, o senso crítico e a sensibilidade são também atividades produtivas” (Carvalho, 2014, p. 167) capazes de desentorpecer os sentidos, aguçar a investigação e a análise avaliativa da sociedade.

Tanto Brecht quanto Boal alcançaram, em seus projetos artístico-políticos, uma democratização do teatro como um caminho de transformação social e de educação — estética e política — dos próprios produtores e criadores da cena e, sobretudo, do público. A partir das metodologias do Teatro Fórum, Teatro do Invisível, Teatro Jornal, Boal avança para envolver o público em um potente debate e ensaio coletivo de modificação concreta dos acontecimentos da cena e do palco. São muitas, portanto, as afinidades entre eles. Na peça didática, de Brecht, o(a) diretor(a) é um(a) comentador(a) da peça teatral, pois o processo de criação é



calcado no improviso e no modelo de ação aberta em que há uma perene mediação do(a) encenador(a). No Teatro do Oprimido, de Boal, a figura do coringa exerce uma função semelhante, provocando a criação de atuentes e mediando o debate do fórum junto ao público. Boal, tal como Brecht, também trabalha a encenação com a presença marcante do coro e da musicalidade — executada pelos próprios atores ou por uma pequena orquestra que acompanha, ao vivo, a representação.

A improvisação com imagens é outro ponto de proximidade entre as metodologias. Em seu trabalho de recontextualização das peças didáticas de Brecht, Vicente Concilio trabalhou coletivamente com a produção de fanzines, que podem se desdobrar também na produção de quadrinhos, vídeos, cartazes, e outros elementos ligados à visualidade e à imagem cênica. Na metodologia do Teatro Imagem, Boal estimula e oportuniza que os atuentes percebam a cena, as ações e os *gestus* produzidos nos improvisos corporais com imagens, como obras que são modificadas e aperfeiçoadas durante o processo de criação e debate junto ao público. Por meio de jogos, sequências de espelhos e manipulações lúdico-dialógicas do corpo dos(as) jogadores(as), é proporcionada uma interatividade coletiva e uma modificação, em tempo real, das imagens que são colocadas no palco.

As aproximações entre Boal e Brecht fundamentam a opção de trabalhar, no experimento da aula-oficina, com os jogos do Teatro do Oprimido, e não com os jogos sistematizados por Viola Spolin. Nos jogos teatrais, durante os improvisos de criação, trabalha-se com a ludicidade e com a avaliação daquilo que está no palco por meio da separação entre atadores e espectadores do jogo. Contudo, os jogos do Teatro do Oprimido são, ao mesmo tempo, um treinamento e uma preparação corporal e intelectual para uma visão e raciocínio dialético de mundo. Ou seja, constituem uma metodologia para entender a dinâmica da contradição (tese, antítese e possíveis sínteses) de forma que atuentes e público possam, juntos, analisar, avaliar e escolher dizer sim ou dizer não diante de determinada situação e/ou conflito. O método do Teatro do Oprimido cumpre as funções dos jogos teatrais de Spolin e, ao mesmo tempo, fomenta a reflexão dialética social.

Entretanto, conforme já explicamos no início desta seção, o tempo para a



realização do experimento da aula-oficina — friccionando peças didáticas e Teatro do Oprimido — foi curto. Como consequência, na avaliação da experiência, constatamos alguns equívocos. O primeiro deles foi a percepção de que a obra de Brecht não pode ser entendida e enfeixada em fases estanques e distintas. Na verdade, as fases da obra de Brecht são experimentos de idas e vindas, desvios e desdobramentos de uma totalidade e de uma unidade de pensamento estético-dialético, político e pedagógico teatral.

Nesse sentido, as peças didáticas estão a meio caminho do percurso que Brecht atinge no final de sua carreira. Sua contribuição para a sistematização cênica brechtiana é pensar um modelo de ação em que a criação artística seja integralmente democrática. E essa forma colaborativa de trabalhar a criação cênica também pode se aplicar ao modo de produção das óperas e textos mais fechados de Brecht.

O segundo equívoco foi que o formato compacto da oficina não permitiu amadurecer e refletir sobre como as peças didáticas podem ser produtivas para os processos contemporâneos de teatro. Essa reflexão foi realizada por Vicente Concilio (2016) de forma bastante fecunda. Em encenações com coletivos de estudantes do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), os grupos produziram experimentos com diversos formatos de encenação, a partir de metodologias cênicas híbridas — inclusive aplicadas aos textos fechados e tradicionais de Brecht — tendo como base de criação o modelo de ação das peças didáticas. Isso demonstra a força da contemporaneidade da obra brechtiana.

Tal abordagem teria sido extremamente fecunda para nossa pesquisa, uma vez que a aula-oficina foi realizada em uma disciplina de encenação. Todavia, como não houve tempo hábil para o trabalho com protocolos de análises cênicas mais aprofundadas, também não foi possível que o experimento se desdobrasse diretamente nos resultados das encenações produzidas pelos(as) estudantes da disciplina. De todo modo, considerando que o processo de pesquisa também se aperfeiçoa — e, sobretudo, aprende com os equívocos — consideramos o percurso de estudos enriquecedor para nossas práticas artísticas e docentes.



Reverberações brechtianas nas(das) práticas docentes

O Épico Dialético proposto por Brecht, assim, busca explicitar o jogo político, e não apenas os efeitos e recursos de distanciamentos utilizados por teatros mais remotos. Rosenfeld (2008) reitera o debate de Brecht em favor da presença das tendências épicas e dos efeitos e recursos de distanciamento nos teatros antigos ao longo da história teatral. Destaca, por exemplo, o uso das máscaras, marcantes nas tragédias e comédias gregas, assim como a presença de palcos simultâneos, e de elementos textuais peculiares presentes nas obras dramáticas barrocas e renascentistas. Tais elementos e expedientes podem ser observados na função cênica do coro, nos prólogos e epílogos, nos palcos-cenários simultâneos da Idade Média, nos recursos textuais estilísticos de elocuções intermediárias e didáticas dirigidas ao público, assim como no teatro que tematiza a si mesmo (metateatro).

Em conclusão, ainda que nos momentos de experimentação com o Teatro Épico a proposição dialética nem sempre tenha se consubstanciado plenamente, revisitamos espetáculos e práticas cênicas, retomando os fios e as muitas marcas cênico pedagógicas que perpassam nossas trajetórias profissionais. São raízes brechtianas que entrevemos em nossos percursos formativos e que se perpetuam no ofício da docência.

Na prática docente de formação de professores de teatro — entre ensino, pesquisa e extensão — a primeira autora coordena processos de criação coletiva, recorrendo frequentemente a diálogos com elementos das teatralidades populares. Essas linguagens se afirmam na cena não realista e reúnem, de forma orgânica, dança, música e artes plásticas, sobretudo por meio de relações mais estilizadas com a cenografia, a customização de figurinos e adereços cênicos. Ela percebe nos trabalhos de encenação que orienta — sempre que há interesse da turma de estudantes — o apreço pelo trabalho com a narração, com o coro e com a música ao vivo, pensada como um tema autônomo ao texto teatral, capaz de instaurar na performance cênica efeitos de distanciamento, estranhamento, sobreposição, saturação ou esgarçamento de signos, ideias e sentidos.

Na educação básica, entendemos que é imprescindível pensar na formação integral dos estudantes. Conforme a BNCC: “A arte, como conhecimento,



possibilita a reflexão crítica sobre o mundo e sobre si mesmo, promovendo a ampliação da percepção, a imaginação, a criatividade e a construção de sentidos” (BNCC, 2018, p. 177). Assim, as práticas docentes da segunda autora nesse contexto têm sido fortemente influenciadas pela didática e pelas teorias do teatro de Brecht. O uso do Teatro Épico fortalece sua prática docente, ao transformar as aulas de artes em um espaço de experimentação e diálogo críticos. As experiências vividas em sala de aula proporcionam não apenas uma formação estética dos(as) estudantes, mas também o desenvolvimento de práticas colaborativas e cidadãs, constituindo-se como uma abordagem voltada para a transformação social — individual e coletiva.

O terceiro autor atua também na formação de professores de teatro e, desde a perspectiva de músico-compositor, desenvolve suas práticas docentes de ensino, pesquisa e extensão nas interfaces entre criação cênica e criação musical. Ele tem desenvolvido uma metodologia interartística que busca pensar a poética corporal da atuação a partir da ação sonora, compreendendo o fluxo sonoro como aberto a significações e fricções. Frequentemente, conduz exercícios de criação cênica a partir do rearranjo de repertórios musicais propostos pelos(as) estudantes. Nesses exercícios, as canções são ressignificadas e extraídas de seu contexto social original, para servir a narrativas imagéticas de sentido ambíguo.

Entendemos que essas práticas atualizam princípios brechtianos em nossos trabalhos cênico-pedagógicos e, como próprio Brecht aponta, contribuem para ampliar os horizontes do que está em porvir:

Como o ato de distanciar-se significa também conferir celebridade a um acontecimento, é possível, desta forma, apresentar certos acontecimentos simples como se fossem célebres, como se fossem universais e conhecidos há muito, e como se nos esforçássemos por não infringir, em ponto algum, a tradição. Em suma, são possíveis muitas formas de narração, algumas já conhecidas, outras ainda estão por serem inventadas (Brecht, 1978, p. 129).

Como desdobramento desta pesquisa, entendemos que as reverberações brechtianas seguem presentes em nossas práticas docentes, e que a análise e o aprofundamento dessas marcas constituem um horizonte fecundo para os futuros desenvolvimentos da reflexão apresentada neste trabalho.



Referências

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília, 2018.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CARVALHO, Sérgio. Aspectos da Dialética no Teatro do Oprimido. *Revista Terceira Margem* 30, ano XVIII, jul.-dez. 2014, pp. 159-172.

CARVALHO, Sérgio de. Questões sobre a atualidade de Brecht. *Sala Preta*, São Paulo, v. 6, 2006, p. 167-173. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v6i0p167-173>, acesso em 09 fev. 2025.

CONCILIO, Vicente. BadenBaden: modelo de ação e encenação no processo com peça didática de Bertolt Brecht. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder* (1978). 4ª ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2016.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MACIEL, Bárbara Carneiro. *Brecht na contemporaneidade: experimentos de teatro épico durante e após a pandemia*. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) - Universidade Federal do Tocantins, Palmas, TO, 2022.

MALETTA, Ernani. *Atuação polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

MATE, Alexandre (Org.). *Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e de travessias*. 1ª ed. Outros organizadores: Marcio Aquiles, Elen Londero, Ivam Cabral, Joaquim Gama. São Paulo: Lucias, 2020.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro Épico*. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação: Yan Michalski. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.



SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Org.) *Epistemologias do Sul*. São. Paulo: Editora Cortez, 2010.

SANTOS, Bárbara Tavares dos. *Poéticas da Encenação*: tessituras de experiências cênicas em abordagem feminina da encenação no ensino superior. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2019.

Recebido em: 14/02/2025

Aprovado em: 22/03/2025

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Centro de Artes, Design e Moda – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br