



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Dialética em jogo: experimentos com a Peça Didática Brechtiana

Marcelo Gianini

Para citar este artigo:

GIANINI, Marcelo. Dialética em jogo: experimentos com a Peça Didática Brechtiana. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 54, abr. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573101542025e101

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)

Dialética em jogo: experimentos com a Peça Didática Brechtiana<sup>1</sup>Marcelo Gianini<sup>2</sup>

## Resumo

Reflexões em torno de encenação realizada pelo projeto Igreja Dialética Brechtiana, tendo como objeto de análise a proposição de um processo de ensino e aprendizado do pensamento dialético por meio do jogo teatral. Tomou-se como material para o estudo a experiência com dois procedimentos lúdicos, o jogo com a cena de julgamento e o jogo da troca de papéis, colocados em relação com a tríade dialética e o conceito de dialética em repouso, e com ferramentas das peças didáticas de Bertolt Brecht, como a interrupção da ação e o deslocamento da ação do palco para a plateia. A reflexão conceitual se deu em diálogo com Walter Benjamin e Theodor W. Adorno, além do próprio Brecht.

**Palavras-chave:** Jogo Teatral. Dialética. Peça Didática. Bertolt Brecht. Pedagogia do Teatro.

## Dialectics at play: experiments with the Brechtian Learning Play

## Abstract

Reflections on a performance carried out by the Igreja Dialética Brechtiana project, having as object of analysis the proposition of a teaching and learning process of the dialectical thinking through theatrical play. The experience with two playful procedures was taken as material for the study. The game with the trial scene and the game of changing roles, placed in relation to the dialectical triad and the concept of dialectics at rest, and with tools from Bertolt Brecht's learning plays, such as the interruption of the action and the displacement of the action from the stage to the audience. The conceptual reflection took place in dialogue with Walter Benjamin and Theodor W. Adorno, in addition to Brecht himself.

**Keywords:** Theatrical Game. Dialectics. Learning Play. Bertolt Brecht. Theater Pedagogy.

## Dialéctica em juego: experimentos con el juego didáctico brechtiano

## Resumen

Reflexiones sobre una performance realizada por el proyecto Igreja Dialética Brechtiana, teniendo como objeto de análisis la propuesta de un proceso de enseñanza y aprendizaje del pensamiento dialéctico a través del juego teatral. Se tomó como material de estudio la experiencia con dos procedimientos lúdicos, el juego con la escena del juicio y el juego de roles cambiantes, colocados en relación con la tríada dialéctica y el concepto de dialéctica en reposo, y con herramientas provenientes de las obras didácticas de Bertolt Brecht, como la interrupción de la acción y el desplazamiento de la acción del escenario al público. La reflexión conceptual se produjo en diálogo con Walter Benjamín y Theodor W. Adorno, además del propio Brecht.

**Palabras clave:** Juego Teatral. Dialéctica. Juego Didáctico. Bertolt Brecht. Pedagogía Teatral.

<sup>1</sup> Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Larissa da Silva Barbante. Graduação em Letras pela Universidade Federal de Alagoas (Ufal).

<sup>2</sup> Doutorado e Mestrado em Pedagogia do Teatro na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Graduação em Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas. Professor adjunto do Curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas (UFAL).  margianini@hotmail.com



<http://lattes.cnpq.br/7288167787924464>



<https://orcid.org/0000-0002-3354-5221>

O decisivo na política não é o pensamento individual, e sim – como Brecht afirmou certa vez – a arte de pensar dentro da cabeça dos outros.  
(Walter Benjamin)

A indissociabilidade entre teatro e pedagogia é uma das marcas da produção artística de Bertolt Brecht. Suas peças didáticas (*Lehrstücken*) talvez sejam a concretização mais explícita deste projeto, formando um conjunto de experimentos (*Versuche*) político-artístico-pedagógicos com o objetivo de propor o ensino e a aprendizagem da dialética para os participantes do acontecimento teatral. Em princípio essas produções dramatúrgicas estavam voltadas para a aprendizagem daqueles que atuam, pois, segundo Brecht, “a peça didática ensina quando se é atuante, não quando se é espectador” (Brecht apud Koudela, 2010, p.36), assim prescindia-se da constituição formal de uma plateia, o que fez com que Reiner Steinweg estabelecesse como sua “regra básica” a atuação sem espectadores (Koudela, 2010, p. 36). Porém, o próprio Brecht dirigiu montagens teatrais desses textos com artistas profissionais para apresentações públicas, o que pode ser uma pista para se problematizar o alcance de sua didática em relação à presença de plateia em suas peças didáticas.

No Brasil, a partir de meados da década de 1980, essa produção brechtiana teve enorme impulso por meio das pesquisas de Ingrid D. Koudela, que propôs uma série de procedimentos artístico-pedagógicos tendo como operador o jogo teatral. Afirma a pesquisadora em sua obra seminal sobre o tema: “O presente trabalho persegue o objetivo de uma utilização pedagógica do conceito de peça didática em Brecht, buscando um método de ensino para sua abordagem através do jogo” (Koudela, 2010, p. XXI). A partir desta produção de Koudela, construímos o experimento Igreja Dialética Brechtiana, projeto de Extensão desenvolvido na Universidade Federal de Alagoas - Ufal, entre os anos de 2019 e 2024, com elencos compostos, principalmente, por estudantes do curso de Teatro Licenciatura.

O presente artigo contém algumas reflexões sobre este experimento, tendo como objeto de análise a proposição de um processo de ensino e aprendizado da dialética por meio do jogo teatral, sendo que este projeto lúdico se dá não somente no palco, entre aquelas e aqueles que atuam, como também na plateia, entre

quem assiste a produção espetacular. Elegemos como parceiros de diálogo os pensadores alemães Walter Benjamin e Theodor W. Adorno, com aportes dos brasileiros José Paulo Netto e Leandro Konder, além do próprio Bertolt Brecht. Como material de análise optamos pela descrição de alguns experimentos e suas resultantes obtidas na realização da montagem do texto *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo*, de Bertolt Brecht (1988), cuja adaptação da Igreja Dialética Brechtiana foi denominada de *O acordo*.

### O Projeto de Extensão Igreja Dialética Brechtiana: uma missa dialética

A origem da Igreja Dialética Brechtiana está em outro projeto de Extensão, as Performances Político Poéticas desenvolvidas no âmbito do extinto Programa de Extensão Corpo Cênico da Ufal, nos anos de 2018 e 2019. O referido projeto trabalhou na criação de pequenas encenações inspiradas no estudo e no jogo com textos de Brecht que têm a personagem do Senhor Keuner como protagonista, sendo o foco da pesquisa cênico-pedagógica a construção do *gestus* social<sup>3</sup>. As apresentações públicas resultantes desse processo desencadearam outra questão para o grupo: seria possível explicitar o processo de análise e criação cênica realizadas nos ensaios como parte da própria encenação? Poderíamos agregar ao local de representação (palco) o espaço de pesquisa (ensaios), ampliando o alcance desse processo pedagógico lúdico, também, para a plateia? Queríamos verificar se poderíamos realizar o processo de reflexão dialética dos ensaios, operados pelo jogo teatral, no processo da apresentação teatral, como estruturante da encenação.

Para este intuito, parecia-nos necessária a escolha de um texto que já comportasse em sua estrutura dramatúrgica momentos de parada para reflexão, ou, nas palavras de Walter Benjamin, de “interrupção dos processos” (Benjamin, 2017, p. 14). A escolha recaiu em uma das peças didáticas de Brecht, *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo*, que apresenta como fábula o julgamento de Quatro Aviadores Acidentados que pedem ajuda ao Coro, na qual são designadas falas para o público, que assim atuaria como uma espécie de juiz, num

---

<sup>3</sup> *Gestus*: conceito elaborado por Brecht para descrever “uma ação física e/ou imagética que revela aspectos específicos e contraditórios da personagem, da cena ou de toda a encenação” (Koudela, 2015, p. 90).

diálogo aberto entre palco e plateia. Também nos chamou a atenção a estrutura dramatúrgica desta peça didática, que apresenta semelhanças com a liturgia de uma missa católica, o que nos sugeriu o formato de encenação. A montagem realizou diversas apresentações no ano de 2019, incluindo-se a abertura do I Congresso do Fórum Popular na Ufal<sup>4</sup>, sobre a qual faremos uma análise mais a frente.

O projeto foi retomado em 2022, agora com o apoio institucional do Edital Vivências Artísticas da Proexc – Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Ufal, através de bolsas de estudo para parte do renovado elenco, e desde então foram realizadas apresentações para diversos públicos, como discentes e docentes dos cursos de Teatro Licenciatura, de Filosofia e de Comunicação Social, em eventos promovidos pela Proexc, na Bienal Internacional do Livro de Alagoas, no encontro Singularidades 2.0 do curso de Filosofia e no *IV Fórum Brecht e Educação*, todos realizados em Maceió, Alagoas.

A encenação, como mencionado acima, segue a estrutura de uma missa católica na qual os atuentes são responsáveis pela condução do ato religioso e a plateia é colocada no papel de “fiéis” em uma igreja. Diga-se que esta aproximação entre ato religioso e a peça didática brechtiana não é um achado inovador, pois, como já detectara Walter Benjamin ao se referir ao primeiro desses textos, *O voo sobre o oceano*, há uma “tensão característica das peças didáticas posteriores. Uma rigidez clerical é aplicada no ensino de uma técnica moderna” (Benjamin, 2017, p.27). Além das semelhanças com o ritual católico, o formato de missa procura também tensionar o conteúdo do texto brechtiano, pois, como afirma Benjamin:

A tarefa primordial de uma direção épica é expressar a relação da ação representada com a ação da representação em si. Se o programa integral de formação marxista é determinado pela dialética que norteia o comportamento de ensinar e aprender, algo análogo acontece no teatro épico em razão de seu permanente confronto entre o evento cênico que é mostrado e o comportamento cênico que o mostra (Benjamin, 2017, p. 19).

---

<sup>4</sup> Fórum realizado nos dias 16, 17 e 18 de maio de 2019, na Universidade Federal de Alagoas, que teve como objetivo fortalecer e ampliar a participação e o diálogo entre a Ufal e a sociedade alagoana, em especial os movimentos sociais.

Entendemos tanto o formato de missa como o nome do projeto como *gestus*, que revelam contradições entre forma e conteúdo, entre atitude e discurso, com o intuito de causar estranhamento no processo de recepção teatral. Neste sentido, o texto brechtiano é performado como uma liturgia, sendo lido, cantado, salmodiado, projetado no fundo do palco e dialogado pelo elenco, este dividido em Coro, Líder do Coro (Sacerdote em *O acordo*), Narrador (Diácono em *O acordo*), Quatro Aviadores Acidentados e Multidão (membros da plateia tratados como fiéis da Igreja). Em relação ao texto base de Brecht, além de pequenos cortes e adaptações, foi excluída a cena dos Palhaços e o Sr. Schmitt, acrescentados pequenos textos visando explicitar o paralelismo com a liturgia da missa católica e ainda canções de outras produções brechtianas em parceria com Kurt Weill, a *Canção de Salomão* (canto de entrada e de conclusão da missa/encenação), e a *Balada sobre a inutilidade do esforço humano* (cantada ironicamente no momento da comunhão/acordo entre palco e plateia), além da marchinha carnavalesca *Me dá um dinheiro aí*, dos irmãos Ferreira (Homero, Glauco e Ivan), como apelo para a doação de dinheiro pelos “fiéis” da Igreja Dialética Brechtiana.

O formato de missa faz com que o texto também possa realizar a função de “um drama para a tribuna” (Benjamin, 2017, p. 11), onde o palco se transforma em uma tribuna política, explicitada desde o início da encenação. Os diálogos presentes no texto brechtiano são performados sempre voltados para o olhar do público, tais como são os depoimentos dados em um tribunal, tornando a comunicação entre palco e plateia direta. A paródia de missas católicas conforma-se também como sátira, “que sempre foi uma arte materialista, [e] tornou-se também dialética em suas [de Brecht] mãos” (Benjamin, 2017, p.84). Os textos não são memorizados pelo elenco, mas intencionalmente lidos, o que faz desse gesto a reafirmação intermitente da epicização do palco e sua transformação em espaço de reflexão. As conformações gestuais em tribuna e em leitura liquidam qualquer possibilidade de ilusão teatral (Benjamin, 2017, p. 12):

Ao público, o palco não apresenta mais “as tábuas que representam o mundo” (ou seja, um espaço encantado), mas um espaço de exibição com localização favorável. Para o palco, o público deixa de ser uma massa de cobaias hipnotizadas e se torna uma reunião de interessados, cujas demandas devem ser atendidas. Para o texto, a encenação não é mais uma interpretação virtuosa, mas controle estrito. Para a encenação, o

texto não é mais uma base, mas coordenadas em que se registra, como novas formulações, o resultado. Para os atores, o diretor não passa mais orientações sobre efeitos, mas teses diante das quais é preciso tomar partido. Para o diretor, o ator não é mais o fingidor que tem de encarnar um papel, mas o funcionário que o inventaria.

Figura 1 - Igreja Dialética Brechtiana em *O acordo* (31/10/2024) (acervo do grupo)



Na imagem acima podem ser observados alguns dos elementos descritos anteriormente: projeção de textos, leitura em aparelhos celulares, atuação que explicita o gesto de narração ao voltar-se para o público e o cenário ascético, assim como os figurinos das personagens (da direita para a esquerda, Narrador/Diácono, Coro, Líder do Coro/Sacerdote, Coro e Aviadores Acidentados), coadunam com o que Benjamin chama de “excepcional parcimônia do aparelho” (Benjamin, 2017, p. 27) na encenação da peça didática.

Para as reflexões que se seguem, fez-se o recorte de dois jogos teatrais utilizados na montagem, tendo a plateia como jogadora: a troca de papéis e o jogo

do tribunal. Na encenação, a troca de papéis é realizada como parte do jogo do tribunal, mas aqui se tentará, na medida do possível, analisá-los de forma independente para melhor entendimento da proposta.

### Jogo da troca de papéis: uma reunião de interessados

O jogo é visto como operador privilegiado em processos de ensino e aprendizagem da linguagem teatral em diversos contextos educacionais no Brasil. Diversas modalidades pedagógicas têm no jogo sua estrutura de organização didática, como os Jogos Teatrais de Viola Spolin, o arsenal de jogos do Teatro do Oprimido de Augusto Boal e os Jogos Dramáticos franceses. Koudela parte desta perspectiva de jogo como operador pedagógico da linguagem teatral para usá-lo nos procedimentos de ensino e aprendizagem com as peças didáticas brechtianas. Esta perspectiva lúdica é indicada como possibilidade técnica já no artigo seminal de Walter Benjamin sobre o que é o teatro épico, de 1939, quando afirma que “talvez seja possível se aproximar mais do (modo de encenar) do teatro épico, e de maneira mais objetiva, a partir da noção de ‘fazer teatro’ (*Theaterspielen*)” (Benjamin, 2017, p. 28). Observe-se que a palavra alemã *Theaterspielen* também pode ser traduzida por “brincar de teatro” e *Theaterspiel* como “peça de teatro” ou “jogo teatral”, sendo este último sentido o utilizado por Ingrid Koudela (2010, p. XXII). Nossa proposta não é eleger o jogo teatral como metodologia exclusiva de trabalho ou de análise da obra brechtiana, nem como práxis dialética privilegiada, mas como desencadeador do estudo, em suma, como operador do conhecimento:

O jogo teatral é, na visão brechtiana, um comportamento próprio do ser humano, sendo que o desenvolvimento artístico do teatro como espetáculo é uma marca dentro do *continuum* que segue da criança até o artista adulto. [...] O jogo teatral em Brecht incorpora o espaço do filósofo que reflete sobre os processos históricos para exercer sua ação sobre eles (Koudela, 2015, p.110-111).

Um dos procedimentos sugeridos por Brecht para a atuação em seu teatro épico e em suas peças didáticas é o Jogo da Troca de Papéis, a partir do princípio segundo o qual as personagens dramáticas não são propriedades individuais dos atores, por isso precisam ser analisadas pelo coletivo, o que faz com que o elenco seja estimulado a atuar em papéis conflitantes. Koudela observa que:

Brecht propõe o jogo da troca de papéis através do texto da peça didática, onde se encontram indicações [de atuação] [...] e exige literalmente (*A decisão*) que todos os participantes passem de um papel ao outro e assumam sucessivamente o lugar de acusados, acusadores, testemunhas e juízes./ O princípio da troca de papéis (ver o próprio papel representado pelo outro) tende a desenvolver maior objetividade (Koudela, 2010, p. 115).

O procedimento visa propiciar aos participantes um olhar socialmente crítico das personagens e da situação representada. A personagem é o objeto analisado pelas diversas subjetividades, passando de um ator para outro, o que possibilita uma multiplicidade de análises. A troca de papéis, em geral, provoca diversas formas de olhar para o objeto e de atuar sobre a situação em análise, seja por identificações e/ou distanciamentos, seja considerando o contexto imediato da ação e/ou mediatizando a situação em diálogo com o mundo.

Visto que a troca de papéis é sugerida por Brecht para aqueles que atuam nas peças didáticas e como queríamos realizar na encenação teatral o processo desenvolvido nos ensaios, convidamos a plateia para se apossar desta ferramenta de análise. Se no teatro épico os espectadores são vistos como analistas distanciados da situação representada, em nossa peça didática também são colocados no papel de fiéis da Igreja Dialética e, no momento da interrupção da ação (cena de julgamento), como promotores e advogados das personagens Quatro Aviadores Acidentados, deslocando o eixo da cena do palco para a plateia. Neste jogo de troca de papéis (no caso, papéis dentro de papéis), os espectadores tanto se distanciam (analistas), como se aproximam (“fiéis” da Igreja) e também atuam (advogados e promotores) diante da situação.

Walter Benjamin, ao se referir “a um poderoso processo de refundição das formas literárias” (Benjamin, 2017, p. 88) na imprensa soviética, afirma que “o leitor [...] está sempre disposto a se tornar alguém que escreve – seja alguém que descreve, seja alguém que prescreve” (Benjamin, 2017, p. 89). Para o pensador alemão,

na imprensa, pelo menos na russo-soviética, reconhecemos que o poderoso processo de refundição [...] não passa por cima apenas de divisões convencionais entre os gêneros, entre escritor e poeta, entre pesquisador e divulgador científico, mas revisa até mesmo a divisão entre autor e leitor (Benjamin, 2017, p. 89).

A primeira vez que participei desse jogo teatral ocorreu de forma similar a que realizamos em *O acordo*, como jogo dentro do jogo da cena de julgamento. Foi em minha graduação em Teatro com Ingrid Koudela, em 1986. Na ocasião, jogávamos a partir do texto de Heiner Müller, *O Horácio*, e debatíamos se a pena de morte deveria ser aplicada na situação apresentada naquela fábula. Lembro até hoje como, então com meus 20 anos de idade, participei acaloradamente do debate integrando o grupo contrário à pena de morte. Minhas opiniões e colocações pareciam imediatas, próximas à espontaneidade, pois estavam de acordo com meus princípios éticos, o que fazia com que o jogo inicialmente fluísse com muita segurança de minha parte. Porém, quando Ingrid propôs a troca de papéis e meu grupo teve que defender a pena de morte, meu cérebro se torceu: como defender com consistência argumentativa algo que em minha opinião é abominável? Ver meus colegas de turma assumindo os papéis que lhes foram designados abriu uma brecha em meus pensamentos: no teatro eu poderia expor publicamente uma opinião contrária à minha desde que estivesse “protegido” por uma máscara! Ali, em jogo, eu não necessariamente expunha meus princípios éticos, mas os posicionamentos do papel que me fora designado. Esta possibilidade de analisar a situação sob outros pontos de vista, de “pensar dentro da cabeça dos outros”, de andar em torno do objeto, de examinar a situação de forma distanciada, foi então, para mim, reveladora da potência do teatro (em especial, do teatro épico) e da possibilidade do exercício do pensamento dialético através do jogo.

Walter Benjamin cita uma frase de Brecht sobre a importância do conhecimento prévio da plateia da fábula a ser apresentada que pode elucidar o que dizemos em relação a quem atua em jogo com a peça didática: “Ele (Brecht) disse que a relação com a fábula deve ser igual à do professor de balé com a aluna; seu primeiro objetivo é o de flexionar as articulações dela até o limite do possível” (Benjamin, 2017, p. 24). Estávamos ali exercitando os limites de nossa flexibilidade intelectual, incitados pelas regras do jogo teatral. A designação dos papéis obedecia ao “esquema triádico” do pensamento dialético, tese, antítese e síntese, sendo as duas primeiras explicitadas no jogo de debate, porém ali também se mostravam os limites da crença em uma síntese conciliadora, idealizada.

A respeito desta atuação cênica para jogar com a situação dada, ou seja, da necessária implicação do sujeito no objeto, pode-se pensar no que José Paulo Netto diz a respeito do método de Marx:

O papel do sujeito é essencialmente *ativo*: precisamente para apreender não a aparência ou a forma dada ao objeto, mas a sua essência, a sua estrutura e a sua dinâmica (mais exatamente: para apreendê-lo como um *processo*), o sujeito deve ser capaz de mobilizar um máximo de conhecimentos, criticá-los, revisá-los e deve ser dotado de criatividade e imaginação. O papel do sujeito é *fundamental* no processo de pesquisa (Netto, 2011, p. 25, grifos do autor).

Esta subjetividade necessária para a compreensão do objeto estudado, no caso, da situação em análise, “exclui qualquer pretensão de ‘neutralidade’, geralmente identificada com ‘objetividade’” (Netto, 2011, p. 23).

O jogo teatral com sua dinâmica ativa, criativa e imaginativa pode ser um excelente operador na aprendizagem do pensamento dialético, ou mais precisamente uma técnica de pesquisa e análise do objeto estudado (Netto, 2011, p.23). A percepção do que seria esse pensamento dialético, ainda que naquele momento bastante superficial, tendendo para sua aplicação mecânica, me tocou na carne, na experiência muscular, pois o jogo teatral me possibilitou acessar um modo de reflexão coletivo e refinado. A possibilidade de jogar por meio de papéis diferentes, por meio de personagens diversos e opostos, cria momentos genuínos de tensão no processo de construção do conhecimento, seja este coletivo por meio da publicização dos argumentos, seja individualizado, nas tentativas de pensar “dentro da cabeça dos outros”. Ali percebíamos uma tênue experiência da forma de operar do pensamento dialético que pressupõe uma tese (afirmação) e de uma antítese (negação), que se chega a uma síntese (negação da negação), sempre em movimento. Através do jogo teatral chegamos a uma síntese dinâmica, que não era pacífica ou pacificadora em nenhum momento.

Nos casos de experimentos como *O Horácio* e com turmas de estudantes de teatro, a disponibilidade para experiências teatrais faz parte do contexto de estudo, o que faz com que o jogo se desenvolva de maneira fluída. Quando transposto para a forma espetacular, como faríamos na encenação de *O acordo*, pela Igreja Dialética Brechtiana, teríamos o mesmo engajamento da plateia, supondo que

esta, em sua maior parte, não seria composta por artistas cênicos familiarizados com o jogo teatral? O jogo de troca de papéis, que me possibilitara a experiência pública da contradição, seria acessível a públicos não especializados? Assim como no experimento de *O Horácio*, usamos outro jogo teatral como organizador didático da troca de papéis, a cena de julgamento.

### Jogo da Cena de Julgamento: a interrupção da ação

O texto de *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo* em várias passagens convoca a plateia (Multidão) para se manifestar através de perguntas dirigidas pelo Coro, como esta:

O CORO dirigindo-se à *Multidão*- Escutem: quatro homens / Pedem seu socorro. / Eles 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, / Mas digam-nos / Se devemos ou não ajudá-los. // A MULTIDÃO responde ao Coro – Sim. // O CORO à *Multidão*: Eles os ajudaram? // A MULTIDÃO – Não (Brecht, 1988, p. 193).

As diversas perguntas provocam interrupções na ação, fazendo com que a empatia que a fábula por ventura possa despertar nos espectadores não seja mobilizada, pois “a dialética pretendida pelo teatro épico não depende de uma sequência temporal das cenas; ela se manifesta especialmente nos elementos gestuais que estão na base da sucessão cronológica” (Benjamin, 2017, p. 20). O momento da parada caracteriza-se como este gesto de interrupção da fábula, de impedimento da sequência da vida e como convite para o exame dialético da situação. Segundo Benjamin (2017, p.20):

A condição revelada pelo teatro épico é a dialética em repouso. Assim como em Hegel a passagem do tempo não é a mãe da dialética, mas apenas o meio no qual ela se apresenta, no teatro épico a mãe da dialética não é o curso contraditório dos enunciados ou os modos de comportamento, mas os gestos em si.

A parada no fluxo fabular congela os gestos, sendo utilizada por Brecht como recurso em cenas de julgamento presentes em sua dramaturgia, para que se realize o exame da situação, em diversas peças, como *A decisão*, que é a representação de um tribunal revolucionário; *A exceção e a regra*, concluída com o julgamento do Comerciante assassino do Cule; *Vida de Galileu*, em que o

juízo de Galileu Galilei pelo Tribunal da Inquisição é seu ápice dramático (se ainda podemos usar essa expressão para o teatro épico dialético brechtiano...); *Aquele que diz sim* e *Aquele que diz não*, nas quais o julgamento deve ser realizado pelos próprios pares do Menino que precisa (ou não) morrer para salvar sua comunidade. A cena de julgamento também é estruturante na dramaturgia de duas peças didáticas de Heiner Müller: *O Horácio* e em *Mauser*.

O estancamento no fluxo da vida real, o momento em que seu transcurso cessa, torna-se perceptível como refluxo: o espanto é o refluxo. A dialética na cessação é seu real objeto. É a rocha a partir da qual o olhar se volta para aquele fluxo de coisas [...]. Mas, se o fluxo de coisas se choca [como uma onda] contra essa rocha do espanto, não há diferença entre uma vida e uma palavra. No teatro épico, ambas são apenas a crista da onda. Esse teatro faz com que a vida jorre para o alto do leito do tempo e, por um átimo, brilhe no vazio, para depois deitá-la novamente. (Benjamin, 2017, p. 20-21).

A interrupção revela a situação por meio do congelamento da ação, cessando o fluxo contínuo da fábula e sua recepção imediata para examinar as determinações presentes, ou seja, mediatizá-la. O congelamento do fluxo normal das vidas representadas em nossa “missa” se dá no convite para que a plateia de “fiéis” compartilhe suas opiniões. Nosso gesto de convocação caracterizava essa interrupção da ação para a análise da situação, porém a interpelação da plateia não era direta, com o intuito de obter respostas espontâneas, mas mediada por uma sequência de regras a serem seguidas e que conformariam a investigação da situação em jogo, numa espécie de “rito político” e método de análise. As regras do jogo organizam o processo de mediação e “obrigam-nos a refletir sobre outro elemento insuprimível da realidade: as contradições” (Konder, 1981, p. 48).

A dialética é consciente de que há, de um lado, o pensamento, e de outro, aquilo sobre o qual o pensamento se empenha. O pensar dialético não é meramente intelectualista, mas consiste justamente na tentativa de autolimitação do pensar por meio da coisa (Adorno, 2022, p. 71).

As regras não são, em si, a coisa a ser pensada, mas operam como mediadoras e limitadoras no pensamento dialético.

Regra 1: em nossa paródia da missa, uma das interrupções da fábula acontece no momento similar ao rito da paz, no qual os presentes ao ritual católico desejam a “paz de Cristo” às pessoas sentadas em seu entorno, cumprimentando-se

mutuamente e reafirmando a unidade entre fiéis e comunidade. Se na missa católica este momento também reafirma a presença viva de Cristo entre os presentes, em nossa “missa” convoca-os para duvidar do que está sendo dito e representado no palco-altar. Numa espécie de “lógica viva da ação” (Sartre apud Konder, 1981, p. 6), solicitamos à plateia que converse e exponha sua opinião sobre a questão que Brecht analisa na fábula: “se o homem ajuda o homem”<sup>5</sup>, ou melhor, “se o ser humano ajuda o ser humano?”

Neste momento, o foco da ação dramática literalmente deixa o palco e se concentra na plateia. Espectadores deixam a função da expectativa para se reconhecerem como sujeitos livres para emitir suas opiniões. O palco se cala e a plateia conversa entre si; a assembleia se dissolve por instantes dando lugar à praça pública, à ágora, por alguns minutos.

Após esses minutos de debates livres, o “Sacerdote” retoma a condução do evento e solicita que as opiniões debatidas entre os pequenos grupos de “fiéis” sejam socializadas para toda a comunidade presente, porém esta socialização é realizada segundo um ordenamento, como num jogo de tribunal, numa nova “coerção do pensamento” (Adorno, 2022):

A fim de alcançar o todo, não nos resta nada a não ser a estreiteza do ponto de vista parcial, uma vez que não possuímos o todo de antemão. Apenas se nós nos entregarmos a essa estreiteza, se nós, portanto, perseverarmos nessa limitação, [...] apenas assim nos será possível chegar à verdade (Adorno, 2022, p.132).

Regra 2: divide-se a plateia em duas metades, direita e esquerda, sendo que um lado deverá defender que o ser humano ajuda o ser humano e o outro lado irá contradizer esta afirmação, ou seja, a cada defesa da humanidade (tese) segue-se sua negação (antítese). Para socializar a palavra, os membros da plateia erguem a mão, solicitando um tempo-espço de fala. Aqueles escolhidos pelo Líder do Coro/Sacerdote para expor publicamente suas opiniões devem se levantar de suas poltronas e dizê-las a todas as pessoas presentes, “fazendo uso do direito à

---

<sup>5</sup> Na primeira montagem, em 2019, éramos fiéis ao texto brechtiano no direcionamento desta questão, o que provocava muitas vezes um debate sobre gêneros. Esse encaminhamento nos parecia abrir outra contradição que não dialogava com nosso objeto de reflexão. Assim, na segunda montagem (2022/2024), alteramos todas as referências universalizantes da palavra “homem” para “ser humano”.

visibilidade e a audibilidade”, como diz nosso “Sacerdote”, fazendo referência ao pensamento de Hannah Arendt sobre a atividade política (Arendt, 2011, p. 271). Desta maneira,

a massa se diferencia nos debates, nas decisões responsáveis, nas tentativas de posicionamento fundamentadas, [acusando] a totalidade falsa, dissimuladora, chamada ‘público’ (que) começa a se desagregar a fim de abrir espaço para diferentes partidos que correspondem às verdadeiras condições (Benjamin, 2017, p. 18).

Figura 2 - Igreja Dialética Brechtiana em O acordo (31/10/2024) (acervo do grupo)



O jogo dialético neste momento da “missa” pode ser observado na imagem acima que mostra uma pessoa da plateia em pé, fazendo uso do direito à palavra e sendo observada pela comunidade de “fiéis”. A designação do que cada metade da plateia deve defender mostrou-se essencial para a compreensão do sentido que a fábula brechtiana pretende. Caso não houvesse a regra da “divisão de opiniões” e seguissemos a expressão direta das opiniões, livremente, sem coerção, talvez tivéssemos uma avalanche de posicionamentos contrários ao sentido

gregário da humanidade, como iremos expor na sequência. Após uma sequência de afirmações e negações, geralmente em número de três “embates”, nova interrupção e nova regra.

Regra 3: a troca de papéis, fazendo com que aqueles que defendiam os seres humanos passassem à posição contrária, e vice-versa. As contradições que sustentavam o debate passam a operar dentro das cabeças das pessoas presentes na plateia: como desdizer o que acabei de dizer? Para ter continuidade o jogo exterior, competitivo, de confronto aberto entre opiniões contrárias, necessita-se agora de um jogo interno, reflexivo, racional, de cada uma das pessoas presentes. A contradição, para que apareça em termos dialéticos, terá de “ser considerada a partir da coisa. Isso significa que ao desdobrar a coisa [*Sache*] como sendo em si mesma contraditória, ela a desdobra, ao mesmo tempo, como coisa cindida consigo mesma” (Adorno, 2023, p. 233). O próprio acontecimento teatral que conclama a plateia a chegar a um acordo, a um entendimento comum, em um ato que até aquele momento, em aparência, desejaria ajudar a humanidade<sup>6</sup>, expõe suas contradições. Propunha-se assim um exercício simples de dialética: colocar-se na posição do outro. Walter Benjamin, ao se referir à peça didática brechtiana, afirma que:

O teatro épico é concebido tanto para os atores quanto para os espectadores. A peça didática destaca-se como caso peculiar principalmente porque a excepcional parcimônia do aparelho simplifica e propõe a troca de público com os atores, dos atores com o público. Todo espectador torna-se coadjuvante. E, de fato, é mais fácil interpretar o “professor” do que o “herói” (Benjamin, 2017, p. 27).

Ao recorrer à fábula como elemento estruturante da reflexão dialética, Brecht não nos propõe uma reflexão filosófica abstrata, mas política: é preciso saber o que fazer com aqueles que pedem ajuda. Este jogo teatral em que as pessoas da plateia se tornam atrizes e atores e os atuantes se tornam mediadores nos lembra uma “regra” da dialética apresentada por Jean Paul Sartre (citada parcialmente acima): “a dialética, como lógica viva da ação, não pode aparecer a uma razão contemplativa” (Sartre apud Konder, 1981, p. 6). No caso exposto, a razão ativa é

---

<sup>6</sup> No decorrer da fábula, o Coro brechtiano defenderá o exato oposto: *Ajuda e violência constituem um todo // E é este todo que é preciso transformar.* (Brecht, 1988, p. 201)



incitada pelo jogo de tribunal e faz com que aqueles que assistem tornem-se parte da reflexão coletiva ao trocarem de papéis, incitados a “pensar dentro da cabeça dos outros” (Brecht apud Benjamin, 2017, p 90).

Após mais uma série de embates, o “Sacerdote” oficiante declarava que a análise da situação proposta estava encerrada. Não haveria uma síntese tranquilizadora; não haveria consenso a partir de posicionamentos abstratos, mas somente através do acordo coletivo da comunidade. O espanto da plateia não se dá necessariamente diante das contradições que a situação revela, mas diante do método de pensamento.

Findo o jogo, em praticamente todas nossas apresentações os posicionamentos contrários à proposição de que o ser humano ajuda o ser humano foram mais consistentes. A defesa da humanidade sempre teve poucos advogados, situação que analisaremos mais à frente. Dessa maneira, ao ser inquirida se as personagens dos Quatro Aviadores Acidentados deveriam ser ajudadas, a plateia geralmente assumia as palavras da Multidão presentes no texto de Brecht: “Não”.

Mas outra contradição aparecia nas duas perguntas seguintes: “LÍDER DO CORO [Sacerdote] - Devemos rasgar o travesseiro? / A MULTIDÃO – Sim. / LÍDER DO CORO [Sacerdote] – Devemos jogar fora a água? / A MULTIDÃO – Sim.” (Brecht, 1988, p 200). Ao contrário do “sim” proposto na dramaturgia brechtiana, em nossas apresentações poucas pessoas da plateia concordavam com as duas proposições, sendo que a maioria daquelas pessoas que se expressavam gritava “não!”. Houve até um caso em que um estudante de Comunicação Social ficou de tal forma impactado com a recusa da ajuda que, levantando-se de seu lugar, mostrou-se propenso a impedir a ação cênica seguinte, na qual o Coro rasga o travesseiro e joga fora a água, tendo saído da sala naquele momento visivelmente emocionado por não conseguir seu intento. Paradoxalmente aquelas mesmas pessoas que há menos de um minuto decidiram negar ajuda aos Quatro Aviadores Acidentados, agora se negavam a realizar a ação de recusa. O ato de rasgar o travesseiro e de jogar fora a água deixava perplexa a plateia. O que lhes parecia ser uma opinião convicta, (e a nós também), se mostrava naquele momento repleta de dúvidas.

O teatro épico [...] mantém ininterruptamente uma consciência viva e produtiva de ser teatro. Essa consciência permite tratar os elementos do real no sentido de uma ordem experimental, e as situações estão no final dessa experiência, não em seu início. Ou seja, elas não são aproximadas do espectador, mas afastadas dele. O espectador as reconhece como verdadeiras – não com a complacência do teatro do naturalismo, mas com espanto. [...] O interesse é despertado naquele que se espantou; nele está o interesse primordial (Benjamin, 2017, p.13).

Este outro espanto, agora diante das consequências de seu próprio julgamento, parecia lembrar à plateia o caráter político de seu posicionamento e de suas falas públicas. Benjamin afirma que “é da natureza do teatro épico a oposição dialética entre teoria e prática (que faz com que a ação, em seus pontos de ruptura, permita vislumbrar a teoria)” (Benjamin, 2017, p. 40). O espanto diante da consumação dos atos de jogar fora a água e de rasgar o travesseiro talvez fosse esse vislumbre diante da teoria por meio da prática. “Por essa razão, o teatro épico é o teatro do herói surrado. O herói não surrado não se transforma em pensador” (Benjamin, 2017, p. 40). Na sequência da fábula, Brecht mostrará a transformação dos Aviadores Acidentados em “heróis surrados”, mas a descrição da encenação que nos interessa neste artigo é interrompida neste ponto.

### Dialética em repouso

O jogo com a cena de julgamento não tem como objetivo final uma síntese idealizada, mas indica a necessidade de ir além da reflexão crítica e chegar-se à tomada de decisão por meio do acordo coletivo. Naquela situação, a do contexto da fábula, era necessária uma decisão política a ser colocada em prática. Ser a favor ou contra a humanidade, mesmo que de uma forma simplificada como na encenação de *O acordo*, pressupõe uma ação política, ou pelo menos a simulação de uma, visto tratar-se de teatro. A análise da parte (se o ser humano ajuda o ser humano) não pode ser apartada do todo presente na fábula, que visa problematizar a necessidade do acordo no processo revolucionário.

O processo dialético é algo que se refere a ambas as coisas: refere-se às partes, ou seja, aos momentos particulares, dos quais precisamos ir além a partir da força do todo; e refere-se ao todo, pois o todo, o conceito [...] deve modificar-se continuamente segundo critérios advindos da experiência do particular (Adorno, 2022, p. 116).

Em *O acordo* não havia nenhum estímulo por parte do Coro para que a plateia chegasse a um consenso, pois este não iria interferir na fábula apresentada. Benjamin observa que esse modo de atuação do teatro épico explicita aos espectadores que “o interesse artístico é idêntico ao político” (Benjamin, 2017, p.28): queríamos exercitar nossos limites de flexibilidade intelectual, como dito anteriormente.

O recorte deste momento de interrupção da fábula nos propicia algumas análises sobre a possibilidade do pensamento dialético se realizar como jogo teatral. Na maioria das apresentações, com exceção de uma, o jogo do tribunal e da troca de papéis fluiu com tranquilidade, sendo que os argumentos contrários à humanidade, isto é, a proposição de que o ser humano não ajuda o ser humano foi predominante. As primeiras apresentações realizadas no curso de Teatro Licenciatura da Ufal nos levaram a acreditar que esta postura seria decorrente de uma atitude provocadora e contestadora daqueles estudantes, geralmente, críticos ao senso comum vigente em nossa sociedade predominantemente cristã, que prega a fraternidade e a ajuda ao próximo muitas vezes de uma forma hipócrita. Porém, plateias de estudantes e professores de Filosofia e de Comunicação Social também tiveram mais facilidade em atacar a humanidade. Não foram raras as situações em que, ao tentar-se defender a humanidade, os gestos e os atos falhos da pessoa que argumentava deixavam escapar seu posicionamento contraditório. Além da descrença sincera na humanidade, poderíamos detectar outras questões que envolvam esse posicionamento cético?

A análise do texto brechtiano (do todo) e a nossa encenação podem indicar algumas pistas para esta questão, pois, antes de dirigir a questão à Multidão (plateia), Brecht propõe três cenas denominadas Inquéritos sobre se o homem ajuda o homem (sendo que em nossa encenação somente apresentamos duas delas), inserindo inclusive em uma rubrica a recomendação: “Apresentam-se vinte fotografias que mostram como, em nossa época, os homens são massacrados pelos homens” (Brecht, 1988, p.195). Ao final destas cenas, a pergunta dirigida à plateia era recorrente: o homem (ser humano) ajuda o homem (ser humano)? Brecht sugere, em sua dramaturgia, que a Multidão responda sempre “não”, fazendo com que a plateia olhe para a questão de forma negativa, talvez

provocando o caráter associal das pessoas presentes, considerado por ele pedagógico em suas peças didáticas. Nossa encenação, ao instigar esta perspectiva associal, fez com que, em algumas vezes, não chegássemos a uma síntese provisória e dinâmica (a negação da negação), ficando estagnados na antítese (a negação). Neste caso, a imediaticidade presente no todo agia de forma impeditiva para a análise da parte, daí a necessidade da mediação dos atuantes (Coro).

Pois a dialética não é a tentativa de se aproximar de um todo como que de fora, de maneira esquemática e, mais uma vez, mecânica, a fim de então compreender o fenômeno, uma vez que este, afinal, não pode ser compreendido a partir de si mesmo. Pelo contrário, ela consiste na tentativa, isso sim, de iluminar de tal maneira o fenômeno particular, de se demorar junto ao fenômeno particular, de determinar o fenômeno particular de tal modo que ele, precisamente por meio dessa determinação em si, vá além de si mesmo, tornando-se transparente diante daquele todo, daquele sistema dentro do qual ele encontra unicamente seu valor relativo [*Stellenwert*] (Adorno, 2022, p. 115).

Houve uma exceção a confirmar a regra: a plateia do I Congresso do Fórum Popular Universitário da Ufal, em que ocorreu o extremo contrário, pois não conseguíamos quem advogasse contra o ser humano. Ali, no auditório repleto de ativistas, camponeses, sem terras, sem teto, indígenas, quilombolas e de outros movimentos sociais, foi extremamente difícil extrair opiniões contrárias à humanidade. Com muito custo, uma pessoa, que defendia a humanidade, se dispôs a literalmente mudar de posição na plateia e se contradizer, expondo sua fratura. Teríamos conduzido (mediado) de forma equivocada a discussão neste dia para aquela plateia?

Benjamin afirma que “o conceito de teatro épico (formulado por Brecht como teórico de sua prática poética) indica, sobretudo, que esse teatro deseja um público relaxado, que acompanha a trama com descontração” (Benjamin, 2017, p. 23), o que não correspondia às pessoas presentes naquele contexto. Ao conduzir nossa encenação não levamos em consideração que aquela apresentação se inseria na abertura de um fórum com explícitas intenções políticas. Assim, a plateia era composta por militantes sociais e não por um “público relaxado”. As pessoas ali presentes não eram espectadores comuns, individualizados, mas representantes de seus movimentos sociais. Havia mais um dado a ser

considerado e que não levamos em consideração: ainda que a encenação proposta solicitasse um distanciamento do objeto de análise da parte daqueles que participam do jogo, a fala e a visibilidade são públicas e estavam dadas no contexto eminentemente político daquele encontro. O contexto político interferiu na proposição artístico-pedagógica. A forma como a situação é apresentada na encenação não conseguiu alterar a atitude de representatividade das militâncias presentes. O jogo não funcionou.

Talvez, dentro da luta político-social, a escolha de uma síntese, digamos, mais cristalizada favoreça a ação, e por outro lado, uma reflexão filosófica abstrata, apartada do contexto social, tenda à imobilidade política diante de outras indeterminações. Assim, como agentes de transformação social, é preciso traçar um horizonte utópico que não enfraqueça o próprio movimento. Participar publicamente de um jogo de negação dessa utopia não parecia ser a estratégia política mais acertada naquele evento. Por outro lado, afirmar que a plateia presente naquele Fórum Popular teria dificuldade em lidar com o pensamento dialético seria realizar uma reflexão dedutiva, ou seja, não dialética. Parece-me que o próprio procedimento de jogo teatral, a simulação de um julgamento, é que não conseguiu chegar ao seu intento, ou seja, as escolhas da encenação não dialogavam com aquele público naquele contexto. Observe-se que, mesmo assim, não se pode afirmar com convicção que o jogo proposto não tenha funcionado dentro da cabeça daquelas pessoas, somente que as contradições não foram expostas publicamente, daí a inviabilidade daquele jogo naquele contexto.

### O jogo teatral como operador do pensamento dialético

Benjamin, ao se referir ao ato coletivo do pensamento, afirma: “O decisivo na política não é o pensamento individual, e sim – como Brecht afirmou certa vez – a arte de pensar dentro da cabeça dos outros” (Benjamin, 2017, p. 90). Pensar dentro da cabeça dos outros e pensar coletivamente, com muitas cabeças dentro de outras muitas cabeças, de forma a saturar o objeto pensado com múltiplas determinações (Netto, 2011).

Seria interessante examinar se o jogo teatral e, mais especificamente, a troca de papéis poderiam ser úteis na introdução ao pensamento dialético. José Paulo

Netto afirma que “em Marx, a crítica do conhecimento acumulado consiste em trazer ao exame racional, tornando-os conscientes, os seus *fundamentos*, os seus *condicionamentos* e os seus *limites*” (Netto, 2011, p. 18, grifos do autor). Em nossa encenação, o *gestus* da missa/tribunal dá forma à reflexão distanciada, não emocional e empática, propondo o exame racional da situação. O próprio jogo no qual a plateia se vê envolvida em seu papel de “fiéis” de uma igreja fictícia explicita nossa atitude não-ilusionista e distanciada. Porém, esse distanciamento satírico seria suficiente para que esse exame racional da situação apresentada tornasse conscientes seus próprios fundamentos, condicionamentos e limites?

Nas diversas apresentações, a qualidade desta investigação dependia muitas vezes da presença na plateia de pessoas não somente dispostas a participar do jogo, mas dispostas a ir além, a apresentar reflexões que não se limitassem ao próprio jogo da encenação. Precisávamos que na plateia estivessem presentes pessoas que extraíssem a negação na própria afirmação, isto é, que entrassem no jogo dialético deixando a coisa, a situação, se movimentar. Adorno observa que:

Se nos entregarmos sem reserva à compulsão exercida por um determinado objeto, por uma coisa determinada, e seguirmos sem ressalvas essa coisa determinada, então o movimento ao qual se chega é ele próprio determinado pela coisa. [...] Esta seria, por conseguinte, o conceito de uma dialética aberta – por oposição a uma dialética fechada, idealista (Adorno, 2022, p. 108).

Quando essa compulsão pelo objeto (situação) acontecia, sentia-se que se instaurava no ambiente aquele prazer da reflexão coletiva. Porém, instaurar o jogo de forma com que essa dialética aberta acontecesse não era uma tarefa fácil e mecânica, como também dependia da plateia presente. Muitas vezes o jogo acontecia ao contrário do que esperávamos, com as pessoas movimentando a situação, motivadas exclusivamente pelo prazer do jogo.

Mesmo o princípio da dialética, contraposto ao pensamento mecânico, caso não seja manejado dialeticamente, ou seja, em íntima proximidade com seu objeto e adaptando-se de maneira flexível a ele, pode a qualquer instante recair num modo mecânico de pensar (Adorno, 2022, p. 163).

Despertar a reflexão crítica proposta por Netto também tinha como condicionante não somente a presença de pessoas críticas, mas a própria atuação

do elenco na função de mediação do debate. A interrupção da ação para o desvelamento da situação (Benjamin, 2017) não poderia ficar restrita ao texto brechtiano, mas se estender à atuação do elenco, aos seus gestos cênicos. Havia um limite delicado: qual seria o tom certo (o gesto correto) que convidaria a plateia a jogar seus papéis designados e, ao mesmo tempo, ultrapassar a ludicidade da situação cênica para adentrar no campo do real? José Paulo Netto diz que

A teoria é, para Marx, a reprodução ideal do movimento real do objeto pelo sujeito que pesquisa: pela teoria, o sujeito reproduz em seu pensamento a estrutura e a dinâmica do objeto que pesquisa. E esta reprodução (que constitui propriamente o conhecimento teórico) será tanto mais correta e verdadeira quanto mais fiel o sujeito for ao objeto (Netto, 2011, p. 21, grifos do autor).

Daí a importância da mediação diante daquelas plateias que chamamos acima de adeptas do “jogo pelo jogo”, que adentram no terreno da ludicidade meramente pelo prazer da diversão e não pelo prazer da análise. Benjamin observa que a intenção revolucionária pode se transformar em uma ação contra-revolucionária, como a que ele detectava na nova objetividade como movimento literário, afirmando que esta

transformou a *luta contra a miséria* num objeto de consumo, [pois] consumiu seu significado político com a conversão de reflexos revolucionários que surgiam na burguesia em objetos de distração, do lazer. [...] A transformação sofrida pela luta política – de uma obrigação por decidir em um objeto do prazer contemplativo, de um meio de produção em um artigo de consumo – caracteriza essa [da nova objetividade] literatura (Benjamin, 2017, p. 94, grifos do autor).

Essa ação contra-revolucionária observada por Benjamin, que transforma em mercadoria a própria ação revolucionária, é o que detectamos em relação ao “jogo pelo jogo”, ao ato de deixar-se levar pelo prazer e pelo divertimento que o jogo proporciona, transformando-o não em operador do conhecimento, mas em um fim em si mesmo. Quando o debate proposto em nossa encenação virava um exercício de vaidade, em que as pessoas buscavam de qualquer forma se contrapor aos argumentos apresentados, não importando a reflexão sobre a situação analisada, mas sua performance no jogo, nos afastávamos da essência do pensamento dialético que, segundo Theodor Adorno, “consiste em que a

antítese seja obtida a partir da própria tese” (Adorno, 2022, p. 141), e caíamos no que ele chamava de automatismo do “esquema triádico”:

A seriedade da dialética reside propriamente nisto: não se trata de jogo simplesmente conceitual de contradições colocadas externamente; antes, reside sim em que a contradição provenha da própria tese, ou seja, em que a contradição se revele pelo fato de que a própria proposição dialética seja sempre – e ao mesmo tempo – verdadeira e falsa (Adorno, 2022, p.160).

A própria encenação expõe suas contradições quando os atuentes se deixam levar irrestritamente pelo jogo (falham na mediação), o que muitas vezes compromete a *reprodução do movimento real do objeto*, ou seja, mesmo partindo da aparência (o jogo da encenação), não consegue desvelar a essência (ou seja, a estrutura e a dinâmica) da situação analisada (Netto, 2011). Talvez isto decorra deste prazer da ludicidade, do “jogo pelo jogo”, da participação opinativa sem reflexão crítica sobre o objeto, como assistimos rotineiramente nas redes sociais. A pedagoga teatral Cristiane Paoli-Quito nos ensina que a arte do palhaço é saber trabalhar “50% dentro e 50% fora” de si, isto significa que, ao se exceder em seu histrionismo, o palhaço se torna fanático no jogo e, portanto, refém de sua autoimagem, de sua necessidade de fazer rir a qualquer preço. Ao resistir ao jogo, ao movimento do objeto, fica-se refém das imagens (e dos julgamentos) alheias. O limite do jogo teatral como operador do pensamento dialético talvez seja aquele que Benjamin designa como comportamento diretivo, instrutivo, necessário para levar consumidores de volta à produção, “ou seja, quanto mais for capaz de transformar leitores ou espectadores em colaboradores” (Benjamin, 2017, p. 95), tal qual ele via no teatro épico de Brecht.

Isto reforça o caráter pedagógico desses experimentos na formação dos licenciandos em Teatro, atuentes nesta encenação, e que remetem às palavras de Walter Benjamin:

Em Berlim, quando perguntaram ao diretor russo Meyerhold como seus atores se diferenciavam dos da Europa ocidental, ele respondeu: “Por duas coisas. Em primeiro lugar, eles conseguem pensar; em segundo, pensam de maneira materialista, não idealista. A afirmação de que o palco é uma instituição moral só se mostra legítima em relação a um teatro no qual o conhecimento não é apenas transmitido, mas gerado. No teatro épico, a formação do ator consiste numa atuação que o leva ao conhecimento: esse conhecimento, por sua vez, determina sua

atuação não apenas no sentido do conteúdo, mas também por meio de tempos, pausas e ênfases. Não se trata de questão de estilo (Benjamin, 2017, p. 19).

O que podemos vislumbrar, até o momento, nesta pesquisa em andamento, é que o jogo teatral pode se apresentar como operador na formação da pensadora e do pensador dialético, pois exercitam a flexibilidade intelectual dos participantes. Adorno observa que:

A dialética é, na verdade, um método que se refere a um modo de pensar, mas que ao mesmo tempo diferencia-se de outros métodos por meio disto: ela procura insistentemente não permanecer estagnada, busca recorrentemente se corrigir a partir dos próprios dados [*Gegebenheit*] das coisas mesmas (Adorno, 2022, p. 70).

A ausência de movimento pode gerar a ausência de vida. É preciso sempre fraturar os estratos para que a vida jorre novamente. O jogo instaura esta instabilidade nos corpos e na reflexão intelectual. O desenvolvimento da capacidade de jogo a partir das peças didáticas brechtianas pode formar uma das capacidades necessárias ao pensamento dialético: não permanecer estagnado.

Voltemos a Benjamin como conclusão provisória: “Observemos, ainda que de modo casual, que para o pensar não há melhor começo que o rir. E uma agitação do diafragma geralmente oferece melhores condições ao pensamento do que a agitação da alma” (Benjamin, 2017, p. 97, grifo nosso). Aqui, a palavra começo pode nos ser extremamente útil para refletirmos sobre esse(s) limite(s) do jogo teatral como possível operador do pensamento dialético.

## Referências

ADORNO, Theodor W. *Introdução à dialética*. Trad. Erick Calheiros de Lima. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

ARENDT, Hannah. “A crise na cultura: sua importância social e política”. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. Trad. Cláudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

BRECHT, Bertolt. A peça didática de Baden Baden sobre o acordo. *Teatro Completo*, volume 3. Trad. Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.



KONDER, Leandro. *O que é dialética*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

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

KOUDELA, Ingrid D.; Almeida Junior, José S. *Léxico de Pedagogia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

NETTO, José Paulo. *Introdução ao estudo do método de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

Recebido em: 04/03/2025

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](mailto:Urdimento.ceart@udesc.br)