



**Entre o texto e a cena:
procedimentos de montagem sobre
A peça didática de Baden Baden sobre o acordo**

**Between text and scene:
stage production procedures on
Das Badener Lehrstück vom Einverständnis**

Deise Abreu Pacheco (Dedé Pacheco)¹

Resumo

Artigo que contextualiza e apresenta perspectivas teórico-práticas de abordagem da “peça didática” [*Lehrstück*], tipologia dramatúrgica proposta por Bertolt Brecht no final dos anos 1920, baseadas na pesquisa de mestrado intitulada *Experimento do acordo: escritura sobre o aprendizado na tempestade* (USP/2008). O embate da cena teatral com o texto dramatúrgico será sinteticamente exposto pelo contraste metodológico entre dois procedimentos de montagem teatral, que descrevem as resultantes estéticas formuladas pelo trabalho sobre a *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo* [*Das Badener Lehrstück vom Einverständnis/1929*].

Palavras-chave: Peça didática [*Lehrstück*]. Dramaturgismo. Montagem teatral.

Abstract

This paper describes a theoretical-practical research on Bertolt Brecht’s “learning play” [*Lehrstück*]. The “learning play” consists in a special sort of playwriting developed by the German author in the late 1920s. The paper is based on the researcher’s master’s thesis entitled *Experiment on Consent: scripture of the apprenticeship into the storm* (USP/2008). The clash between the performed scene and the playwriting is briefly exposed through the methodological contrast in two different procedures of stage production. These procedures describe aesthetic results formulated by the research on Brecht’s *Baden Baden Lesson on Consent* [*Das Badener Lehrstück vom Einverständnis/1929*].

Keywords: Learning play [*Lehrstück*]. Dramaturgy. Stage production.

¹ Doutora em Artes Cênicas (Bolsa FAPESP/CAPES 14/04101-9), com estágio de pesquisa internacional na Universidade de Copenhague (Dinamarca/Bolsa FAPESP/CAPES 15/00330-6) e mestre em Artes (Pedagogia do Teatro) pela Universidade de São Paulo (USP), também é bacharel em direção teatral pela mesma instituição. E-mail: dedeista@gmail.com; website: <http://deisepacheco.com.br>.

“Quando o que pensa deparou com um grande temporal, estava num carro grande e ocupava muito espaço. A primeira coisa que fez foi descer do carro. A segunda, tirar o casaco. A terceira, deitar-se no chão. Assim sobreviveu ao temporal, expondo-se em seu menor tamanho.” Lendo isso, disse o sr. Keuner: “É conveniente assimilar as ideias dos outros sobre nós. Do contrário, não nos entendem”.²

Na epígrafe, a conclusão irônica de sr. Keuner³ sobre a fábula lida, evidencia uma contradição: estranhar o que assimilamos pode ser uma forma de acordo. Assim, no embate com a cena teatral, estar de acordo com o texto implica assimilá-lo de tal modo que ponha em crise nossa habilidade em defini-lo, compreendê-lo, articulá-lo. Trata-se de um acordo que nos remete à estranheza da realidade, ao estado das coisas. Desse modo, a fabulação do mundo estranhado pelo texto expõe a crise analítica que o leitor, artista ou espectador tem do próprio mundo como processo histórico. Perceber que não compreendemos as coisas tal qual elas nos são dadas a ver é o reconhecimento da impertinência que nos acomete, é o convite para assumirmos nosso menor tamanho: renunciar à assimilação sobre o que foi estranhado. Desse modo, estar de acordo com a transformação do mundo e de si mesmo em uma atuação que desorganize as relações sociais fundadas na dinâmica ignorância-exploração, implicará estar de acordo com a renúncia ao mundo (tal qual o conhecemos) e a si mesmo (tal qual nos vemos representados). No âmbito da teatralidade, dirá respeito à assimilação estranhada de práticas estéticas que questionem a função da arte *dentro* do processo de produção da cultura.

Neste artigo,⁴ apontarei para algumas questões que problematizam as duas versões de trabalho sobre *A peça de Baden Baden sobre o acordo* (1929), às quais designo por “encenada” e “des-encenada”, conforme desenvolvidas em minha pesquisa de mestrado intitulada *Experimento do acordo: escritura sobre o aprendizado na tempestade*.⁵ A escolha pelo desmembramento do adjetivo “encenado” circunscreve dois procedimentos metodológicos diversos, elaborados para acerrar particularidades no âmbito da

² Brecht (2006, p. 90).

³ Personagem, cujas histórias foram escritas ao longo de trinta anos, criada por Bertolt Brecht, cf. *ibid.*

⁴ Agradeço Ana Cláudia Romano Ribeiro pela leitura atenta do texto.

⁵ A dissertação (PACHECO, 2008) foi defendida na Escola de Comunicações e Artes da ECA/USP, com orientação da Prof^a. Dr^a. Ingrid Dormien Koudela. A banca examinadora foi composta pelo Prof. Dr. José Antônio Pasta Jr. (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/FFLCH – USP) e pela Profa. Dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo (Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP). Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-07052009-144853/pt-br.php>>.

teatralidade deflagradas pelo embate entre texto e cena. Na versão “en-cenada”, a pesquisa elaborou dramaturgismo específico articulando uma montagem teatral que visava *pôr em cena* o texto da peça, em diálogo com textos-respostas criados pelas atrizes. Ao passo que na versão “des-en-cenada”, a investigação dedicou-se a equacionar esteticamente às questões desencadeadas pelo *processo* de montagem “en-cenada” da peça. Com isso, a versão “des-en-cenada” opera uma desmontagem do dramaturgismo anteriormente realizado, formulando novas questões e propondo outras perspectivas para se pensar o campo da teatralidade.

Ao longo da versão “en-cenada”, realizamos catorze ensaios-experimentos,⁶ com duas apresentações públicas na cidade de São Paulo: no SESC Pinheiros (28/09/2006) e a convite da Paideia Associação Cultural (06/10/2006). Para criação e realização desta etapa contei com a participação das atrizes Magali Biff, Maria Tendlau e Juliana Jardim. Ao passo que na versão “des-en-cenada”, produzimos doze ensaios-experimentos, com três apresentações: no Teatro da Universidade de São Paulo – TUSP (09/07/2007; 24/07/2007) e no SESC 24 de Maio/SP (21/09/2007). Além das artistas participantes já presentes, somaram-se a elas a compositora e pianista, Michelle Agnes Magalhães, a fotógrafa, Tika Tiritilli, e as atrizes Mônica Sucupira e Thaís de Almeida Prado.⁷

I. Breve contexto sobre a “peça didática” [*Lehrstück*]

As chamadas “peças didáticas”⁸ foram escritas, em sua maioria, no final da década de 1920, às vésperas da queda da República de Weimar e da ascensão nazista. Uma grande variedade de textos de Brecht relacionados ao tema, muitos deles concebidos em contextos diversos entre 1929 e 1956, foram reunidos a partir de um estudo filológico, no início dos anos 1970, pelo alemão Reiner Steinweg,⁹ responsável por trazer à tona a discussão em

⁶ Ensaios que criam determinado material cênico a cada dia, podendo contar com a presença de público participante.

⁷ No dia 24 de julho de 2007, no TUSP, também contamos com a participação da dançarina e cineasta Mariana Sucupira.

⁸ Referem-se a seis peças, a saber: *Voo sobre o oceano* – “peça didática para rapazes e moças, um empreendimento pedagógico”; *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo*; *A decisão (A medida)*; *Aquele que diz que sim/ Aquele que diz não* – “ópera escolar” e “peça didática para escolas”; *A exceção e a regra* – “peça sobre dialética para crianças”; *Horácios e Curiácios* – “peça sobre dialética para crianças”.

⁹ R. Steinweg em *Das Lehrstück* reúne 125 anotações de Brecht sobre as peças didáticas, dentre textos teóricos relacionados à peça didática em geral e outras peças específicas, cartas e textos poéticos em que as peças didáticas são mencionadas (KOUDELA, 1991, p. 5).

torno das peças didáticas, desqualificadas por grande parte da recepção crítica das décadas de 1950 a 1970 como uma “fase de transição no pensamento de Brecht” (KOUDELA, 1991, p. 2), ou acusadas “de não passarem de momentos secos, propagandísticos” (PEIXOTO, 1991, p. 106), apresentando um “Brecht político” em detrimento de um “Brecht poeta”.

No Brasil, na linha de pesquisa em Teatro e Educação, a teoria e a prática com a “peça didática” foram sistematicamente investigadas pela professora e pesquisadora Ingrid Dormien Koudela, do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Sua pesquisa descreve e analisa a relação entre pressupostos brechtianos para uma pedagogia do teatro e as especificidades da prática com jogos teatrais, sobretudo, a partir do sistema de trabalho elaborado por Viola Spolin. Koudela propõe, por meio da prática com as “peças didáticas”, uma abordagem pedagógico-estética, enfocando o conceito de “modelo de ação” [*Handlungsmuster*] como exercício de aprendizado coletivo das relações sociais e texto-objeto direcionado à imitação crítica.

No período entre guerras, Walter Benjamin foi quem muito precocemente, em 1931, reconheceu o alcance e o sentido da “peça didática”, compreendendo a iniciativa como um procedimento concomitante e, não excludente, ao projeto de Brecht de empreender uma investigação político-estética para a elaboração do seu teatro épico ou dialético.

Benjamin entendeu a “peça didática” como “um desvio necessário através do teatro épico” (BENJAMIN, 1996, p. 85), uma das tentativas de Brecht em superar a dicotomia entre tendência política e qualidade literária da obra a partir de elementos internos a própria produção estética e seus novos meios de veiculação no aparelho cultural.

O debate entre tendência e qualidade que, segundo Benjamin, àquela altura era marcado por uma antinomia estéril, torna-se ponto de partida para sua conferência no Instituto para o Estudo do Fascismo, em abril de 1934, com o título de “O autor como produtor” (BENJAMIN, 1996, p. 120-136). Benjamin afirma que a condição para que uma obra seja correta do ponto de vista político é que ela também o seja do ponto de vista literário. Em seguida, propõe um tratamento dialético para a abordagem da relação tendência-qualidade em que, em vez de indagar de que modo uma obra se vincula às

relações de produção em determinado período histórico, pergunta: “como ela se situa dentro dessas relações?” (BENJAMIN, 1996, p. 122, grifo do autor).

A questão circunscreve um aspecto decisivo do trabalho de Brecht, radicalizado com a “peça didática”, reconhecido por Benjamin: a proposta pela “refuncionalização” [*Umfunktionierung*] do aparelho cultural.

Brecht criou o conceito de ‘refuncionalização’ para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na libertação dos meios de produção, a serviço da luta de classes. Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista. (BENJAMIN, 1996, p. 127)

As “peças didáticas” ou *learning plays*,¹⁰ segundo tradução do próprio Brecht para a expressão original *Lehrstücke* (BRECHT, 2001, p. 79), foram escritas numa época em que o autor realiza diversos experimentos para investigar a função político-social da obra de arte dentro das relações de produção na organização da cultura no capitalismo avançado.

Essas experimentações têm por objetivo comum intervir no aparelho cultural; a peça didática é concebida com essa finalidade. É planejada, como uma das múltiplas tentativas político-estéticas de Brecht e de seus colaboradores,¹¹ para promover a “refuncionalização” da literatura, da música e do teatro em aparelhos institucionalizados como o rádio e a escola.

Por alguns anos, para dar prosseguimento aos meus experimentos, eu tentei, com um pequeno grupo de colaboradores, trabalhar fora dos teatros, os quais há muito tempo forçados à “venda” da diversão noturna, tornaram-se inviáveis para tais experimentos; nós tentávamos um tipo de ação teatral que pudesse influenciar o pensamento de todas as pessoas envolvidas no trabalho. [...] Estes experimentos eram ações teatrais pensadas não tanto para os espectadores, mas para aqueles que participavam delas. Podemos considerá-las como *uma arte para quem produz e não para quem consome*.

Eu escrevi, por exemplo, peças para escolas e pequenas óperas. A peça *Aquele que diz sim* [*Der Jasager*] é uma delas. Essas peças poderiam ser feitas

¹⁰ Em língua portuguesa, Ingrid Dormien Koudela (1991) propõe “jogo de aprendizagem” como tradução alternativa para *Lehrstück*.

¹¹ Ao longo de sua vida, Brecht trabalhou com a colaboração de muitos artistas, dentre eles, Kurt Weill, Hanns Eisler, Paul Hindemith, Caspar Neher, Peter Palitzsch, Kate Rüllick e M. Wekwerth.

pelos alunos. Outra foi *O Voo de Lindbergh* [*Der Lindberghflug*], uma peça que propõe a colaboração entre escolas e o rádio. A transmissão radiofônica relacionava a música orquestral e as partes solo, com a participação dos alunos das escolas, que cantavam as partes corais e os outros papéis. Para essa peça, Hindemith e Weill escreveram a música. Foi realizada no Festival de Música de Baden-Baden em 1929. *A Peça Didática de Baden Baden sobre o Acordo* [*Badener Lehrstück*] foi escrita para corais de mulheres e homens, e também inclui filmes e *clowns* como *performers*.¹² A música é de Hindemith. *Versuch 12* é uma peça didática: *A Decisão (A Medida)* [*Die Maßnahme*], em que muitos corais operários se uniram e cantaram juntos. O coro foi formado por cerca de quatrocentos operários, enquanto as partes solo foram realizadas por proeminentes atores profissionais. A música é de Hanns Eisler (BRECHT, 2001, p. 80, tradução e grifos meus).¹³

Os experimentos com a peça didática fazem parte do projeto de Brecht em encontrar uma nova posição, i.e., “refuncionalização”, para a produção estética no processo produtivo; *a transformação de consumidores em produtores* firma-se como estratégia a ser examinada.

Brecht propunha, em suas demonstrações com a “peça didática”, e de um modo amplo, em seu trabalho para a afirmação de um teatro épico (dialético), um modelo para a reestruturação das instituições culturais; inovação técnica, ou estratégia, constituída substancialmente por um *princípio pedagógico*: o autor que, ao escrever, *partilha a técnica de sua escritura*; o intelectual, que ao pensar, *partilha a formulação de seu pensamento*; o encenador, que ao encenar, *partilha o processo de montagem de sua encenação*; trocando em miúdos, o produtor (criador), que ao produzir (criar), *partilha os meios de produção em todo o processo de criação e difusão da obra*.

A prática fundada numa partilha de forças desse gênero foi, sobretudo, ao final da República de Weimar, a aposta brechtiana para estabelecer sua estratégia para a superação da dicotomia entre tendência política e qualidade técnica nas múltiplas formas da produção estética; desde as funções teatrais especializadas como as do intérprete, dramaturgo, encenador, músico, cenógrafo, figurinista, iluminador, etc., até sua surpreendente intervenção em outras instituições da produção da cultura, como no livro (a dramaturgia, o romance, o ensaio, a poesia, etc.), na produção teórica (teoria crítica em arte

¹² Mantive o termo conforme traduzido por John Willett, uma vez que *performer*, neste contexto, refere-se de um modo geral “àquele que atua”.

¹³ Do artigo “The German Drama: pre-Hitler” para o jornal *The New York Times* (24 nov. 1935), *ibid.*, p. 81.

e literatura, formas críticas de comentário político-estético: diários de trabalho, cartas, etc.), na educação formal (o teatro na escola) e na indústria cultural (o rádio e o cinema).

Na operação, a produção estética é forçada a sair de sua posição lateral, não-produtiva (aquele tipo de produção em que os consumidores não têm acesso aos meios de produção), e reagir como uma espécie de “obra-ensinamento”, ou seja, um *teatro didático*,¹⁴ que tem por especificidade, expor em seu corpo (como ação e produto estético) as contradições presentes no modo de produção, que abriga o esquema de funcionamento da organização da cultura.

A “ginástica” brechtiana em contrariar a produção estética em sua instância não-produtiva e fazê-la emergir como “obra-ensinamento” no seio da própria produção da cultura, evidencia uma estratégia limítrofe: a reprodução de um modelo para negá-lo por dentro (PASTA, 2010).

Brecht formula a questão nos seguintes termos,

se não mais podemos aplicar a noção de obra de arte *à coisa que nasce* desde que a obra de arte se transformou em mercadoria, é preciso então abandonar essa noção, com prudência e precaução, mas sem temor, se nós não quisermos que não seja liquidada ao mesmo tempo *a função da coisa* [...] (apud¹⁵ PASTA, 2010, p. 113-114, grifos meus).

Neste contexto, para não ver liquidada a “função da coisa”, e, acima de tudo, com a intenção de “refuncionalizar a coisa”, portanto, que o princípio pedagógico, filosófico e estético das chamadas “peças didáticas” situa-se como interpelação contundente sobre *a função da arte dentro* do processo de produção da cultura.

II. Exercício de dramaturgismo: síntese comentada sobre *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo*

Bertolt Brecht escreveu *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo* com a colaboração de Elisabeth Hauptmann e Slatan Dudow, e música de Paul Hindemith,

¹⁴ Note-se, por exemplo, o comentário de Brecht sobre a relação entre o conceito de “didático” e sua formulação crítica associada à ideia da “peça didática”: “With the learning-play, then, the stage begins to be didactic. (A word of which I, as a man of many years of experience in theatre, am not afraid). The theatre becomes a place for philosophers, and for such philosophers as not only wish to explain the world but wish to change it”. (BRECHT, op. cit., p. 80).

¹⁵ BRECHT, Bertolt. **Sur le cinéma**. Écrits sur la littérature et l’art.. Paris: L’Arche, 1976, v. 1, p. 214.-215.

composta para corais operários. A peça estreou no dia 28 de julho de 1929, no festival de Música de Câmara Alemã de Baden-Baden, um dia após a apresentação e transmissão pelo rádio (durante o festival) de sua “peça radiofônica para rapazes e moças”, *O voo sobre o oceano*,¹⁶ com música de Kurt Weill e Hindemith. Ambas as peças tratam do tema do progresso técnico a partir da conquista da aviação, contudo assumem características de peça e contrapeça [*Gegenstück*].

A fábula de *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo* conta a história de um piloto (Charles Nungesser) e três mecânicos que depois de terem enfrentado o mar e dominado a natureza, sofrem um acidente aéreo. Eles apelam por ajuda à Multidão e o Coro decide que a necessidade da tripulação do avião caído deve ser posta à prova. Realizam-se três inquéritos para examinar se os seres humanos ajudam-se mutuamente e para avaliar se os Acidentados tinham ajudado a Multidão. A resolução é contrária a eles, a Multidão decide que não deve ajudá-los. A partir daí, os Acidentados passam por um processo de desapropriação que culmina com a renúncia de suas identidades, tais quais eles as conheciam, em prol do acordo para a transformação do mundo e de si mesmos.

*A peça didática de Baden Baden sobre o acordo*¹⁷ foi estruturada dramaturgicamente por Bertolt Brecht em 11 Quadros, dos quais farei, a seguir, uma sumária exposição comentada. O exercício de dramaturgismo como síntese comentada indica aspectos relevantes apreendidos em virtude da prática teatral sobre a peça, que conduziu à formulação dos dois procedimentos: “en-cenado” e “des-en-cenado”. Vale destacar, contudo, que o exercício de dramaturgismo se deu *posteriormente* aos ensaios-experimentos realizados sobre os quadros da peça. Portanto, partiu-se do trabalho direto com as práticas de cena para que, a seguir, o campo textual fosse reconhecido e ampliado pela identificação dos complexos temáticos centrais da peça: a *unidade dialética entre ajuda-violência* e o *princípio do acordo* [*Einverständnis*].

¹⁶ A fábula desta peça (anteriormente chamada de *O voo de Lindenberg*) trata da primeira travessia aérea sobre o Atlântico. A peça mostra o domínio do homem sobre a natureza, por meio de um diálogo entre o rádio (que assume os papéis de América, de Nova York, Europa, um navio, o nevoeiro, o sono, a água, os pescadores) e os aviadores, representantes de um coletivo que possibilitou a conquista. Em 1949, o autor mudará o nome de *O voo de Lindenberg* para *O voo sobre o oceano* e lhe acrescentará um prólogo, em resposta ao envolvimento de Charles Lindenberg com a política nazista.

¹⁷ Todas as citações que serão feitas da peça, com tradução de Fernando Peixoto, foram extraídas dessa edição: Brecht (1992, p. 187-211).

Quadro 1, O RELATÓRIO DO VOO: breve relato sobre o surgimento do avião e seu significado para a história da humanidade. É importante destacar que o relatório identifica a época em que surgem os aviões com 'o tempo em que a humanidade começava a se conhecer', e, conclui, atribuindo o feito a 'nossa ingenuidade de aço', 'mostrando o que é possível, sem nos deixar esquecer: o que ainda não foi alcançado' (BRECHT, 1992, p. 191-192).

Quadro 2, A QUEDA: o processo de aprendizagem da peça se inicia com um acidente aéreo de três mecânicos e um aviador que, após ascenderem a grandes alturas (com a máquina aprimorada por muitos outros homens) e dominarem a natureza, são 'dominados pela febre do petróleo e da construção das cidades'. Reconhecem que, com 'a luta pela velocidade' e 'com a pressa da partida', esqueceram o objetivo de sua partida; com esse argumento, os Acidentados pedem ajuda à Multidão, implorando-lhe um pouco de água e um travesseiro para apoiarem a cabeça, porque não querem morrer. O Coro indaga à Multidão se eles devem ser ajudados. A Multidão, que inicialmente diz 'sim', recua diante da questão lançada pelo Coro: 'Eles os ajudaram?' (BRECHT, 1992, p. 192-193).

Quadro 3, INQUÉRITOS PARA SABER SE O HOMEM AJUDA O HOMEM: apresentam-se três inquéritos; no primeiro, o Líder do Coro conta a história do progresso técnico da humanidade; o Coro interrompe várias vezes a narrativa para dizer que, a construção das grandes cidades, a invenção das máquinas, a descoberta da composição do ar, e de tantas outras grandes coisas, não fizeram 'o pão ficar mais barato', contrapõe, assim, ao progresso técnico o processo social: 'A miséria aumentou em nossas cidades/ E já há muito tempo/ Ninguém sabe o que é um homem./ Por exemplo: enquanto vocês voavam, rastejava/ Pelo chão algo semelhante a vocês,/ Não como um homem!'. Ao final do primeiro inquérito, o Líder do Coro indaga à Multidão: 'Então, o homem ajuda o homem?', a Multidão reconhece que não. No segundo inquérito, o Líder do Coro apresenta à Multidão vinte fotografias 'que mostram como, em nossa época, os homens são massacrados pelos homens'. Imediatamente, sem a mediação do Líder do Coro, a Multidão grita 'o homem não ajuda o homem'. No terceiro e último inquérito, o Líder do Coro pede à Multidão que assista a um número de palhaços, em que 'homens ajudam um homem'. Dois palhaços ajudam o gigante doente, Sr. Schmitt, a se mutilar completamente, para tentar aliviar seu sofrimento. A cena é exemplar da didática brechtiana que, ao lançar mão de um modelo associal (i.e., a ajuda *causa* a violência), evidencia o estranhamento da ação. O último inquérito finaliza com a Multidão gritando que 'o homem não ajuda o homem', decidindo-se não ajudar os Acidentados (BRECHT, 1992, p. 193-200).

Quadro 4, A RECUSA DA AJUDA: com a decisão, o Narrador rasga o travesseiro e joga fora a água. Aqui, o primeiro complexo temático da peça (unidade dialética ajuda-violência), é proposto como texto-comentário, cuja leitura é oferecida à Multidão: ‘...em vez de reclamar ajuda, é preciso abolir a violência./ Ajuda e violência constituem um todo, / E é esse todo que é preciso transformar’ (BRECHT, 1992, p. 201).

Quadro 5, A DELIBERAÇÃO: apresentação de diálogo entre o Aviador Acidentado e os Mecânicos, em que o Aviador afirma que irão morrer, ao passo que, os Mecânicos questionam a consciência da mortalidade do Aviador: ‘Nós sabemos que vamos morrer, mas/ E você, sabe?’ (BRECHT, 1992, p. 201-202).

Quadro 6, CONTEMPLAÇÃO DOS MORTOS: o Narrador propõe, por duas vezes, que todos observem fotografias de pessoas feridas e mortas. A reação dos Mecânicos Acidentados à ‘contemplação’ demonstra sua dificuldade de também aceitar a morte, eles dizem (*gritando*): ‘Nós não podemos morrer!’ (BRECHT, 1992, p. 202).

Quadro 7, LEITURA DOS COMENTÁRIOS: expõe o segundo complexo temático, o princípio de *Einverständnis* (estar de acordo); os quatro textos do comentário visam transmitir uma ‘instrução’, uma ‘atitude’: o objetivo da aprendizagem é aprender a ‘morrer’; o Narrador, destacado do Coro, aproxima-se dos Acidentados e lê para eles o ensinamento, apresentando sua atitude como ‘o pensador’: *aquele que interrompe a ação* para propor uma reflexão sobre seu fluxo; *aquele que interrompe o curso dos acontecimentos* para examiná-los e *compreendê-los* (BRECHT, 1992, p. 202-204).

Quadro 8, O EXAME: a prova para o *Einverständnis* (acordo) culmina com um exame realizado pelo Coro, em que os Três Mecânicos e o Aviador passam, diante da Multidão, pelo aprendizado da *renúncia*: da vaidade, do orgulho, da identidade social, para a assunção de ‘seu menor tamanho’: compreender e poder realizar a experiência de transformação profunda da vida social, pela capacidade de renúncia à glorificação do próprio nome, da segurança familiar, do conforto dos amigos, de seu próprio medo frente às exigências do processo revolucionário (‘revolucionar a revolução’): tomada de consciência para *fazer cessar* (interromper) a continuidade histórica da *exploração* e *ignorância* entre os homens. Ao final do exame, o Aviador Charles Nungesser renega o aprendizado, reiterando sua identidade de *falso sujeito*: a própria ignorância de sua existência humana e histórica: ‘Eu jamais morrerei’ (BRECHT, 1992, p. 204-206).

Quadro 9, ENALTECIMENTO E DESAPROPRIAÇÃO: o Coro pede que o Aviador e os Mecânicos Acidentados renunciem a seu próprio *aparelho*: o avião; que abandonem 'seu motor/ As asas e o trem de aterrissagem'. Uma vez que o Aviador se nega também a entregar seu aparelho, o Coro exige que tudo lhe seja tirado. Os Mecânicos, por seu turno, são enaltecidos por terem conseguido realizar seu aprendizado, o Coro os exalta: 'Levantem-se'. O Aviador torna-se o 'irreconhecível' não-humano: ele que rejeitou seu menor tamanho, morre com seu cargo, o Coro e a Multidão o apresentam: 'Aquilo que aqui jaz sem cargo/ Não é mais humano. Morra agora, você não- mais-humano!'. Ainda assim, o Aviador insiste: 'Eu não posso morrer'. Nesse momento, os Mecânicos Acidentados *firmam sua voz*, tomando a palavra do Coro e da Multidão, dirigindo-a ao Aviador, *aquele que se nega a aprender*: 'Você se afastou do curso das águas, homem./ Você não esteve no curso das águas, homem./ Você é muito grande, você é muito rico./ Você é singular demais./ Por isso não pode morrer'. O Coro finaliza a observância à desapropriação do falso sujeito, com a afirmação da inevitabilidade da morte e da contradição dialética do aprendizado: 'Mas / Quem não pode morrer/ Também morre./ Quem não sabe nadar/ Também nada' (BRECHT, 1992, p. 207-209).

Quadro 10, A EXPULSÃO: o Aviador, o homem que negou seu menor tamanho, deverá partir: 'Seu rosto/ Que nos era familiar, já se torna desconhecido'. O homem é *estranhado*, tirado de sua condição conhecida, aquela que impede que todos nós o vejamos: 'Homem, fale conosco. Esperamos/ Sua voz no lugar de sempre. Fale!/ Ele não fala. Sua voz/ Não sai'. Todos exultam o homem, que *ainda* não conseguiu reduzir-se a seu menor tamanho, *a não ter temer sua partida*: 'Não tenha medo agora, homem. Porém, / Agora você deve partir. Vá logo! Não olhe para trás, vá/ Para longe de nós'. O quadro também é notável em provocar o aprendizado pela contradição: para que nós vejamos (e leiamos) *nossas* atitudes, a partir da condição de o homem: aquele que 'deve partir' para poder *ver-se* re-conhecido como *um* homem (BRECHT, 1992, p. 209-210).

Quadro 11, O ACORDO: o Coro pede aos Três Mecânicos Acidentados, que 'estão de acordo com o curso das coisas', que 'não voltem a mergulhar no Nada', que 'não deixem dissolver-se como sal na água'. Mas que 'morram sua morte como / Têm realizado seu trabalho, / Revolucionando uma revolução'. A partir daí, o Coro lhes dá a tarefa de *reconstruir seu aparelho*: o avião, para usá-lo, dessa vez, para a transformação 'não somente' de 'uma das leis da Terra', mas, sobretudo, da 'lei fundamental: / De acordo [*Einverstanden*] com a qual tudo será transformado, / O mundo e a humanidade, / Antes de tudo a desordem / Das classes sociais; pois a humanidade se divide em duas: / *Exploração e ignorância*'. Os Três Mecânicos

mostram-se 'de acordo' com a transformação. O Coro ainda adverte-os de que devem aperfeiçoar *tecnicamente* 'o aparelho', sem, com isso, esquecerem-se 'do objetivo na pressa da partida'. Os Três Mecânicos afirmam estarem dispostos a reconstruir 'o aparelho'. O Coro, em seguida, exulta que eles: 'Abandonem tudo isso!', enquanto o Líder do Coro brada seu 'Avante!'. Daí para frente, o Coro perfila uma torrente de transformações de tudo *aquilo que será transformado*: 'Quando tiverem melhorado o mundo,/ Melhorem, então, o mundo melhorado./ Abandonem-no!'. A peça finaliza com a assunção, enunciada pelo Coro, da unidade dialética, que descobre a transformação revolucionária do mundo na intersecção entre forças coletivas e individuais: 'Transformando o mundo, transformem-se! Abandonem a si mesmos!'. O gesto do Coro, mais uma vez, é afirmado pelo *acordo* ('Avante!') do Líder do Coro, que encerra a *Lehrstück*, o 'jogo de aprendizado' (BRECHT, 1992, p. 210-211).

III. Confronto estético entre procedimentos de montagem da peça: versão "en-cenada" e versão "des-en-cenada"

Os dois procedimentos de trabalho sobre *A peça de Baden Baden sobre o acordo*, desenvolvidos ao longo de dois anos, os quais designo por "en-cenado" e "des-en-cenado", descobrem perspectivas de abordagem da relação texto e cena, apontando para formas de tratamento da experiência teatral em que a investigação sobre a função da arte, no âmbito da teatralidade, é posta em exame.

Na versão "en-cenada", o trabalho de dramaturgismo colocou em diálogo o texto da peça e os textos-respostas criados pelas atrizes,¹⁸ tendo por eixo os dois complexos temáticos identificados durante os ensaios-experimentos: a unidade dialética ajuda-violência (particularizada pelo Quadro 4) e o princípio do acordo (particularizado pelo Quadro 7). Cada atriz participante descobriu uma posição espaço-temporal tendo em vista a fábula e os quadros da peça: Maria Tendlau situava-se frente aos "Acidentados da história"; Magali Biff aparecia como o "Pensador da história" ou o "Narrador interveniente", posicionada sobre uma maca hospitalar; Juliana Jardim surgia como o "Líder do Coro que rememora a história", deslocava-se de uma posição inicial junto ao público para instalar-se no limiar entre o palco e plateia.

¹⁸ Os textos-respostas criados pelas atrizes, bem como a exposição completa do dramaturgismo realizado sobre a peça, incluindo ensaio fotográfico da fotógrafa Tika Tiritilli sobre as montagens (PACHECO, 2008).



FICHA TÉCNICA:

Proposições Cênicas: Dedé Pacheco, Juliana Jardim e Maria Tendlau

Com: Magali Biff, Maria Tendlau e Juliana Jardim.

Iluminação, cenografia e direção: Dedé Pacheco

Fotos: Cia. Paideia, no Teatro da Paideia (06/10/2006)

Vídeo: Djalma Scartezini (realizado em apresentação no SESC Pinheiros, no dia 28/09/06)

“Experimento do acordo”, versão “en-cenada” (edição curta)¹⁹

Acesso disponível pelo canal: <<https://www.youtube.com/watch?v=wpP6qllD5dI>>.

Na versão “des-en-cenada”, o processo de produção do experimento “en-cenado” foi investigado a partir de outros parâmetros. O lugar da cena e do público foram postos em cheque. O espaço cenográfico assimilou todo o ambiente como espaço de cena, sendo reorganizado por instalações, concebidas com objetos encontrados em caçambas pela rua ou doados. Foi assim que coisas velhas, rotas e inesperadas passaram a ser assimiladas como parte do espaço fabular. Era um novo acordo. O roteiro dramaturgico utilizado anteriormente foi desmembrado em “materiais”, tornado aberto à intervenção direta do público participante. O quadro dos palhaços do Terceiro Inquérito passou a ser lido *com* o público. Aprofundaram-se os embates entre texto da peça e textos-respostas das artistas participantes. Cartas ao público foram instaladas no espaço cenográfico, os textos-respostas geraram novos textos. Além disso, durante o experimento, os espectadores-participantes também podiam se manifestar por escrito, registrando suas observações em objetos cenográficos e mesmo escrevendo-as em meu próprio corpo; a encenadora foi literalmente posicionada *dentro* da narrativa, sendo assimilada pelo quadro cênico.

¹⁹ Para a edição do vídeo foi utilizada a música completa: “Wenn ich dich höre”, do CD *Lila*, de Edith de Camargo (2001), que era parcialmente incluída na montagem original (2006).



FICHA TÉCNICA:

Proposições estéticas: Dedé Pacheco, Juliana Jardim e Maria Tendlau

Artistas participantes: Dedé Pacheco, Maria Tendlau, Juliana Jardim, Magali Biff, Michelle Agnes Magalhães, Mônica Sucupira (também como cinegrafista), Thaís de Almeida Prado e Tika Tiritilli. Participação especial da cinegrafista Mariana Sucupira.

Fotos: Tika Tiritilli, no TUSP (dia 24/07/07)

Edição final das filmagens: Mariana Sucupira

Instalações cênicas e direção: Dedé Pacheco

“Experimento do Acordo”, versão “des-en-cenada” (edição curta)²⁰

Acesso disponível pelo canal: <https://www.youtube.com/watch?v=ei8o-VZJu3k>

“Experimento do Acordo”, versão “des-en-cenada” (edição longa)

Acesso disponível pelo canal: <https://www.youtube.com/watch?v=SQu1bCvLfkI>

Na tabela abaixo,²¹ destaco esquematicamente o contraste entre as duas versões, confrontando, por conseguinte, as relações estéticas quanto aos seguintes aspectos: processo dramático, elaboração técnica, lugar da cena e do público, duração, propósito e previsibilidade da teatralidade, espaço-tempo da cena (encadeamento e simultaneidade), conforto e desconforto quanto à recepção, modalidades de partilha, códigos implicados na relação arte e realidade, formas de acordo cênico.

²⁰ As edições das filmagens da versão “des-en-cenada” foram concluídas em 2014, cerca de sete anos após a realização dos experimentos. Nas edições foram utilizadas somente as filmagens captadas por Mariana Sucupira e Mônica Sucupira, no TUSP (24 jul. 2007).

²¹ O professor e pesquisador Vicente Concilio recepciona minha pesquisa com a “peça didática” destacando as noções que elaborei nessa tabela. Concilio expõe implicações de minha abordagem para perspectivas de análise da cena contemporânea pelo apontamento dos conceitos de teatralidade e performatividade (CONCILIO, 2016, p. 25-28).

TABELA 1 – Contraste entre as duas versões

Versão “en-cenada”	Versão “des-en-cenada”
roteiro fixo montagem do roteiro organizados previamente e ensaiados pela encenadora	roteiro móvel a montagem do roteiro se faz pela ação imediata das artistas envolvidas no experimento: relacionam-se “materiais” e deixam-nos à disposição do experimento
ânsia pelo domínio técnico	assunção da precariedade técnica
divisão palco/plateia	espaço indefinido quanto a localização entre artistas proponentes e público participante
tempo da apresentação definido	tempo indefinido (“acaba quando acabar”, ainda que haja um andamento quanto aos “materiais” como “Quadros” de trabalho sobre a peça)
propósito narrativo fragmentário (anseio fabular)	propósito narrativo que evidencie o fragmentário (mais anseio fabular)
encadeamento que cria uma narrativa prevista	imprevisibilidade narrativa
teatralidade dominada pela forma da cena	teatralidade imprevista
convicção estética	partilha estética
ênfase temporal da cena – predominância de ações contíguas cena afirmada por encadeamento: continuidade da ação fechamento da cena confiada ao roteiro	ênfase espacial da cena – predominância de ações simultâneas cena exposta por sua autora e/ou autoras: interrupção da ação abertura da cena que perturba “o roteiro”
algum conforto quanto à recepção	desconforto quanto à recepção
produto teatral que expõe encadeamento de cenas em controle	“ação produtiva” que expõe cenas, vazios reais (não previstos) “entre-cenas”, hesitação quanto aos modos de explicar e justificar as tarefas estéticas
esforço na exposição de uma teatralidade / teatralidade <i>dada</i> : “artistas responsáveis com o que se produz (e se reproduz) para o público”	desinteresse quanto à definição prévia de uma teatralidade/ teatralidade <i>pode</i> ser encontrada (não está garantida): “artistas e público frente à responsabilidade do que se está produzindo, ou reproduzindo”
arte e realidade aparentemente <i>se distinguem</i> por <i>códigos eminentemente estéticos</i> : palco/plateia; cena encadeada; organização da encenação e “eficácia” técnica (resoluções cenográficas, de iluminação, tipificação, etc), aparência de “coisa elaborada”	arte e realidade aparentemente <i>se misturam</i> por <i>códigos estético-pedagógicos</i> : partilha de situação coletiva, remissão à situações didáticas (leitura em grupo), descontrolo de um discurso fechado, ausência de contiguidade, ausência de organização encenadora, ausência de inteligência narrativa condutora, aparência de ingenuidade estética, aparência de ausência de conhecimentos técnicos (para execução eficaz da cena teatral), aparência de “coisa não elaborada”
cumprimento de percursos / acordo cênico	interrupção de percursos / desacordo cênico

Fonte: Tabela desenvolvida pela autora (2018)

IV. Considerações finais: a assimilação estranhada do acordo

O Narrador – 2. Quando o Pensador se viu numa violenta tempestade, estava sentado em um grande veículo e ocupava muito espaço. A primeira coisa que fez foi sair do veículo, a segunda foi tirar seu casacão, a terceira foi deitar-se no chão. Assim ele venceu a tempestade, reduzido à sua menor dimensão.²²



Dedé Pacheco demonstra o texto do comentário do Quadro 7 na versão “des-en-cenada” (21 set. 2007). Fotos: Tika Tiritilli

A pequena história contada pelo sr. Keuner, citada como epígrafe de abertura deste texto, também é tópica em *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo*, como texto de comentário do Narrador interveniente, no Quadro 7. Na citação inicial, foi evidenciada uma contradição: estranhar o que assimilamos pode ser uma forma de acordo. Com isso, fiz notar que, no âmbito da teatralidade, estar de acordo com a transformação do mundo e de si mesmo em uma atuação que estranhe as relações sociais fundadas na dinâmica ignorância-exploração, dirá respeito à insistência na investigação de práticas estéticas que confrontem a função da arte dentro do processo de produção da cultura.

Conforme mencionado, o Quadro 7, intitulado “Leitura dos Comentários”,²³ apresenta o princípio do acordo [*Einverständnis*], um dos ensinamentos centrais na teoria

²² BRECHT, 1992, p. 203.

²³ Ingrid D. Koudela observa que “Brecht entende por ‘comentário’ textos específicos, não a totalidade dos meios teatrais que exercem a função de interromper a ação (como Piscator já havia definido o comentário). Distanciando aquilo que é narrado, aquele que faz o comentário faz com que ‘gestos possam ser citados’. O ‘pensador’ irá assumir gradativamente sua função de comentarista da ação através do coro”. KOUDELA, op. cit., p. 44.

da “peça didática” brechtiana,²⁴ que para o crítico francês Bernard Dort significaria a solução encontrada por Brecht para trabalhar a problemática relação entre indivíduo e coletivo.

Em suas *Lehrstücke*, Brecht propõe uma solução para esta relação inteiramente negativa entre o homem e o mundo. Esta solução é a renúncia, é o *Einverständnis* (o estar de acordo com...). Leia-se *A Importância de Estar de Acordo, Peça Didática de Baden Baden*: para se tornarem homens, os heróis devem renunciar a tudo o que fazia deles heróis (o nome, a consciência de seus feitos...). [...] De fato, após este período das *Lehrstücke*, Brecht admite que, se o homem é feito e pode ser modificado pelo mundo, o mundo também é feito pelo homem, deixando-nos a tarefa de concluir que o mundo, portanto, pode ser modificado pelo homem (DORT, 1977, p. 291-292).

Ao evidenciar a renúncia como “solução” para confrontar as relações entre indivíduo e coletivo frente às representações de mundo tais quais nos são dadas, em que “para se tornarem homens, os heróis devem renunciar a tudo o que fazia deles heróis” (DORT, 1977, p. 291-292), Bernard Dort circunscreve o princípio do acordo [*Einverständnis*] em um plano que organiza, em parte, os embates entre texto e cena apresentados pelo confronto entre os dois procedimentos de montagem da peça realizados em nossos experimentos. A “refuncionalização” da experiência dramaturgica e cênica tratou de tematizar a própria ideia de acordo pela assimilação estranhada da relação entre artistas e espectadores: *aqueles que assistem* também são *aqueles que produzem* (como autores e/ou atores-jogadores)? Como essa perspectiva pode ser constantemente reformulada? A renúncia à noção de “cênico” foi, por conseguinte, a motivação central para que a questão fosse posta em exame. É preciso, portanto, manter-se renunciando ao construído para que o construído possa ser modificado. Ora, os procedimentos “en-cenado” e “des-en-cenado”

²⁴ Heiner Müller aborda criticamente o ensinamento sobre o *Einverständnis*, em sua peça *Mauser* (escrita em 1970, é a contrapeça à peça didática *A decisão/A medida*, de Brecht), segundo Ingrid D. Koudela, “o revolucionário, o indivíduo da história, é reduzido à sua ‘menor grandeza’. Diante da situação extremada das condições da luta revolucionária, o individualismo do revolucionário só pode ser articulado negativamente, como traição às tarefas revolucionárias” (KOUDELA, 2003, p. 25). Sobre *Mauser*, a autora ainda dirá que: “A peça lembra a grande parábola da *Peça de Baden Baden sobre o Acordo*: no número dos *clowns*, os membros do gigante indefeso são serrados um a um, até que permaneça apenas o tronco sem cabeça. Esta parábola, transportada para o coletivo revolucionário de *Mauser*, seria: a revolução também serra este membro mutilado e todos os Mauser antes dele e – o que devemos temer – todos os Mauser depois dele” (KOUDELA, op. cit., p. 74).

são evidentemente construções estéticas, logo devem estar de acordo com a renúncia. Portanto, que sejam abandonados. Avante.

Referências

BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política** (Vol. 1). Tradução de Sergio Paulo Rouanet e prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BRECHT, Bertolt. **Teatro completo de Bertolt Brecht** (Vol. 3). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

BRECHT, Bertolt. Das Badener Lehrstück vom Einverständnis. In: **Gesammelte Werke**. Bd. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964.

BRECHT, Bertolt. **Histórias do Sr. Keuner**. Tradução de Paulo César de Souza e posfácio de Vilma Botrel Coutinho de Melo. São Paulo: Editora 34, 2006.

BRECHT, Bertolt. **Brecht on Theatre – the development of an aesthetic**. Edição e tradução de John Willett. Londres: Methuen Drama, 2001.

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

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht**: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 1991.

KOUDELA, Ingrid Dormien (Org.). **Heiner Müller, o espanto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PACHECO, Deise Abreu. **Experimento do acordo**: escritura sobre o aprendizado na tempestade. 321f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PASTA, José Antônio. **Trabalho de Brecht**. São Paulo: Editora 34; Livraria Duas Cidades, 2010. (Coleção Espírito Crítico).

PEIXOTO, Fernando. **Brecht** – vida e obra. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

Submetido em: 06 ago. 2018

Aprovado em: 05 set. 2018