

“SETE VEZES SR. SCHMITT”: O MODELO DE AÇÃO E O JOGO DA ENCENAÇÃO COM A PEÇA DIDÁTICA DE BERTOLT BRECHT

Vicente Concilio¹

Resumo

O presente artigo analisa sete experimentos realizados no segundo semestre de 2010, na disciplina “Metodologia do Ensino do Teatro”, nos quais acadêmicos do curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro puderam exercitar o jogo com a peça didática de Bertolt Brecht a partir de um fragmento de *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo*. Dessa forma, os estudantes puderam unir, ao aprendizado das teorias pedagógicas de Brecht, o exercício da encenação como prática de construção de conhecimento em teatro.

Palavras-chave: Peça didática, Bertolt Brecht, pedagogia do teatro, formação de professores.

Abstract

This essay analyses seven experiments performed in the second semester of 2010, in the course of “Methodology of Theatre Education”, in which students from the Theater Licentiate and Bachelor course could engage the practice on the Bertolt Brecht’s learning-play *The Baden Baden lesson on consent*. Thus, students were able to merge the exercise of staging with the learning of the Brecht’s pedagogical theories, in order to enhance the practice and the knowledge about theatre.

Keywords: Learning-play, Bertolt Brecht, theater-education, teacher training.

Durante o segundo semestre de 2010, 35 alunos da disciplina “Metodologia do Ensino do Teatro II”, oferecida no primeiro ano do curso Licenciatura e Bacharelado em Teatro da UDESC, tiveram a possibilidade de exercitar o jogo com a peça didática de Bertolt Brecht através de um experimento cujo ponto de partida inicial seria a realização de um ato artístico coletivo com o texto *A peça didática de Baden Baden sobre o Acordo*.²

Tal processo foi conduzido por mim em parceria com a professora Biange Cabral, uma vez que decidimos juntar as duas turmas em um só grupo para trabalharmos com uma classe numerosa, fato justificado ante nosso interesse em demonstrar a possibilidade real de realização de prática teatral efetiva mesmo quando o número de alunos por sala de aula é grande (de acordo com a realidade da educação pública em nossas redes municipal e estadual de ensino básico, principal campo de atuação de nossos professores em formação).

O processo, então, partiu de um estudo teórico e prático das propostas feitas por Brecht no que tange o universo de suas peças didáticas, ou peças de aprendizagem. Apesar da alcunha nada atrativa, o intuito desses textos não era promover a transmissão de ideias prontas para o público, mas sim proporcionar reflexão acerca das relações entre os homens e também explorar o aprendizado de aspectos formais da criação teatral com grupos de amadores, estudantes ou membros de grupos corais.

Assim, as peças didáticas serviriam como estruturas disparadoras de análises das relações humanas ao mesmo tempo em que proporcionavam uma aprendizagem da própria linguagem teatral. Ou seja,

Brecht já sonhava com a possibilidade de que todos pudessem fazer e aprender a fazer teatro, que não seria mais privilégio de especialistas ou artistas profissionais.

As peças didáticas são, ao todo, seis, e foram escritas entre 1928 e o começo da década seguinte: *O vôo sobre o Oceano*, *A peça didática de Baden Baden sobre o Acordo*, *Aquele que diz sim/Aquele que diz não*, *A exceção e a regra*, *Horácios e Curiácios* e *A decisão*. Cada uma dessas peças versa sobre distintas situações e foram pensadas de acordo com o contexto que a geraram. Assim, por exemplo, o *Vôo sobre o Oceano* é uma peça radiofônica, escrita para ser transmitida via rádio, enquanto *Aquele que diz sim...* é uma ópera escolar, escrita originalmente para ser representada por alunos do ensino regular.

Brecht, que na época era um jovem dramaturgo em ascensão e já versado na teoria marxista, começava a sedimentar as propostas que resultariam nas propostas do teatro épico (que mais tarde ele preferiria denominar teatro dialético), cujas ideias reformulariam o teatro ocidental no período do pós-guerra.

Suas peças didáticas foram escritas com o intuito de serem transformadas pelas pessoas envolvidas no trabalho. Dessa forma, Brecht já anunciava algo caro ao teatro contemporâneo, uma vez que ele entende que o texto é passível de adaptação pelos artistas da cena, o que professa o fim da submissão da encenação ao texto. O texto da peça didática então é alvo de análise e reescrita pelos artistas, que com isso adquirem autoria sobre diversas instâncias da cena teatral e podem se apropriar e questionar o discurso do autor, e não simplesmente submeterem-se a ele.

Aliás, uma das estratégias elaboradas pelo dramaturgo em suas peças didáticas é a construção de situações dramáticas pouco convencionais, o que obriga os artistas a defenderem seu ponto de vista crítico em cena. Essa estratégia, por exemplo, transformou a original *Aquele que diz sim* em uma peça dupla, pois Brecht, ao responder às críticas dos estudantes

1 Ator, diretor e professor do Departamento de Artes Cênicas da UDESC. Atualmente realiza sua pesquisa de doutoramento junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA-USP, orientado por Ingrid Dormien Koudela.

2 BRECHT, B. *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo*. In: *Teatro Completo de Bertolt Brecht*, Vol 3. Tradução de Fernando Peixoto. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

que representaram o texto pela primeira vez e que não concordavam com a atitude condescendente do protagonista, escreveu *Aquele que diz não*, e definiu que as duas obras sempre deveriam ser apresentadas juntas.

Além disso, há temas que permeiam toda essa dramaturgia, como a relação sempre paradoxal do homem com a tecnologia, a exploração do homem pelo homem, o conflito entre a tradição e novas possibilidades éticas, o conflito do indivíduo perante o estado e a sociedade e, enfim, a questão do acordo.

O universo das obras de Bertolt Brecht é imenso e influente, composto pelas suas peças épicas, peças didáticas, ensaios, contos, diários, poesias e textos teóricos. Todos esses textos estabelecem pontos de contato entre si e configuram um legado artístico e teórico com o qual a cena contemporânea não cessa de dialogar. É nesse território que o presente experimento pretende se inserir.

Os escritos de Brecht sobre o trabalho com as peças didáticas chegaram até nós através do trabalho de Ingrid Koudela, pesquisadora e encenadora cuja obra sempre estabeleceu contatos com a teoria brechtiana e com o jogo teatral. Em seu livro *Brecht: um jogo de aprendizagem*,³ a autora analisa escritos fundamentais de Brecht sobre suas peças didáticas e propõe um sistema de trabalho que vincula o exercício da improvisação à prática com o texto das peças didáticas. Tais propostas de improvisação estão fundamentadas nas propostas de Viola Spolin,⁴ diretora e atriz que formulou os Theater Games, ou Jogos Teatrais, que são desafios cênicos propostos a artistas-jogadores cuja tarefa seria a de resolvê-los através da prática, uma vez que eles partem de elementos da linguagem teatral, como o espaço, a ação cênica e o personagem.

Um dos resultados dessa junção entre as peças didáticas e o jogo teatral foi a valorização do jogo com o texto e do surgimento de propostas metodológicas que respondessem praticamente às sugestões ou reflexões feitas por Brecht no que diz respeito ao exercício com suas peças didáticas, sobretudo no que tange à noção do texto como “modelo de ação”.

Essas propostas podem ser sintetizadas da seguinte forma: a peça didática é compreendida como um jogo de aprendizagem, no qual se constrói conhecimento quando nela se atua, e não quando ela é assistida. Ou seja, sua prática prescinde do público, embora ele possa existir. Os textos dramáticos são modelos de ação, a partir dos quais seriam exploradas ativamente as relações entre os homens. Toda essa experimentação visa também a elaboração de efeitos de estranhamento, ao mesmo tempo em que a fábula do modelo de ação é apropriada e, simultaneamente, criticada e estranhada pelo grupo de atores.

A ideia de “modelo”, para Brecht, é diferente da noção de cópia. O dramaturgo alemão compreendia a imitação como uma estratégia de aprendizado que não renegaria o valor da obra de arte, mas sim recolocaria o papel dos clássicos dentro de uma outra avaliação, ligada justamente a seu papel no processo de construção na consciência crítica. Vejamos seu poema “Sobre a Imitação”:

O que apenas imita, que nada tem a dizer
Sobre aquilo que imita, semelha
Um pobre chimpanzé que imita seu
treinador fumando
E nisso não fuma. Pois nunca
A imitação irrefletida
Será uma verdadeira imitação.⁵

De acordo com o poema, a imitação verdadeira não é um ato espontâneo. Imitar é um ato que envolve pensamento crítico, ou seja, é de se esperar que a reflexão

3 KOUDELA, I.D. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

4 SPOLIN, Viola. *Improvisação para o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

5 BRECHT, B. *Poemas: 1913-1956*. Seleção e Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.

promova o nascimento de uma verdade, não de uma mentira. O chimpanzé do poema é, portanto, o avesso daquilo que significa imitação para Brecht, pois o símio copia atos, e não teria como, evidentemente, fazer uso da imitação para avaliar a lógica daquele a quem imita. Um ator-chimpanzé não tem espaço no processo de criação tal qual compreendido por Brecht que, como dramaturgo e diretor, sempre trabalhou muito próximo aos outros criadores da cena.

A dinâmica instaurada por mim, previamente planejada conjuntamente com Biange Cabral, procurou explicitar todos os aspectos acima citados através de jogos e exercícios que os problematizassem. Muitas atividades foram propostas a partir de fragmentos distintos do texto de *A peça didática de Baden Baden sobre o Acordo*. Mas debruço-me aqui especificamente sobre a proposta realizada a partir da cena denominada Terceiro Inquérito, situada dentro do Quadro 3 do texto, intitulado “Inquéritos para saber se o homem ajuda o homem”.

A fábula da peça na qual a cena se insere pode ser resumida da seguinte maneira: após a queda de um avião, seus quatro tripulantes pedem ajuda a um coro de cidadãos. Tal coro decide questionar um grupo, denominado “multidão” se os aviadores devem ser ajudados. Para isso, são instaurados os “Inquéritos para saber se o homem ajuda o homem”: o primeiro deles procura demonstrar que os avanços tecnológicos não causaram impactos no cotidiano do povo, pois “o pão não ficou mais barato”; o segundo inquérito expõe 20 fotografias que, segundo a rubrica do texto, “mostram como, em nossa época, os homens são massacrados pelo homem”; e o terceiro inquérito, a cena sobre a qual versa o presente artigo, é uma esquete cômica na qual dois palhaços dilaceram um terceiro, o Sr. Schmitt, inicialmente mais poderoso que os outros dois, mas que vai aos poucos se tornando dependente daqueles na medida em que lhes pede ajuda e vai sendo desmembrado por eles,

até ser decapitado. Trata-se de uma cena que flerta com o absurdo e o *nonsense*, revelando uma lógica *clownesca* que evidencia o apreço e a influência sofrida por Brecht em seu convívio com o grande ator cômico Karl Valentin, artista popular cuja qualidade artística era largamente reconhecida pelos críticos da época.⁶

A estrutura de *A peça didática de Baden Baden sobre o acordo* é, portanto, fragmentada e favorece a experimentação de suas partes de forma autônoma. A turma de 35 alunos foi dividida em subgrupos, totalizando ao todo 07 grupos de 03 a 06 integrantes. Esta heterogeneidade respeitava a possibilidade de distintas relações entre texto e cena, de acordo com o número de integrantes.

Em um primeiro momento, cada grupo foi convidado a estudar a cena e a construir um esboço de proposta cênica para tal fragmento. Foram convidados a refletir sobre os principais desafios que a cena propõe a seus realizadores: como representar de maneira interessante o desmembramento do Sr. Schmitt? Que sentidos este desmembramento pode adquirir, dependendo das atitudes e intenções representadas pelos palhaços? Qual o *gestus* que se pretende associar a essa cena? Como desvelar as relações de poder presentes neste trecho e como traduzi-las cenicamente?

Essas questões foram levantadas previamente, após leitura coletiva do texto. Os grupos puderam então construir suas cenas ao longo de três encontros, e houve apresentação pública das cenas para público interessado. O resultado foram sete cenas extremamente diferentes, apesar da matriz textual que as originava ser a mesma. Apesar da possibilidade de edição e transformação das palavras, a maior parte manteve-se fiel ao texto original, apropriando-se dos efeitos causados quando ação cênica e palavra não estavam em sintonia total. A seguir uma descrição e pequena análise das cenas construídas:

6 BATTISTELLA, Roseli Maria. *O jovem Brecht e Karl Valentin*. São Paulo: Annablume, 2010.

1. A cena textocêntrica

A primeira cena que descrevo aqui pode ser classificada como “textocêntrica”, uma vez que procurou construir sua encenação respeitando ao máximo as rubricas e a proposta original de Brecht. O grupo construiu o corpo de Sr. Schmitt em pedaços de isopor, elaborando uma roupa que ampliava o ator que representava esse papel. Construiu também uma máscara utilizando o mesmo material, conseguindo representar o efeito de que o personagem era um “gigante”. Os outros personagens estavam realmente vestidos e maquiados como palhaços, com roupas coloridas e esfuziantes, e falavam muito alto. Ao valorizar a lógica ingênua do palhaço de circo, a cena adquire um tom no qual o desmembramento é provocado pela própria pureza dos personagens, ou seja, aparentemente seria plausível que alguém não muito inteligente sugira extirpar um membro que provoca dor. Nesse sentido, a cena ganha uma leveza, que amplia o absurdo da situação representada. Por outro lado, ao não valorizar uma possível intencionalidade por trás da decisão de extrair os membros, o grupo deixa de explorar a clara tensão provocada pela disputa de poder anunciada pelo texto.

2. Cenas “cenocêntricas”

Classifico como cenocêntricas as cenas em que há uma proposta de encenação, um discurso autoral do ponto de vista da direção em relação ao texto dramático. Todas as outras seis cenas apresentadas a partir do Terceiro Inquérito estão inseridas nesse contexto. Elas exploraram possibilidades de resignificação do texto ante distintas propostas de encenação. Assim, deram caráter diferenciado à figura do Sr. Schmitt e aos dois palhaços, que foram inseridos em contextos específicos, que potencializavam determinados aspectos do texto.

O primeiro grupo que destaco apresentou um Sr. Schmitt cego, portando em sua mãos um livro de Direito Constitucional. Sua cegueira, portanto,

evocava a Justiça. Os dois palhaços foram transformados em figuras sombrias, uma delas carregando um grande crucifixo e outra usando peças de roupa e um gestual que evocava referências às Forças Armadas. Cada vez que o Sr. Schmitt autorizava a amputação de um membro, o gesto era substituído pela extração de dinheiro de seus bolsos, de tal forma que no fim da cena as figuras estavam ricas enquanto Schmitt carregava nos bolsos rolos de papel higiênico usados. O texto foi trabalhado lentamente nesta cena, e os figurinos em preto e branco evocavam elementos característicos de uma encenação que dialogava com o vazio beckettiano. Esta cena transformou os dois palhaços em alegorias da força da Igreja e do Exército agindo em relação à Justiça. No fim, esta sucumbe ante o poder manipulativo dos dois.

Um segundo grupo transformou os palhaços em funcionários de uma cozinha, e o Sr. Schmitt agia como um patrão em relação a eles. A amputação dos membros era representada por peças de roupa (sapatos, blusa e chapéu) que iam sendo tiradas do ator. Conforme os membros deste eram amputados, iam sendo jogados em uma grande panela, e quando o Sr. Schmitt pedia as partes do seu corpo de volta, iam sendo devolvidas a ele peças de um figurino de palhaço, até que a cena termina com ele abandonado, vestido de palhaço e clamando por ajuda. Esta cena evidencia questões surgidas da análise feita pelos grupos que trabalharam com esse texto: os subalternos estariam dispostos a tudo para conquistarem o poder? Quais são os limites dessa disputa? Eles existem? Ao assumirem o poder, as atitudes desses personagens seriam diferentes daquelas tomadas pelo Sr. Schmitt?

Essas mesmas questões poderiam ter sido provocadas pelo grupo que transformou o espaço em que a cena transcorre em um cabaré, no qual prostitutas esquetejam um Sr. Schmitt representado de forma robotizada, uma espécie de guarda-costas de um cafetão que as submetem a práticas humilhantes.

As outras três cenas questionaram o poder associado à figura do Sr. Schmitt, relativizando a suposta ausência de poder associada à figura dos palhaços.

Na primeira delas, a figura dos palhaços passou a ser representada como uma dupla de crianças que brincam de faz-de-conta com um boneco. Ao retirarem o boneco de uma caixa, aparece ao mesmo tempo uma figura gigantesca, construída através da técnica de teatro de sombras, estabelecendo dois planos de encenação: um que é a realidade das crianças, e outro que é a sua fantasia, formada pelo enorme e assustador Sr. Schmitt. No início, as crianças apenas brincam com o boneco, mas no decorrer da cena, as atrizes constroem um jogo sádico no qual serram as partes do brinquedo enquanto vemos a sombra também ser desmembrada. Esta configuração da cena evocou o poder opressivo da imaginação e consolidou instigante reflexão acerca da elaboração feita pelas crianças em relação àquilo que elas desconhecem e lhes causa temor. Ou seja, essa cena desestabilizou a noção de que o Sr. Schmitt é uma figura poderosa, uma vez que ele seria uma projeção da própria produção imaginativa da dupla de infantes.

Em outra cena, composta por um grupo de sete pessoas, um Sr. Schmitt preso a fios, tal qual uma marionete, aparece manipulado por uma dupla de atores, e essa dupla de atores era quem emitia as falas da personagem, evidenciando a ideia de que o boneco não era portador de identidade própria. Enquanto isso, seu desmembramento era provocado pela relação com figuras que procuravam fazer promessas a ele e almejavam tomar o seu lugar. A cada membro que lhe era extirpado, eram tirados de seus bolsos seus documentos (certidão de nascimento e RG) e folhas de papel na qual estavam escritas palavras como “liberdade” e “dignidade”. Quando ele solicitava a devolução de suas partes, o tom de crítica política ficava evidenciado: era-lhe devolvido um cartão do bolsa-família. Ao mesmo tempo, iam-se cortando os

fios que o ligavam aos manipuladores. Quando todos os fios eram soltos, o personagem não sabia o que fazer, nem para onde ir. A lógica embutida era de que na verdade, uma política assistencialista não liberta ninguém, apenas colabora para a alienação.

Por fim, a sétima cena foi construída levando-se em conta o clima dos debates para eleições presidenciais de 2010. O Sr. Schmitt então representava um eleitor, enquanto os palhaços evocavam políticos em situação de propaganda eleitoral. Nesse sentido, compreende-se a mensagem de que o poder inicial está nas mãos do eleitor, mas na medida em que ele cedia aos apelos dos políticos, seu desmembramento representava uma recusa ao questionamento e a sua participação dentro do sistema político democrático. Este eleitor era seduzido por promessas fáceis, e o fato de ter seus membros decepados era compensado com mantimentos e vales-transportes. Aqui também aparece a crítica a um sistema político que estimula o individualismo, a relação de troca de interesses como satisfação mesquinha entre eleitor e possíveis representantes do governo.

Nas sete cenas acima analisadas, os atores não tinham a obrigação de decorar suas falas, portanto muitos fizeram a cena com texto na mão, o que resultou em um tipo de atuação que ampliava, de maneira não-intencional, o potencial do jogo na atuação e destacava a relação estranhada do ator com seu papel.

Muitas cenas trouxeram propostas de intervenções sonoras distintas, sobretudo para enfatizar momentos importantes das cenas, sobretudo quando aconteciam as amputações. Além disso, os grupos compreenderam a relevância em construir o universo visual (figurinos e adereços) que revelasse suas intenções acerca do texto, buscando o estabelecimento de uma comunicação clara sobre seu ponto de vista para o público.

Nesse sentido, cabe destacar o fato de que o exercício realizado por todos os grupos

constitui um aprendizado do próprio ato de encenar. Não só quando os integrantes discutem entre si quais ideias pretendem comunicar para uma audiência, elaborando formas e estratégias para construir uma cena que formalize essas intenções, mas também quando todos os integrantes do processo podem estabelecer comparações a partir das formas díspares que emergiram em cada grupo a partir do mesmo fragmento de texto. Em ambos os casos, consolida-se um aprendizado prático que só a experiência de “colocar em cena” pode oferecer.

O estabelecimento de uma práxis que constrói comparações, que aprofunda e interroga os sentidos de cada signo proposto e que escava as possibilidades cênicas presentes no texto é parte essencial da formação de futuros professores de teatro, sempre solicitados a construir exercícios cênicos junto a seus grupos de alunos.

Ao encarar o texto como modelo de ação, explicitando a dificuldade de manter o discurso do autor de um texto, quando na verdade o discurso da cena pretende enfatizar outros aspectos, abre-se espaço para uma pedagogia do teatro que finca raízes na cena contemporânea e nas formas mais instigantes do fazer teatral atual. Brecht, de certa forma, já antevia a diluição do discurso do autor no discurso do grupo que compõe a cena. Ao propor que os textos de suas peças didáticas sofressem constantes reescrituras pelos grupos de atores, ele ofereceu, às suas peças didáticas, a possibilidade de serem eternamente atuais, porque imperfeitas e abertas à constituição de uma solidez urdida no trabalho coletivo.

Referências bibliográficas

BATTISTELLA, Roseli Maria. *O jovem Brecht e Karl Valentin*. São Paulo: Annablume, 2010.

BRECHT, B. A peça didática de Baden Baden sobre o acordo. Tradução de Fernando Peixoto. In: *Teatro completo de Bertolt Brecht*, v. 3. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BRECHT, B. *Poemas: 1913-1956*. Seleção e Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.

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

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1985.