DEISE ABREU PACHECO

Experimento do acordo

escritura sobre o aprendizado na tempestade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Área de Concentração em Pedagogia do Teatro, Linha de Pesquisa em Teatro e Educação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação da Profa. Dra. Ingrid Dormien Koudela.

SÃO PAULO
2008

Agradeço à professora Ingrid Dormien Koudela, orientadora do caminho aqui descrito, o privilégio de contar com sua presença, na extensão de seu conhecimento e experiência como docente, ensaísta, tradutora e, sobretudo, pela confiança concedida, saber de mestre, aprendizado gravado na vida.
Sem sua orientação diligentemente libertária, o trabalho que se segue não teria sido possível.

Agradecimentos especiais ao professor e encenador Marcio Aurélio e ao professor Flávio Desgranges.

Máximos agradecimentos a

meus pais, Claide de Abreu Pacheco e Décio Andrade Pacheco;

Juliana Jardim, Maria Tendlau, Magali Biff, Tika Tirtilli, Mônica Sucupira, Thaís de Almeida Prado, Michelle Agnes, pela parceria e confrontos;

Cynthia Regina Neves;

Rosa Andrade Pacheco (tia Mulata), pelas lanternas que alimentam;

Goethe-Institut, a Wolfgang Bader, Joachim Bernauer e Carminha Góngora;
SESC São Paulo;
TUSP, Maria Thais e funcionários;
Paidéia Associação Cultural;

Fernanda Fioravante e família;

Marcos Ferreira, Maurício de Bonis, Otávio Martins, Claudia Burbulhan e Cinthia Tcholakian, Waldemir Arruda Júnior, Maria Fernanda Santoro, Mariana Sucupira, Cláudio Mello, Márcia Pietro, Welington Andrade, Fausto Vianna, Paulo Barcellos, Flavia Melman, Pedro Fragelli, Mônica Silveira Malheiros, Lauro Freire, Élie Bajard e professor Antônio Januzelli, Janô;

professora Maria Lúcia de Souza Barros Pupo;

professor José Antônio Pasta Júnior;

professor Günther Heeg;

Raquel Imanishi Rodrigues;

Sr. Daisaku Ikeda e meus queridos parceiros de prática budista, pelo "Nho – zê – hon - má' ku – kyô – tô" ("consistência do início ao fim");

meus alunos e mestres.

Como disse o poeta Carlos Drummond de Andrade: "Eu preciso de todos".

para você.

RESUMO: Descrição da pesquisa teórico-prática desenvolvida com a *Peça didática de Baden Baden sobre o Acordo*, de Bertolt Brecht, em experimentos cênicos realizados em 2006-2007. A escritura expõe procedimentos estéticos e pedagógicos favorecidos pelo aprendizado com a peça didática (*Lehrstück)* do autor alemão. O trabalho aborda a produção estética das oito artistas participantes dos experimentos cênicos por meio do exercício de escritura e leitura de seu processo de criação.
PALAVRAS-CHAVE: Pedagogia do teatro; peça didática; Bertolt Brecht; *performance*; encenação de teatro.

ABSTRACT: Theoretic – practical description research of *Das Badener Lehrstück*, by Bertolt Brecht, with theatrical experiments produced between 2006-2007. The writing exposes aesthetic and pedagogical procedures made possible by the learning with the *Lehrstück* (learning play) by the German author. The work reflects the aesthetic production of eight artists participating in the theatrical experiment through writing and reading exercise in the creative process.
KEYWORDS: Theatre pedagogy; learning play; Bertolt Brecht; performance; drama.

SUMÁRIO

Introdução 7

Primeira parte 18
O MÉTODO como modelo (O PRAZER DO GESTO FORMULADOR) 19

Observações sobre o trabalho de Bertolt Brecht no contexto da *Lehrstück* 21

INTERRUPÇÃO (PARA UMA CONFISSÃO DE REFLUXO) 36
1. (degrau de chumbo) 37
2. (degrau de estanho) 41
3. (degrau de bronze) 42
4. (degrau de ferro) 44
5. (liga de metais) 47
6. (degrau de prata) 56
7. (degrau de ouro) 69

FIM DA INTERRUPÇÃO 91

Sirva-se 94

Segunda parte 102

O MODELO como método (A URGÊNCIA DO GESTO INTERRUPTOR) 105

Prólogo 106
(!) aqui jaz o inventário desse trabalho 115
Que história é essa? 120
Tabela "en-cenado" e "des-en-cenado" 130
Diário de trabalho em "tempo-de-agora" (*Jetztzeit*) 131
tentativa em 21 de julho de 2006 131
tentativa em 11 de agosto de 2006 133
COMENTÁRIO DE TRABALHO ENTRE TENTATIVAS 161
INQUÉRITOS PARA SABER SE O HOMEM AJUDA O HOMEM 168
(tentativa de 21 de agosto de 2006)
CHUVA ÁCIDA 173
Montagem fotográfica 198
Experimento do Acordo, exercício de "en-cenação" 198
Experimento do Acordo, "des-en-cenado" (09/07/07) 204
Experimento do Acordo, "des-en-cenado" (24/07/07) 211
Experimento do Acordo, "des-en-cenado" (21/09/07) 219
Escombros 226

O espaço..... 227
A recusa da ajuda..... 228
Quadro de Joseph Beuys..... 234
"Poesia para o olhar"..... 239
"O anoitecer ou a língua morta da história ou o acordo"..... 251
Uma experiência "espaciotemporal"..... 254
Exercício de copista para a autocompreensão..... 268
Quedas-salto..... 271

Epílogo..... 287

Réquiem..... 294

Bibliografia..... 295

Anexos..... 297

INTRODUÇÃO

COM CUIDADO EXAMINO[1]

Com cuidado examino
Meu plano: ele é
Grande, ele é
Irrealizável

Bertolt Brecht

O trabalho aqui apresentado é a tentativa de exposição de um longo processo de aprendizado que recebe o nome de "Experimento do Acordo", produto de *impertinência* epistemológica, naquela acepção da qualidade impertinente, que se define por "estranho ao assunto de que trata".

A impertinência de ser estranha *a meu próprio assunto* me levou ao encontro do trabalho do autor alemão Bertolt Brecht.

Foi uma seqüência de mistérios da vida e acidentes produtivos, que me ofereceram o autor: nascer no Brasil em 1971, crescer em Curitiba (PR), decidir estudar artes cênicas em São Paulo, realizar o curso na Escola de Comunicações e Artes da USP, graduar-me aos 22 anos em direção teatral e sair ilesa.

Nada de Brecht até aqui (ainda que ele me tivesse sido apresentado, neguei-me a vê-lo). Passei por ele como uma eficiente nadadora que vence a competição sem entrar na água. Atravessei as fronteiras dessa primeira formação sem notá-lo.

Voltei para Curitiba. Desisti da carreira de encenadora. Fui morar em Irati (PR), eu tinha galinhas d'angola e meia dúzia de gansos, achei que eles me salvariam. O teatro era suficientemente grande para o próprio teatro e eu era muito

[1] BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

importante para permanecer nele, éramos incompatíveis em nossa familiaridade. Ambos impertinentes.

Foi então que Brecht se re-apresentou. Precisava de uma peça curta para trabalhar com um grupo de pessoas interessadas na prática teatral (passei a me dedicar a dar aulas), uma peça que oferecesse condições temáticas e formais, moventes, trabalháveis. Desejava algo simples, um texto que nos propusesse força poética, possibilidade lúdica, abertura sem comedimentos (lembre-me impertinente!). Uma peça que nos trouxesse o mundo *à mão*: algo sensível, divertido e instrutivo. Algo produtivo.

O ano era 1998. Recorria com muita freqüência aos livros da Profa. Ingrid Dormien Koudela para pensar práticas de trabalho com os grupos; pensar sobre o que me fazia querer dar aulas de teatro. Achei que a peça didática *O Vôo sobre o Oceano* era o texto "à mão" que procurava; plena em meu alheamento *na obra* de Brecht que escolhi trabalhá-la.

É o entusiasmo movido pela "curiosidade ingênua", aquela que, segundo o educador brasileiro Paulo Freire, constitui a primeira condição para o aprendizado. Foi, portanto, em virtude da minha ignorância que pude começar a descobrir minha impertinência com uma chave crítica; ali havia de se descobrir "o" autor e nele, a obra, e "*na* obra a obra de uma vida, *na* obra de uma vida, a época, e *na* época, todo o decurso da história [grifos do autor]"[2].

* * *

Minha jornada rumo à prática com a pedagogia do teatro se iniciou, desse modo, efetivamente, em Curitiba em 1998/99, com a criação de um exercício cênico a partir da peça didática *O Vôo sobre o Oceano*, no Espaço Cultural Arcádia. O grupo era

[2] Trata-se de um trecho da tese XVII "Sobre o conceito de história", de Walter Benjamin. No curso da escritura, voltaremos à citação como tentativa de compreender-lhe os desígnios.

formado por integrantes, leigos em teatro, com idades entre 14 e 56 anos, e se constituiu a partir de uma oficina de trabalho que teve a duração de um ano.

Outra investigação em torno da peça didática se realizou com *Aquele que diz sim* e *Aquele que diz não*, inicialmente com os grupos "Mistura de Arte" e "Trupe Tomtau" (2002-2003), dentro do Projeto Teatro Vocacional, uma realização da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo entre 2001 e 2004. O Projeto, nesse período, atuou em 70 equipamentos municipais, entre Casas de Cultura, Bibliotecas e CEUS, e atingiu cerca de 4.000 pessoas, que variavam entre adolescentes, adultos e idosos[3].

O Projeto Teatro Vocacional, conforme idealizado e implementado pelo então diretor de Departamento de Teatro, Celso Frateschi e por Maria Tendlau Ceccato, sua coordenadora, ao longo daquela gestão, teve como objetivo principal, fomentar o pensamento estético e a produção de bens simbólicos por meio da prática do teatro com o público leigo; não visava, em nenhuma medida, à profissionalização dos seus participantes ou dos grupos constituídos dentro dele.

Participei do programa em duas funções distintas, de 2001 a 2003, como "artista orientadora", nas oficinas de criação teatral e orientadora dos grupos da região, e em 2004, na posição de coordenadora pedagógico-artística, como proponente de processos de reflexão junto aos "artistas orientadores", função que também conjugava o acompanhamento de suas práticas nas regiões em que atuavam. O projeto contou com a participação de oito coordenadores pedagógico-artísticos e de uma coordenação geral, realizada por Maria Tendlau Ceccato.

A pesquisa em torno das peças *Aquele que diz sim* e *Aquele que diz não* também se estendeu para Curitiba e, mais recentemente, para um programa experimental do SESC Araraquara, no interior de São Paulo. No início de 2003, em Curitiba, a prática

[3] Com a mudança da gestão da Prefeitura de São Paulo (2005), o Projeto Teatro Vocacional sofreu alterações, mas mantém-se ativo, agora com outra coordenação na SMC.

foi resultado de uma oficina voltada a profissionais e não profissionais de teatro no espaço teatral "Pé no Palco", a convite da diretora teatral paranaense Fátima Ortiz e de seu grupo homônimo. Em meados de 2005, a pesquisa foi realizada em parceria com a atriz e pesquisadora Maria Tendlau Ceccato para o programa SESC Gerações de Araraquara (SP), que propõe a aproximação entre jovens e idosos por meio da ação cultural.

A prática com a peça didática brechtiana me levou inevitavelmente ao encontro do Sr.Keuner - figura literária criada por Brecht -, influxo que resultou no experimento *Histórias do Sr. Keuner*, com criação musical de Marcos Ferreira[4], e que contou com a participação do pianista Maurício de Bonis, dos atores Magali Biff, Maria Tendlau e Otavio Martins. A encenação do experimento *Histórias do Sr. Keuner* foi apresentada no programa "Brecht e a Contemporaneidade da peça didática"[5], criado pelo Núcleo de Invenções Estéticas Coisa Boa[6], e realizado em parceria com o Instituto Goethe e o SESC Pinheiros (SP), em 2006.

---

[4] O músico Marcos Ferreira criou e produziu as *leituras musicadas* das "Histórias do Sr. Keuner" como empreendimento de larga pesquisa, concentrada, sobretudo, entre 1997-2005. O CD "Histórias do Sr. Keuner" está disponível nas livrarias paulistas. O projeto gráfico do encarte é do artista Guto Lacaz.

[5] *Brecht e a contemporaneidade das peças didáticas*, projeto que apresentou e debateu a obra do diretor e dramaturgo alemão Bertolt Brecht, sob o enfoque de sua peça didática e das interfaces de seu pensamento na contemporaneidade. O programa foi estruturado em seminários com pesquisadores, diretores e educadores, oficinas práticas para público leigo e experimentos cênicos propostos por companhias teatrais. O evento contou com a abertura de Günther Heeg, professor titular de Ciências Teatrais da Universidade de Leipzig, vice-diretor da Faculdade de História, Artes e Ciências Orientais da mesma universidade, co-diretor do projeto internacional de pesquisa "Mind the Map – History is Not Given", membro da direção da Sociedade Heiner Müller e editor do e-jornal "thevis". Autor de, entre outros livros, *O Fantasma da Figura Natural*; *Corpo, Linguagem e Imagem no Teatro do Século 18* (2000); *Sinais de Vida do Mausoléu*. *Estudos Brechtianos no Berliner Ensemble* (2000) e *Imobilidade e Movimento. Estudos intermediais sobre a Teatralidade de Texto, Imagem e Música* (com Anno Mungen, 2004).

[6] O *Núcleo de Invenções Estéticas Coisa Boa* nasceu em 2001 da parceria da diretora Dedé Pacheco, com a atriz Magali Biff. Em 2004, a atriz e pesquisadora Maria Tendlau integrou o núcleo. Desde seu início, o trabalho da equipe procura aliar a prática teatral à reflexão crítica, primando pela realização de projetos que, partindo de uma sólida base literária, partilhem a prática teatral com outros criadores e pensadores da arte contemporânea. O núcleo também conta com a colaboração da atriz e educadora, Juliana Jardim, e do professor e pesquisador Welington Andrade.

De agosto a dezembro de 2004, desenrolou-se a primeira abordagem da *Peça didática de Baden Baden sobre o acordo*, com alunos de um curso profissionalizante para a formação de atores, que resultou em três apresentações públicas. A peça foi retomada em meados de 2006, dessa vez, com as atrizes Magali Biff, Maria Tendlau e Juliana Jardim, para a realização de outro experimento a ser também apresentado no programa "Brecht e a Contemporaneidade da peça didática".

* * *

A retomada da *Peça didática de Baden Baden sobre o Acordo* em julho de 2006 me depôs a uma espécie de *queda* violenta sobre a *estranheza de seu próprio assunto.* Descobria-lhe uma peça impertinente (?).

O trabalho, que começa a ganhar vida em 2006, será referido aqui, em sua primeira fase, como *Experimento do Acordo, exercício de en-cenação para a 'Peça didática de Baden Baden sobre o acordo'*, título algo pernóstico, que, em verdade, simplesmente exprime a falta de nome que já o habitava.

A dificuldade em nomeá-lo era a dificuldade de percebê-lo como coisa fora dos limites daquilo que para mim era conhecido; uma certa vocação anárquica ao *inclassificável* me depunha de todo e qualquer esforço pertinente. O "Experimento do Acordo" - nome genérico encontrado para todo o empreendimento sobre a *Peça didática...,* ocorrido entre 2006-2007 - se tornou *trabalho - questão* porque exigia a percepção de algo que está *fora de si*; punha a prova *aquilo que lhe era próprio* como algo que só ganha pertinência no momento em que se perde de seu centro, desacorda as certezas e perturba-nos os sonhos.

* * *

Descobrir o mundo ao invés de apenas esperar por ele está no bojo da perspectiva que Brecht adotou para pensar a *função do receptor* na obra de arte

moderna. Oferecer o mundo e*stranhado* é exibi-lo de um modo que *ponha em crise* a habilidade do receptor por defini-lo, compreendê-lo, nomeá-lo. A síntese (em corte da realidade) do mundo estranhado (oferecido pela obra) deve expor a crise analítica que o receptor tem do mundo. Perceber que *não compreendemos e não aceitamos* as coisas tal qual elas nos são dadas a ver é o reconhecimento da impertinência que nos acomete, é a remissão da impertinência a sua própria crise; é submeter-lhe à *práxis*.

* * *

Certamente foi a progressiva tentativa de abertura à *práxis* que tornou o "Experimento do Acordo" um *suporte movente sintetizador* do longo trabalho de aprendizado (nunca concluso), referido no primeiro parágrafo dessa introdução, que me acometeu, por via da prática com a obra do autor desde 1998.

É à *educação político–estética* que me refiro nesse contexto. O assunto é prioritário na obra brechtiana, porque imediatamente vincula seu trabalho como artista à corrente de tradição estética marxista, que encontra na função social da arte, valor revolucionário como projeto crítico, que examina as relações entre a estética e o modo de organização da sociedade na perspectiva do materialismo histórico.

O campo de trabalho da educação político-estético é nutrido, sobretudo, pela unidade dialética entre teoria e prática, e que, no materialismo histórico, articula as relações sociais de produção e as contradições sociais que movem o processo histórico. A incansável investigação de Brecht para pôr a nu "os grandes processos complexos que ocorrem no mundo"[7] é deflagrada e alimentada programaticamente por sua própria prática como escritor e encenador. Ao experimentar a relação

[7] Em seu ensaio teórico "Theatre for pleasure or Theatre for Instruction", Brecht expõe: "Do meu ponto de vista, *os grandes processos complexos que ocorrem no mundo* não poderão ser adequadamente reconhecidos pelas pessoas, se não se dedicarem, usando todos os meios de conhecimento possíveis, para compreendê-los". BRECHT, Bertolt. *Brecht on Theatre – the development of as aesthetic*. (Edited and Translated by John Willett). Grã Bretanha, Methuen, 1978. P. 73.

dialética indissolúvel entre teoria e prática em seu trabalho, Brecht acaba "cometendo" uma ampliação da própria teoria marxista.

> Passando ao crivo dos embates econômicos a sua própria experiência de produtor artístico, Brecht irá vivificar pela perspectiva própria e empenhada o seu estudo do marxismo, ao mesmo tempo que irá ampliar a ação da teoria marxista e extrair muitas de suas conseqüências, à semelhança de Benjamin, em um domínio que não é preferencialmente analisado pelo próprio Marx. A percepção brechtiana do marxismo será, por isso, uma *contribuição* [grifo do autor], inventiva e heterodoxa: perfeitamente diversa de um estudo do marxismo que se fizesse exclusivamente a partir da observação da alheia inserção econômica, a experiência brechtiana do marxismo se fará a partir de sua própria inserção, de artista e intelectual, na organização da produção, e será assumida no corpo mesmo de seu trabalho[8].

A "contribuição inventiva e heterodoxa", referida pelo Prof. José Antônio Pasta Jr, diz respeito, em sua perspectiva, à implosão da função da arte na própria organização da cultura. É a luta por *descompartimentar* a produção artística como "um domínio separado das demais formas de produção social"[9] - para isso é preciso mobilizar "todos os meios de conhecimento possíveis"[10]-, e reconhecê-la como uma totalidade em termos da unidade dialética teórico-prática, que faz saltar do trabalho de Brecht possíveis abordagens para a educação político-estética.

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 ressurgir como *obra-ensinamento*, que tem por especificidade, expor em seu corpo (como ação e produto estético) as contradições presentes no

---

[8] PASTA JR, José Antônio. *Trabalho de Brecht – Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea*. São Paulo, Ática, 1986. P. 194.
[9] Ibidem. P. 74
[10] BRECHT, Bertolt. *Brecht on Theatre – the development of as aesthetic*. (Edited and Translated by John Willett). Grã Bretanha, Methuen, 1978. P. 73.

modo de produção, que abriga o esquema de funcionamento da organização da cultura na sociedade capitalista.

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,* e da negação de sua negação, dar corpo a um novo modelo.

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* (...)"[11].

Pois é a na luta por não ver liquidada a "função da coisa", e, acima de tudo, por tentar "refuncionalizar a coisa", que Brecht realiza seu minucioso trabalho como empreendimento de reposição e superação daquilo que foi alienado, reivindicando para si *o aprendizado da crise* na própria "coisa", como *aquilo que nasce*.

* * *

Sinto-me, muitas vezes, intimidada por uma história tão grande! Ao tentar percorrer a extensa superfície que se apresenta com o nome Bertolt Brecht, lembro-me de uma peça teatral para crianças[12], escrita por Maria Tendlau, em que uma menininha, ansiosa por aprender a ler, pede para que sua irmã (um pouquinho mais velha que ela) lhe ensine, ao passo que a irmã lhe responde: "Ah, não! É muito dificílimo e da dor de cabeça".

O trabalho de Brecht dá dor de cabeça e é "muito dificílimo" para quem, como eu, ainda está "aprendendo a ler" a sua própria história. É sobre essa

---

[11] Bertolt Brecht *apud* PASTA JR, José Antônio. *Trabalho de Brecht – Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea*. São Paulo, Ática, 1986. P. 76.

[12] *Histórias de dentro e de fora,* peça teatral para crianças, de Maria Tendlau, ainda não encenada.

dificuldade (a incompreensão do tempo histórico) que a obra de Brecht produz sentido, torna-se um aprendizado político - estético, quiçá método de educação para a vida social.

Reconheço precisamente nessa dor de cabeça homérica (perfeitamente homérica porque decididamente brechtiana!), a impertinência que me agarra como sombra de nossa época. Não estou, com isso, querendo me "des-responsabilizar" pela atualidade de minha própria ignorância, mas colocá-la a serviço de um processo histórico: um tempo ao qual pertenço e que me pertence na mesma proporção que me escapa. Somos sincronicamente idênticos e completamente desconhecidos um do outro, ambos perigosos quando irrefletidos. Embora, possamos, justamente por nossa identidade e estranhamento, tornarmos nossa impertinência um dado produtivo, se nela, possibilitarmos a visibilidade da contradição que nos constitui: aproveitá-la como prática estética.

No trabalho que se segue, espero dar legibilidade a essa contradição. Proponho-me descrevê-la para compreendê-la, já que não é possível (nem desejável) suprimi-la. Tentarei explicitar os caminhos com os quais me comprometi, consciente que bem pouco conheço da extenuante fortuna crítica sobre o assunto. A cada palavra, linha, tentativa de exposição, estará se desdobrando às margens do que digo, a opulência do trabalho de Brecht, reduzido a sua menor grandeza e descomposto em meu empenho.

* * *

O "Experimento do Acordo" conduziu-me a uma investigação teórico-prática fundamentada, evidentemente, na obra de Brecht, mas que recebeu especial orientação crítica pelo "pensamento poético" de Walter Benjamin, que vislumbra no crítico, o trabalho do alquimista.

> Se, para empregar uma analogia, encara-se a obra crescente como uma pira funerária, seu comentador pode ser comparado ao químico, *seu crítico ao alquimista*. Enquanto o primeiro retém a lenha e as cinzas, como únicos objetos de sua análise, o último se preocupa apenas com o enigma da própria chama: *o enigma de estar viva*. Assim, a crítica indaga sobre a verdade cuja a chama viva continua a arder sobre os pesados troncos do passado e as leves cinzas da vida que se foi[13].

É, portanto, com Walter Benjamin que comecei a me educar para o misterioso ofício de "indagar" às cinzas seu enigma. Brecht-Benjamin tornam-se, assim, o centro e suas margens, confronto diário aos ardis impertinentes que me atropelam o caminho. Embora, para essa escritura, sejam eles os "mestres pedagogos", é mister observar, que a pesquisa foi também, generosamente, nutrida e balizada, por muitos outros pensadores, ensaístas, professores, artistas e colaboradores; participantes fundamentais, que serão nomeados e reverenciados conforme percorrermos a convulsiva travessia, que revolucionou decisivamente as bases da minha própria formação.

Não é minha intenção dramatizar esse processo, nem torná-lo um espetáculo em si mesmo. Todavia, desejo claramente *descrevê-lo* como objeto para nova experimentação: a da *escritura* propriamente dita.

Tentarei tornar a escritura um outro suporte, nascituro da prática da educadora e da artista, que explicita seu próprio trabalho e o *põe à mão* para que possa, quem sabe, *servir* aos que a lerem.

Trata-se, por conseguinte, de *experimentação literária* prazenteira, que se ocupa em cuidar para ver transformada a "curiosidade ingênua" em "curiosidade epistemológica", como propõe Paulo Freire.

---

[13] Walter Benjamin, "Afinidades eletivas" a*pud* ARENDT, Hanna. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003. P. 136.

É, pois, do lugar da *descritora* que agora parto; movida, sobretudo, pelo propósito de partilhar *uma tentativa* de desvelo daquilo que, certamente ambos (eu e você), não sabemos: como percorreremos, juntos, esse caminho.

* * *

Cabe ainda observar que à segunda fase do "Experimento do Acordo", realizada no ano de 2007, nomeio de série "des-en-cenada", pelas razões que serão expostas. Nessa etapa, o trabalho contou com a participação de outras artistas: Thaís de Almeida Prado, Mônica Sucupira, Michelle Agnes e Tika Tiritilli.

A criação da materialidade do texto e sua programação visual também são produto das tentativas dessa descritora.

No mais, a grande impertinência me guia, condutora cega, embora lhe reste algum faro.

Primeira parte

Preliminares

quatro itens sobre Júpiter e o relâmpago[14]

1- É o fogo celeste em sua forma ativa, de terrível dinamismo e efetividade.

2- Júpiter possui esse atributo que ratifica sua condição de demiurgo.

3- Por outro lado, a luz do relâmpago se relaciona com a aurora e a iluminação.

4- Os três raios de Júpiter simbolizam o acaso, o destino e a providência, quer dizer, as três formas que intervêm num devir.

[14] CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo, Ed. Moraes, 1984.

O MÉTODO como modelo

O PRAZER DO GESTO FORMULADOR

"Vós que amais no escritor a ausência das faculdades descritivas ou instrutivas,
vos destaco estas horrendas folhas do meu carnê de danado".

Arthur Rimbaud em *Une Saison en Enfer*

Observações sobre o trabalho de Bertolt Brecht no contexto da *Lehrstück*

A chuva
Não volta para cima.
Quando a ferida
Não dói mais
Dói a cicatriz[15].
Bertolt Brecht

Pedimos àqueles que vierem
depois de nós
não a gratidão por nossas vitórias,
mas a rememoração de nossas derrotas.
Isso é um consolo:
o único consolo dado àqueles
que não têm mais esperança
de serem consolados[16].
Walter Banjamin

Nas breves notas que se seguem, dedico-me a transitar pelo trabalho de Bertolt Brecht, com o propósito de *compreender* aquilo que me surpreende na experiência com a prática estética. Não me proponho, por conseguinte, realizar uma escritura pormenorizada, centrada na *Lehrstück* (peça didática), mas começo por ela e depois me solto, para voltar a seus desígnios sempre que sentir saudades.

As peças didáticas[17] 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 - 1956, foram reunidos a partir de um estudo

[15] BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. São Paulo, Brasiliense, 1986. P. 76.
[16] Walter Benjamin *apud* LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. P 115.
[17] As peças didáticas se constituem em seis peças e dois fragmentos, a saber: *Vôo sobre o Oceano* – "peça didática para rapazes e moças, um empreendimento pedagógico"; *A peça didática de Baden Baden sobre o Acordo*; *A decisão*; *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"; e os fragmentos, *Fragmento Fatzer* e *O maligno Baal, o Associal*.

filológico, no início dos anos 1970, pelo alemão Reiner Steinweg[18], responsável por trazer à tona a discussão em 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"[19], ou acusadas "de não passarem de momentos secos, propagandísticos"[20] apresentando um "Brecht político" em detrimento a um "Brecht poeta"[21].

Na contramão à crítica dominante, Steinweg apresenta a tese de que o modelo revolucionário brechtiano para "um teatro do futuro" estaria na *peça didática (Lehrstück)* e não em suas *peças épicas de espetáculo (epiches Schaustück),* escritas no exílio. Em defesa, Steinweg recorre, sobretudo, à definição de Brecht de que as peças didáticas serviriam a um instituto sem espectadores e de que teriam por objetivo a educação político - estética.

> A peça didática ensina quando nela se atua, não quando se é espectador. Em princípio, não há necessidade de espectadores, mas eles podem ser utilizados. A peça didática baseia-se na expectativa de que o atuante possa ser influenciado socialmente, levando a cabo determinadas formas de agir, assumindo determinadas posturas, reproduzindo determinadas falas[22].

A diferenciação que Steinweg estabelece, entre as peças didáticas e as peças épicas de espetáculo, baseia-se no que nomeou de "regra básica": "a determinação

---

[18] R. Steinweg em *Das Lehrstück* (1972) reúne cento e vinte e cinco anotações de Brecht sobre as peças didáticas, dentre textos teóricos relacionados a peça didática em geral e outras peças específicas, cartas e textos poéticos em que as peças didáticas são mencionadas. KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991.

[19] Ibidem, p. 02.

[20] PEIXOTO, Fernando. *Brecht – Vida e Obra*. São Paulo, Paz e Terra, 1991. P. 106.

[21] Ibidem.

[22] Bertolt Brecht em "Para uma teoria da Peça Didática" (1937) *apud* KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991. Pág. 16.

de *atuar para si mesmo* é o pressuposto para a realização da peça didática como ato artístico"[23].

Embora as pesquisas de Steinweg tenham possibilitado um grande avanço no debate acerca da tipologia dramatúrgica proposta pela peça didática, a abordagem por ele realizada foi, entretanto, motivo de muitas controvérsias, o que evidentemente não extrai o mérito de seu trabalho. Os pesquisadores Werner Mittenzwei, germanista alemão oriental, e o germanista australiano John Mitful propõem diferentes aproximações para o conceito e função da peça didática de Brecht.

Em seu livro *Brecht: um jogo de aprendizagem*, Ingrid D. Koudela[24] trata da polêmica elucidando seus elementos fundadores; para Mittenzwei, a pesquisa de Steinweg

> encobre o processo contraditório através do qual a peça didática se desenvolveu. Torna-se necessário reconstruir a prática político-cultural e o trabalho teatral de Brecht daquele período e não apenas o seu universo conceitual. Sua crítica dirigi-se sobretudo à 'regra básica' – atuação sem platéia. Afirma que a partir dela foi tornado absoluto um dos estágios de desenvolvimento da peça didática. As experiências com a peça didática foram, de acordo com Mittenzwei, incorporadas por Brecht à teoria do teatro épico, razão pela qual este teria abandonado a prática com a peça didática após 1947[25].

---

[23] Reiner Steinweg, *Das Lehrstück* (1972) *apud* ibidem, p. 87.

[24] A teoria e a prática com a peça didática foram, no Brasil, sistematicamente elaboradas pela professora e pesquisadora Ingrid D. Koudela. Sua obra descreve e analisa a relação entre as propostas brechtianas para uma pedagogia do teatro e as especificidades da prática com jogos teatrais, sobretudo, a partir do sistema de trabalho elaborado por Viola Spolin. A autora propõe, por meio das peças didáticas, sua 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.

[25] Ibidem, p. 07.

Para Mitful, o problema que cercou a recepção crítica da peça didática estava diretamente relacionado à dificuldade tanto da crítica burguesa como da marxista na recepção da teoria do estranhamento.

> Enquanto a crítica burguesa teria buscado uma estetização do "efeito de estranhamento", ignorando a função filosófico-política e utilizando-a como meio estilístico estético, a crítica marxista negava em princípio a teoria do estranhamento, que não podia ser colocada sob um denominador comum com o "realismo socialista" de Lukács. A elaboração da teoria do estranhamento ocorreu exatamente na época das primeiras peças didáticas. Mitful mostra que nos textos das peças didáticas a função do estranhamento exerce um papel fundamental e encontra uma aplicação mais conseqüente do que nas peças épicas de espetáculo. A conclusão de Mitful é, portanto, oposta à de Mittenzwei, para o qual a peça didática foi incorporada por Brecht à teoria do teatro épico, exatamente através da teoria do estranhamento[26].

O embate provocado por Steinweg também foi intensificado com a discussão proposta por Berenberg, Gossler e Stosch[27] que

> consideram que Steinweg teria radicalizado uma das estratégias político-estéticas que Brecht desenvolveu no final da República de Weimar. A hipótese de que os enunciados de Brecht formam uma teoria fechada e sistêmica levou à busca de unidade em um corpo de textos altamente heterogêneos, conduzindo a uma logicidade que encobre contradições históricas[28].

---

[26] Ibidem.
[27] Pesquisadores citados por Koudela a partir de "Das Lehstück. Rekonstruktion einer Theorie oder Fortsetzung eines Lernprozesses?", in: Brechtdiskussion (Joachim Dyck editor), Stuttgart, Dronberg-taurus, 1974.
[28] Ibidem.

Walter Benjamin foi quem muito precocemente, já em 1931, reconheceu o alcance e o sentido da peça didática, compreendendo a iniciativa como um procedimento (tentativa) concomitante e, não excludente, ao projeto de Brecht de empreender uma investigação político-estética para a elaboração do seu teatro épico[29].

> A peça didática sobressai como um caso específico, através da pobreza dos aparatos, simplificando e aproximando a relação do público com os atores e dos atores com o público. Cada espectador é ao mesmo tempo observador e atuante[30].

Benjamin entendeu a peça didática como "um desvio necessário através do teatro épico"[31], uma das tentativas de Brecht em superar a dicotomia entre *tendência* e *qualidade* 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".

---

[29] Brecht utilizou o termo "teatro épico" para designar os parâmetros de seu conceito e método para a prática teatral durante grande parte de sua vida. Todavia, em 1956 (ano de sua morte), afirmou que o termo não parecia corresponder plenamente a sua proposta de afirmação de um teatro com vistas à transformação social. O problema da nomeação, que cuidasse de suas expectativas pedagógico-estéticas, acorre-lhe desde muito cedo, antes mesmo de 1933, época que Brecht havia considerado o termo "teatro dialético", depois reposto como "teatro não-aristotélico". Em 1956, em seu texto "A dialética no teatro", Brecht escreve: "(...) O teatro épico é, sem dúvida, o pressuposto deste tipo de representação; tal designação, todavia, é insuficiente, pois não sugere, por si, a nova produtividade, nem a possibilidade de modificação da sociedade, fontes de onde a representação deve extrair o prazer principal. Esta classificação tem de ser, por isso, considerada insatisfatória, sem que possamos oferecer outra em sua substituição". BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005. P. 167. O crítico John Willett, em sua tradução e edição crítica dos "escritos de Brecht", faz um breve inventário do problema da nomeação em uma nota, em que observa as considerações do diretor teatral Manfred Wekwerth, que afirma ter Brecht, em seus últimos anos de vida, referido-se a "seu" teatro como "teatro dialético". Em 'Dialetics in the Theatre': an editorial note. BRECHT, Bertolt. *Brecht on Theatre – the development of as aesthetic*. (Edited and Translated by John Willett). Grã Bretanha, Methuen, 1978. P. 281-282.

[30] Walter Benjamin *apud* KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991. P. 04.

[31] BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1996. "Que é o teatro épico?", p. 85.

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.

> Portanto, a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua *tendência* literária.
>
> (...)
>
> O escritor progressista conhece essa alternativa. Sua decisão se dá no campo da luta de classes, na qual se coloca ao lado do proletariado. É o fim de sua autonomia. Sua atividade é orientada em função do que for útil ao proletariado, na luta de classes. Costuma-se dizer que ele obedece a uma tendência[32].

Em seguida, propõe um tratamento dialético para a abordagem da relação tendência-qualidade em que, ao invés 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?"[33].

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 de produção 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[34].

---

[32] BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1996. "O Autor como produtor", p. 120 – 121.
[33] Ibidem, p. 122.
[34] Ibidem, p. 127.

A peça didática, *learning play*, segundo tradução do próprio Brecht para a expressão original *Lehrstück,* 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[35], 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 por estarem, há muito tempo, destinados ao mercado na "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. Trabalhávamos em diferentes meios e estruturas sociais. 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, pequenas óperas. A peça *Aquele que diz sim* (*Der Jasager*) é uma delas. Essas peças poderiam ser feitas pelos alunos. Outra foi *O Vôo de*

[35] Ao longo de sua vida, Brecht trabalhou com a colaboração de muitos artistas Kurt Weill, Hanns Eisler, Paul Hindemith, Caspar Neher, Peter Palitzsch, Kate Rülick e M. Wekwerth, entre outros. No curso da escritura, tentarei expor os traços principais do valor modelar da obra brechtiana, mas desde já, ainda que, na periferia da nota de rodapé, gostaria de chamar a atenção para a importância das parcerias na prática de Brecht, que José Antônio Pasta Jr. apresenta em seu livro *Trabalho de Brecht...*, sob o estatuto de uma "modelização coletivizante", o que traduz na produção artística de Brecht, segundo Pasta, seu "valor de emblema para todas as demais formas de produção". Reproduzo parcialmente, a seguir, a nota de rodapé que encontrei no trabalho de Pasta, ele observa: "Brecht, sempre que pôde, trabalhou diretamente com as equipes teatrais, atuando um pouco em todas as atividades que participam da montagem e da carreira de uma peça. Enquanto esteve na Alemanha, antes do exílio, em 1933, e depois de 1948, sempre procedeu assim. Mesmo no exílio, procurou todas as oportunidades para manter-se próximo da produção dos espetáculos teatrais, o que só raramente conseguiu e com as dificuldades que se podem imaginar. Mas ainda na sua atividade de dramaturgo, além das numerosas adaptações que realizou, teve diversos colaboradores diretos, que menciona como tais em suas peças (...)". PASTA JR, José Antônio. *Trabalho de Brecht – Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea* . São Paulo, Ática, 1986. P. 17.

Lindbergh (*Der Lindberghflug*)[36], 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 (Badener Lehrstück)*[37] foi escrita para corais de mulheres e homens, e também inclui a fotografia e *clowns* como *performers*[38]. A música é de Hindemith. *Versuch 12* inclui uma peça didática: *A Decisão* (*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 atores profissionais. A música é de Hanns Eisler[39].

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

Walter Benjamin observa que "o progresso técnico é o fundamento do progresso político", ou seja, que a tendência política progressista só poderá ser validada por uma inovação técnica preocupada em modificar o aparelho produtivo no bojo do capitalismo moderno.

Brecht propunha, em suas demonstrações com a peça didática, e de um modo amplo, em seu sistemático trabalho para a afirmação de um teatro épico, um *modelo* para a reestruturação das instituições culturais; inovação técnica, ou estratégia,

---

[36] Em 1949, a rádio de Stuttgart requisitou a autorização de Brecht para a transmissão da peça, Brecht liberou a transmissão, desde que se alterasse o título para "O Vôo sobre o Oceano" (*Der Ozeanflug*), além de algumas outras modificações, quanto aos títulos dos quadros e outros elementos que identificavam o feito com o nome de Charles Lindbergh, que durante a década de 1930, aderiu aos apelos nazistas.

[37] O título foi, mais tarde, alterado para "Peça didática de Baden-Baden sobre o Acordo" (*Das Badener Lehrstück vom Einverständnis).*

[38] Manteve-se o termo conforme a tradução de John Willett, uma vez que "performer", em nosso contexto, pode concernir, de um modo geral "àquele que atua".

[39] BRECHT, Bertolt. *Brecht on Theatre – the development of as aesthetic*. (Edited and Translated by John Willett). Grã Bretanha, Methuen, 1978. Artigo de Brecht para o "The New York Times" (1935), que foi incluído em seus "escritos" com o título de "The German Drama: pré-Hitler", p 80.

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 diretor, que ao dirigir, partilha os instrumentos de sua direção; trocando em miúdos, o produtor, que ao produzir, partilha os meios de produção em todo o processo de criação e difusão (alcance) da obra.

Para efeito do percurso que aqui apresento, na tentativa de expor o que encontrei por elementar no trabalho de Brecht, e que, em sua peça didática se explicita com matizes especiais, convém esclarecer que indico, no caso, por "meios de produção", *a própria autoria como forma de propriedade sobre a obra*, *os instrumentos da criação e as técnicas envolvidas em todo o processo criativo e de 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, diretor/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 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).

O dado, essencialmente dialético, na proposição dessa partilha de forças, cumpre-se dizer, é que Brecht amalgamou, pouco a pouco, seu *discurso* estético, fazendo colidir as áreas de sua atuação, em uma espécie de interação de alto impacto, como que armando um ringue para fazer lutar cada uma delas, ao mesmo tempo, que à revelia das mesmas áreas em jogo, as elege como espectadoras-colaboradoras de sua própria luta como autor, a serviço da luta antifascista, que conjuga, notoriamente, para Brecht, sua posição anticapitalista.

Roland Barthes, em um de seus escritos sobre o teatro de Brecht[40], distingue três discursos principais do autor: o primeiro corresponderia a sua fase "anarquizante", das primeiras peças (*Baal, Tambores da Noite, Na selva das Cidades*), em que, diante do "vazio da Alemanha weimariana", o jovem autor estaria interessado em "produzir a destruição, sem procurar ver o 'depois', pois 'depois' é igualmente indesejável". Por volta de 1928-1930, surgiria um novo discurso, que dá a ver os princípios de configuração de um "marxismo brechtiano", a ele, que propõe "uma crítica *com vistas* [grifo do autor] a fazer cessar a fatalidade da alienação social (ou a crença nessa fatalidade): o que não vai bem no mundo (a guerra, a exploração) é *remediável* [grifo do autor]: *o tempo da cura é concebível*", Barthes, nomeia "escatológico"; segundo o crítico francês, esse é o discurso de toda a obra de Brecht posterior *A ópera dos três vinténs*. O terceiro discurso, o "apologético", evidencia um Brecht insubmisso ao "catecismo marxista: nenhum estereótipo, nenhum recurso à vulgata"; para Barthes, foi a "forma teatral" que o "protegeu desse perigo", uma vez que, como literatura, o teatro, por um lado, impede a "colusão entre sujeito e significado", produtora do "discurso fanático", por outro, impossibilita a "colusão mistificadora do signo e do referente", produtora do "discurso dogmático". Porquanto, nem fanático nem dogmático, conforme Barthes, "no próprio marxismo, Brecht é um inventor permanente (...). O verdadeiro pensamento é mais importante do que o pensamento (idealista) da verdade. Noutras palavras, no campo marxista, o discurso de Brecht nunca é um discurso sacerdotal".

[40] BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. São Paulo, Matins Fontes, 2007. "Brecht e o discurso: contribuição ao estudo da discursividade". Todas as citações desta página referem-se a esse escrito. P. 310-311.

A essa altura, cabe averiguar o que pode haver de constitutivo na partilha dos meios de produção, como tentativa de inovação estratégica, produzida por Brecht que, em virtude da visão arguta e intuição crítica de Walter Benjamin, ganha importante interlocução no tempo real de sua luta[41].

[41] Mostra-se relevante o modo de operar a colaboração em Benjamin, ele próprio um modelo; seu gesto crítico engendra implicações históricas: *colher a tempo* aquilo que pode se reconstituir no futuro como coisa que, talvez, apenas lá, possa ser compreendida, redimensionada; nos "escombros" encontramos uma obra, e "*na* obra a obra de vida, *na* obra de uma vida, a época, e *na* época, todo o decurso da história (...)", Walter Benjamin, em sua tese XVII "Sobre o conceito de história". Tradução das teses por Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller, em LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. P. 130.

Aproveito a nota de rodapé, ainda que a torne inapropriadamente longa, para lembrar que Brecht manteve um estreito vínculo de amizade com W. Benjamin, cuja interlocução criou um espaço de interessante confronto, senão pessoalmente para ambos, certamente, para assegurar dados importantes sobre o trabalho de Brecht, que se tornam matéria indispensável para qualquer revisão crítica sobre o autor.

Walter Benjamin e Bertolt Brecht se conheceram ao final dos anos 1920, ocasião em que Brecht já era um autor prestigiado, e Benjamin, um exemplo inclassificável de crítico literário ainda não reconhecido, com exceção de alguns poucos, como Hugo Von Hofmannsthal, Gerhard Scholem (seu amigo de juventude) e Theodor Adorno.

O aspecto indomável da obra de Benjamin, no decurso da história, o recolocou numa posição de assombro frente os que tentaram classificá-lo em algum quadro de referências possíveis. Para fazê-lo, como argumenta Hanna Arendt, "seria preciso uma série imensa de declarações negativas, tais como: sua erudição era grande, mas não era um erudito; o assunto dos seus temas compreendia textos e interpretação, mas não era um filólogo; sentia-se muitíssimo atraído não pela religião, mas pela teologia e o tipo teológico de interpretação pelo qual o próprio texto é sagrado, mas não era teólogo, nem se interessava particularmente pela Bíblia; era um escritor nato, mas sua maior ambição era produzir uma obra que consistisse inteiramente em citações; foi o primeiro alemão a traduzir Proust (...), mas não era tradutor; resenhava livros e escreveu uma série de ensaios sobre autores vivos e mortos, mas não era crítico literário; escreveu um livro sobre o barroco alemão e deixou um imenso estudo inacabado sobre o século XIX francês, mas não era historiador, literato ou o que for; (...) ele pensava poeticamente, mas não era poeta nem filósofo. Todavia, nos raros momentos em que se preocupou em definir o que estava fazendo, Benjamin se considerava um crítico literário, e, se podemos dizer que tenha de algum modo aspirado a uma posição na vida, teria sido a de 'o único verdadeiro crítico da literatura alemã' (como colocou Scholem em uma das poucas belíssimas cartas ao amigo que foram publicadas), com a ressalva de que a própria idéia de assim se tornar um membro útil da sociedade tê-lo-ia repugnado". ARENDT, Hanna. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003. P. 135.

Em setembro de 1940, quando as tropas alemãs estavam prestes a invadir Paris, o judeu Benjamin, que já havia confiado vários de seus escritos a Georges Bataille e a Hanna Arendt, e, tendo como plano, emigrar para os Estados Unidos (portava um visto de emergência), procurou escapar, com um grupo de refugiados, pelo limite fronteiriço da região franco-espanhola, onde por "um golpe da sorte", no mesmo dia, a Espanha fechara suas fronteiras. Diante da impossibilidade de transpor o território, acabou decidindo-se por "transpor aquilo que lhe pareceu transponível".

A propósito do suicídio de Benjamin, Brecht dedicou-lhe o poema, "Sobre o suicídio do refugiado W. B.": *Soube que você levantou a mão contra si mesmo/ Antecipando assim o algoz ./ Oito anos banido, vendo a ascensão ao inimigo/ Por fim acuado numa fronteira intransponível/ Você transpôs a que pareceu transponível. / Reinos desmoronam./ Chefes de bandos / Andam como estadistas. Já não enxergamos/ Os povos sob os armamentos./ O futuro está em trevas, e as forças boas/ São fracas. Tudo isso você viu/ Ao destruir o corpo sofrido*. BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

Uma das estratégias de partilha dos meios de produção, em Brecht, engendrada no contexto em que surge seu projeto com a peça didática, recebe o nome peculiar de *literarização* (*Literarisierung*)[42].

A literarização se distingue como impulso operativo, nos procedimentos brechtianos, ao colocar em evidência a necessidade da *técnica literária* quebrar barreiras, quanto à modificação do aparelho cultural, ao se "refuncionalizar" frente a outras instituições da atuação estética: a música, e com ela, a ópera confrontada em sua "função culinária"; o rádio, e nele, a reivindicação da comunicação entre transmissores e ouvintes; o teatro, e com ele, a própria literatura dramática exposta à aniquilação de todo e qualquer "sensacionalismo temático" para o exercício da "visão complexa"; a imprensa, e com ela, a exemplaridade da subserviência dos críticos e literatos que se dizem progressistas, mas que, mantêm sua produção intelectual condicionada ao abastecimento do aparelho; o cinema, e, por meio dele, a desmontagem do discurso de funcionamento da indústria cultural.

Nesse momento, ocorre perguntar *como* e *quando* o impulso inicial de literarização foi explicitado no trabalho de Brecht.

Ao que tudo indica, o conceito aparece no *Versuche 3*, em 1931, num texto teórico nomeado, "A Literarização do Teatro (Notas sobre *A Ópera dos Três Vinténs*)"[43].

É oportuno, antes de dar seqüência ao "como" e "quando" da literarização, uma breve digressão, com a aproximação crítica apresentada por Bernard Dort sobre

---

[42] A propósito de sua viagem a Moscou, em 1932, Brecht, em suas "anotações autobiográficas", registra: "A palavra de ordem ao cruzar a fronteira – na frente: a saudação dos companheiros estrangeiros; atrás: 'A revolução rompe todas as fronteiras.' Literaturização". BRECHT, Bertolt. *Diários de Brecht de 1920-1922: Anotações Autobiográficas de 1920 a 1954*. Porto Alegre, L&PM, 1995. P. 156. (Optou-se pela tradução para *Literarisierung* como 'literarização', tomando por base a escolha verificada nas obras de José Antônio Pasta Jr. e Ingrid D. Koudela).

[43] BRECHT, Bertolt. *Brecht on Theatre – the development of as aesthetic*. (Edited and Translated by John Willett). Grã Bretanha, Methuen, 1978. "The Literarization of the Theatre (Notes to the Threepenny Opera)". P. 46.

a produção literária de Brecht e seu intrínseco valor editorial na forma de seus *Versuche*.

> (...) sua obra não pode ser dividida em compartimentos estanques: de um lado as peças, novelas e poemas, de outro os textos teóricos. E, entre esses últimos, não pode também haver separação entre os que concernem ao 'teatro' e os que tratam de 'literatura e arte', ou mesmo de 'política e sociedade'. Podemos lamentar que, agora, a edição os distinga. No início dos anos trinta, Brecht publicava suas obras em brochuras no formato de caderno escolar, que intitulava de *Versuche* (Tentativas) e que geralmente reuniam uma peça, fragmentos de narrativas, alguns poemas e reflexões teóricas. Hoje sonhamos com uma edição de Brecht na qual se reencontrasse a mesma continuidade, o que nos permitiria apreender a escrita brechtiana em todas as suas manifestações[44].

A observação de Dort esclarece um aspecto de relevo no modo de difusão da literatura brechtiana: a forma editorial dos *Versuche* cuidava para que *a continuidade da escrita* em Brecht pudesse ser *apreendida em todas as suas manifestações*.

Pode parecer estranho, à primeira vista, que a continuidade pudesse ser firmada justamente pela *descompartimentação* da produção literária: "sua obra não pode ser dividida em compartimentos estanques". A constatação de Dort, contudo, nos brinda com a possibilidade de reconhecer na estrutura da edição do *Versuche,* o dado técnico que participa ativamente de toda a inovação proposta em Brecht: por meio da *montagem* de seus textos, eles próprios, gêneros literários completamente diversos, que interagem por uma atividade não-linear e operam por *saltos* qualitativos, entre a reflexão crítica e a prática estética, encontra-se a perspectiva de uma nova forma de produção: aquela constituída pela partilha de um *método* poético

[44] DORT, Bernard. *O Teatro e sua Realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1977. Pág. 338. *Versuche* também costuma ser traduzido por "experimento".

de aprendizagem, em que o trabalho literário forceja um *modelo* para assegurar que o conhecimento e a experiência, a teoria e a prática, possam andar lado a lado.

Em "Notas sobre a Ópera dos Três Vinténs", Brecht formula *tentativas*, como autor e encenador, para atribuir uma nova função social ao teatro. Foram escritas no ano da estréia da "Ópera dos Três Vinténs"[45], de Brecht e Kurt Weill, e, publicadas cerca de três anos depois, no *Versuche 3*.

As "Notas" apresentam a literarização como técnica do teatro épico brechtiano a serviço da "refuncionalização" do aparelho teatral que, por razões econômicas, resiste a qualquer alteração de função[46] que ameace seu primado sobre os meios de produção.

> As telas, sobre as quais são projetados os títulos de cada cena, dizem respeito a uma tentativa inicial de literarizar o teatro. A literarização do teatro precisa ser desenvolvida em seu mais alto grau, o que significa torná-la a literarização de todos os setores da vida pública[47].

Se partirmos em acordo com Anatol Rosenfeld ao dizer que "não é possível reduzir o teatro à literatura, como tentam fazer alguns autores"[48], podemos ir adiante

---

[45] "Estreou em Berlim no teatro Amm Schiffbauerdamm em 31 de agosto de 1928 (direção de Erich Engel, cenografia de Caspar Neher e música de Kurt Weill): segundo Holthusen foi 'um dos acontecimentos mais memoráveis da História da Cultura dos anos 20'". PEIXOTO, Fernando. *Brecht – Vida e Obra*. São Paulo, Paz e Terra, 1991. P. 82.

[46] Raymond Williams, em nota de rodapé, tece um comentário sobre a citação de Brecht, feita em seguida: "Brecht, como todos os dramaturgos importantes dos últimos cem anos, sabia que era 'o teatro ele mesmo' que resistia mais fortemente a uma 'nova função' para o teatro: 'hoje vemos ser dada ao teatro absoluta prioridade sobre as peças reais. A prioridade do aparato teatral é uma prioridade dos meios de produção. Esse aparato resiste a toda conversão a outros objetivos, à medida que se apropria de qualquer peça que encontra e imediatamente a modifica de modo que ela não mais represente um corpo estranho no interior do aparato. O teatro pode encenar qualquer coisa; ele teatraliza tudo". WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002. P. 251.

[47] BRECHT, Bertolt. *Brecht on Theatre – the development of as aesthetic*. (Edited and Translated by John Willett). Grã Bretanha, Methuen, 1978. "The Literarization of the Theatre". P. 43.

[48] Rosenfeld, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo, Perspectiva/Edusp/Unicamp, 1993.

para tentar alcançar Brecht em sua proposta, em que é preciso encontrar um novo lugar para o teatro na produção literária.

> A literarização significa levar a cabo a 'figuração dos acontecimentos' (*Gestalteten*) com sua 'formulação' (*Formuliertem*); oferece ao teatro a possibilidade de incorporar outras instituições da atividade intelectual; mas estará limitada a permanecer unilateral se o público não tomar partido de seu procedimento para utilizá-lo como meio de obter acesso a um "nível mais alto" (*oben*)[49].

Ao que Brecht estaria se referindo ao mencionar que "a literarização significa levar a cabo a 'figuração dos acontecimentos' com sua 'formulação'"? Numa primeira instância, a projeção de "títulos sobre telas"[50] nos é apresentada como recurso literarizante; os títulos poderiam dizer respeito, nesse caso, àquilo que na literatura dramática clássica estaria necessariamente incorporado à ação?

As chamadas didascálias[51], que em grego significa *ensinamento* (PAVIS), teriam sido "des-ocultadas" da literatura dramática e postas à luz da encenação, como elementos teatrais, que não deixam, porém, de ser literários?

> A objeção aos títulos pelos escritores ortodoxos, fundamentados na arte dramática clássica, deve-se ao argumento de que ao dramaturgo cabe incluir na ação tudo o que haja para dizer e garantir que o texto comunique todo seu assunto dentro dos limites do fluxo da ação da própria peça. Tal exigência está em relação direta com determinada atitude característica do espectador, e que consiste em não pensar *sobre* [grifo do autor] uma coisa, mas, sim, de restringir-se a apreendê-la a partir de *dentro* [grifo do autor] do fluxo dessa coisa. Esta tendência, porém, de tudo submeter a uma idéia, esta mania de confinar o

---

[49] Brecht, B. *Gesammelte Werke 17 – Schriften zum Theater 3*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1976. Cotejo de traduções: BRECHT, Bertolt. *Brecht on Theatre – the development of as aesthetic*. (Edited and Translated by John Willett). Grã Bretanha, Methuen, 1978. P. 43-44; BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005. (Tradução de Fiama Paes Brandão). P. 40. Sobre o sentido do "nível mais alto", retomarei posteriormente.

[50] Referência aos recursos cenográficos utilizados por Caspar Neher.

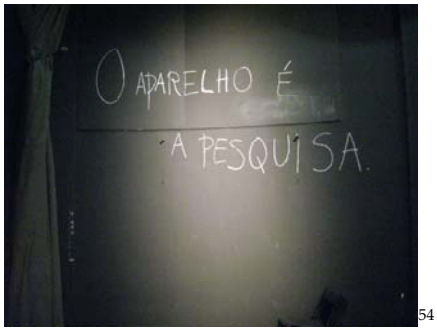
[51] Indicações cênicas, rubricas.

> espectador a um único percurso – em que não pode voltar-se nem para direita, nem para a esquerda, nem para cima, nem para baixo – deve ser rejeitada à luz de uma nova escola de autores teatrais[52].

Segundo Brecht, portanto, literarizar significaria uma convocação pública para o exercício da produção (e de uma produção que envolve necessariamente a formação de um novo espectador: aquele que *se move*, *que interrompe* o percurso para *melhor compreendê-lo*) de uma técnica literária que habilitasse à cena teatral tornar-se, como propõe Benjamin, uma "sala de exposição, disposta num ângulo favorável"[53] a sua própria formulação?

INTERRUPÇÃO

(PARA UMA CONFISSÃO DE REFLUXO)



[54]

[52] Bertolt Brecht em "The Literarization of the Theatre". Ibidem, cotejo de traduções: Fiama Paes Brandão (P. 41), John Willett (P. 44).

[53] BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1996. "Que é o teatro épico?", p. 79.

[54] Detalhe da instalação criada por Dedé Pacheco para o espaço da série "des-en-cenda" do *Experimento do Acordo*, precipitação pública, do dia 24 de julho de 2007, no TUSP. Foto de Tika Tiritilli.

[55] Ao tentar conhecer o sentido de literarizar para Brecht, tendi ao embaraço. Tentei cotejar traduções. Até que depois de algum tempo cavando o mesmo ponto (de interrogação): "O que diabos o cara tinha em mente quando escreveu que 'a literarização significa levar a cabo a 'figuração dos acontecimentos' com sua 'formulação''? – surgiram elementos-chave para algum vislumbre.

Eles se organizam (?) em muitas fontes, diria mesmo: autores-fonte.

Por confissão, entendo uma escada alta, de sete degraus, plantada no cimo de uma grande montanha ao leste.

Pelos autores-fonte, entendo uma mulher salva-vidas, chamada Babel.

(Primeiro lance didático: qual seria a definição do *Dicionário Aurélio* para "formular"?).

1.

(degrau de chumbo)

> 1. Pôr ou redigir em fórmula: *A tarefa dos legisladores é formular os aspectos da vida social*. 2. Receitar, prescrever (medicamento). 3. Reduzir à fórmula. 4. Aviar, expedir. 5. Expor com precisão, exprimir (um conceito, pedido, proposta, etc.); articular, manifestar: "limitava-se a negar tudo. E digo mal, porque negar é ainda afirmar, e ele não formulava a incredulidade; diante do mistério, contentou-se em levantar os ombros, e foi andando" (Machado de Assis, *Várias Histórias*, p.05)[56].

---

[55] Detalhe da instalação "das línguas", criada por Dedé Pacheco para o espaço da série "des-en-cenda" do *Experimento do Acordo*, precipitação pública, do dia 24 de julho de 2007, no TUSP. Foto de Tika Tiritilli.

[56] FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

Do lance veio um salto: recentemente eu havia trabalhado com "A Cartomante", de Machado de Assis, num programa direcionado a grupos de teatro de várias regiões do Brasil (SP, MTS e TO). O atraente nesse projeto, coordenado pelo ator e educador Heitor Goldflus, era o seu interesse em tomar por modelo o conto de Machado para a produção de pequenas montagens teatrais, sem que a estrutura literária em prosa fosse alterada, isto é, sem qualquer tipo de adaptação do texto às categorias da literatura dramática clássica. Uma pequena equipe de artistas e educadores[57] criaram o programa, que teve por fundamentação teórica-prática, a pesquisa da Profa. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, em *Entre o Mediterrâneo e o Atlântico – uma aventura teatral*[58].

"A Cartomante", publicado inicialmente na *Gazeta de Notícias* (RJ), em 1884, foi, posteriormente, incluído no livro *Várias Histórias*, de 1896. É um conto sobre a trajetória de um triângulo: Camilo, Rita e Vilela. Os dois homens, que se conheceram na infância, são personagens de uma narrativa ácida sobre o "destino": Vilela mata Rita e Camilo, ao descobrir que era traído por sua esposa com seu melhor amigo.

O que articula a minha prática teatral com esse conto de Machado e a investigação sobre a definição brechtiana de literarização, diz respeito a um trecho do texto, freqüentemente ignorado pelos participantes das oficinas, que pareciam, em sua maioria, *privados dos instrumentos* para reconhecê-lo como, talvez, o principal indício temático do conto, tendendo a reduzi-lo a uma história de amor malogrado. O trecho em questão era justamente aquele, que eu haveria de reencontrar tempos depois, utilizado por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira para contextualizar o termo "formular".

---

[57] A estrutura do programa foi elaborada por Heitor Goldflus, Paulo Barcellos, Cátia Pires, Cris Rocha, Renata Jesion, Tatiana Schunck e Dedé Pacheco.

[58] PUPO, Maria Lúcia de Barros. *Entre o Mediterrâneo e o Atlântico, uma aventura teatral.* São Paulo, Perspectiva, 2005.

> Também ele, em criança, e ainda depois, foi supersticioso, teve um arsenal de crendices, que a mãe lhe incutiu e que aos vinte anos desapareceram. No dia em que deixou cair toda essa vegetação parasita, e ficou só o tronco da religião, ele, como tivesse recebido da mãe ambos os ensinos, envolveu-os na mesma dúvida, e logo depois em uma só negação total. *Camilo não acreditava em nada. Por quê? Não poderia dizê-lo, não possuía um só argumento; limitava-se a negar tudo. E digo mal, porque negar é ainda afirmar, e ele não formulava a incredulidade; diante do mistério, contentou-se em levantar os ombros, e foi andando*[59].

Aqui Machado propõe um diálogo entre seu possível leitor (e, nesse caso, tomo essas notas na posição de sua leitora) e o narrador que inventa para contar-nos a história. O Narrador afirma: "Camilo não acreditava em nada". E, em seguida, diz: "Por quê?". Imediatamente, minha percepção como leitora, é de que, eu mesma teria... perguntado(!): "Por quê (Camilo não acreditava em nada)?", e o Narrador teria simplesmente feito eco a minha própria dúvida, ao replicar: "Por quê?".

Na seqüência, Machado *formula*, na resposta do narrador a mim (sua leitora), que a ignorância de Camilo ("Não poderia dizê-lo, não possuía um só argumento; limitava-se a negar tudo") não era ser descrente, mas incapaz de *formular* sua própria incredulidade; o que, por fim, me fez considerar que Camilo era um "idiota" por definição[60], isto é, *alguém que está privado de algo* ("diante do mistério, contentou-se em levantar os ombros, e foi andando").

"De que Camilo estaria privado?" – era o que me perguntava.

---

[59] ASSIS, Machado de. *Várias Histórias*. São Paulo, Ática, 2006.

[60] A origem etimológica do termo "idiota", do grego, "idion", "aquilo que lhe é próprio", "à parte do mundo comum", ao contrário à "koinon", "aquilo que é comum". ARENDT, Hanna. *A condição humana*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2005. P. 33.

Machado inicia o conto com a exposição do Narrador que, numa citação clássica[61] de Shakespeare, delibera sobre o "mistério da ignorância", ou mesmo, sobre a "ignorância do mistério".

> Hamlet observa a Horácio que há mais cousas entre o céu e a terra do que sonha a nossa filosofia. Era a explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de Novembro de 1869, quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante; a diferença é que o fazia por outras palavras[62].

Vejo Camilo, agora, num sótão sombrio, já ao final da história narrada, naquele exato momento em que o horror do medo, que emerge da *ignorância*, se oferece à *exploração*; ele, que não formulava a incredulidade, se vê "maravilhado" frente à mesma cartomante, que lhe assegura a felicidade.

> Então ela declarou-lhe que não tivesse medo de nada. Nada aconteceria nem a um nem a outro; ele, o terceiro, ignorava tudo[63].

Camilo chega à casa de Vilela. Silêncio. Vilela tem as feições decompostas. Vemos uma pequena sala. Rita está morta e ensangüentada. Camilo não sufoca um grito de terror. Camilo é pego pela gola. Vilela o agarra pela gola. Dois tiros.

---

[61] "Clássica", nesse caso, especialmente entendida na perspectiva borgeana do "desaparecimento" da obra no mundo (que é "lido" por ela). José Antônio Pasta Jr. nos apresenta precisamente esse aspecto da classicidade literária em sua leitura de "símile borgeano" de *D. Quijote*: "Não é preciso ser cervantista ou espanholista, não é preciso ser especialista em literatura, não é preciso, no limite, ter lido propriamente o *D. Quijote* para receber seu influxo – basta respirar o ar do tempo. Se nós não lemos o *Quijote*, ele, no entanto, de certa forma nos lê". PASTA JR, José Antônio. *Trabalho de Brecht – Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea*. São Paulo, Ática, 1986. P. 19. Parece apropriado citar uma breve história do Sr. Keuner, personagem criado por Brecht, contador de anedotas, que encontra na razão "clássica" alguma similitude: "'Quando estou em harmonia com as coisas', disse o sr. Keuner, 'eu não compreendo as coisas, elas me compreendem". BRECHT, Bertolt. *Histórias do Sr. Keuner*. São Paulo, Editora 34, 2006. P. 107.

[62] Ibidem.

[63] Ibidem.

Entrem no teatro, experimentem o palco, percorram os bastidores, chamem os bombeiros, duvidem do que lhe contam, procurem o Narrador, mas antes, descubram quem está pagando por tudo isso.

Vejam! Feriu-se Camilo. Ele está morto no chão.

O corpo que aqui se priva, sofreu a dúvida, mas *suas idéias* o impediram de formulá-la, limitou-se a negá-la.

Esse corpo descrê como quem crê cegamente.

Escrevam-no.

(Segundo lance didático: De que o "idiota" por definição estaria privado?).

2.

(Degrau de estanho)

(Aposta lançada).

Da privação da *experiência que "põe em crise"*[64] aquilo que está limitado a uma só negação: o *gesto* formulador.

---

[64] A expressão posta por José Antônio Pasta para explicitar a intenção de Brecht em realizar uma "sociedade dos dialéticos" como proposição para uma organização coletiva do trabalho crítico relacionado às artes cênicas. O projeto se fundava na criação de um coletivo internacional, a "Sociedade Diderot", destinada a "experiências sociológicas", interessadas em investigar "processos de pensamento de coletivo". A "sociedade" estaria congregada pelo projeto de uma revista, "Páginas Críticas", "destinada a exercer uma crítica compreendida no seu sentido de raiz: 'pôr em crise'".
Vale transcrever a nota de rodapé que elucida o empreendimento: "Em 1937, quando se encontrava no exílio, em Svemdborg, Dinamarca, Brecht estabeleceu um programa para a constituição de uma 'Sociedade Diderot', começando assim a justificativa da iniciativa: 'Faz séculos que existem sociedades científicas internacionais cujos membros podem assim trocar experiências e problemas. As ciências possuem um padrão e um vocabulário comuns, elas têm uma continuidade. Se as artes (sob este vocábulo entenderemos, no que se segue, as artes cênicas, no número das quais convém contar também com a arte cinematográfica) não conhecem sociedades desse gênero, o fato se deve à sua estrutura fundamentalmente individualista'". Brecht *apud* PASTA JR, José Antônio. *Trabalho de Brecht – Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea* . São Paulo, Ática, 1986. P. 68.
O termo da "crítica", em sua forma radical, "pôr/colocar em crise" é identificado como "tarefa crítica" por Roland Barthes.

Da privação do *gesto* na formulação da experiência, eu antevejo, com assombro, outras tantas privações, que é melhor contê-las entre parênteses pelos próximos anos!

(A privação da "queda em si" para objetivar-se ao mundo, "escrever-se" nele, interromper o curso da história; a privação do assombro que vivifica a história e nela nos inscreve seus legítimos herdeiros; a privação da "rememoração" da *fala* da *língua* que "redime" a história; a privação dos sentidos pelo flagelo das idéias que ferem o corpo; a privação da prática poética, que teme ver na contradição, a esperança, na metáfora, a liberdade e na tragédia, a revolução[65]).

(Socorro!).

[66]

(Terceiro lance didático: uma experiência gestual de formulação).

3.

(Degrau de Bronze)

"A atitude de um homem diante do mundo deveria ser
literária, tanto quanto possível. (...)
Todos os grandes homens eram escritores".

Bertolt Brecht[67]

[65] Referência ao autor alemão Heiner Müller.

[66] Detalhe do resultado da ação do público na série "des-en-cenada" do *Experimento do Acordo*, precipitação pública, do dia 21 de setembro de 2007, no SESC 24 de Maio. Foto de Tika Tiritilli.

Nesse momento, abre-se uma larga perturbação que me paralisa a escritura. Sua causa talvez esteja na angústia por reaver algum sentido para a experiência crítica no curso desse texto.

Considero-me artista e educadora, sobretudo. No trabalho, tento me servir daquilo que, aos poucos (e sem facilidade), apreendo teoricamente, para refletir e criar condições de maior percepção para minha prática estética, como artista e educadora, insisto. A matéria prima do meu trabalho está no texto literário, nas pessoas envolvidas e no espaço-tempo que nos constitui. Como artista, me interesso por uma prática que permita que esses elementos dialoguem, constituam-se em experimentos estéticos. Como educadora, me preocupo com a pesquisa metodológica, com o processo formativo, com a reflexão crítica. E é na posição de artista-educadora (as instâncias não se separam)[68] que me sinto impulsionada a reconsiderar cuidadosamente a razão da chamada "atitude crítica", tão firmemente reivindicada contemporaneamente, e que parece ter escorregado para o grupo triste dos jargões que a tudo parecem definir, mas nada exprimem, a não ser o fato de terem se tornado mais um *slogan-cult.*

Releio a última frase e observo na afirmação um certo pedantismo. Meu modo de operar me aflige.

"Por que diabos o 'exercício crítico' se desfaz tão facilmente em frases de efeito, exibição de saberes, fixação em *doxas*, ruminações cansativas que parecem estar mais preocupadas com a intimidação do que com a revolução humana?" – era essa a dúvida incômoda que, à minha revelia, se formulava em mim.

---

[67] Brecht *apud* PASTA JR, José Antônio. *Trabalho de Brecht – Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea*. São Paulo, Ática, 1986. P. 100.

[68] Para uma discussão ampla sobre o tema, recomenda-se o estudo do artigo: PUPO, Maria Lúcia de S. B. "Além das dicotomias". Anais do Seminário Nacional de Arte e Educação, "Educação emancipatória e processos de inclusão sócio-cultural". FUNDARTE, Montenegro, RS, outubro de 2001.

Nesse momento, em que sinto que afundo, parece oportuno retomar uma historinha de Brecht.

> O Sr. Keuner passava por um vale, quando notou de repente que seus pés estavam na água. Então percebeu que seu vale era na realidade um braço de mar, e que se aproximava o momento da maré alta. Imediatamente parou, buscando com os olhos uma canoa, e enquanto desejava uma canoa ficou parado. Mas não aparecendo nenhuma canoa, ele abandonou essa esperança e esperou que a água não subisse mais. Somente quando a água lhe atingia o queixo ele abandonou também essa esperança e nadou. Tinha se dado conta que ele mesmo era uma canoa[69].

"Como reabilitar a experiência crítica daquela larga acuidade, tão prazenteira quanto arguta, na observação da realidade da vida?" – era o que parecia que eu começava a reformular depois de *chegar à superfície*.

4.

(Degrau de ferro)

Wolfgang Storch no texto "O teatro político da República de Weimar" fala dos sentidos subterrâneos do nome "Keuner".

> No final dos anos 20, Brecht inventou Keuner como figura sua. Pronunciando o nome à maneira dos suábios[70] vira *Keiner*, isto é, *Ninguém*, o mesmo nome que Ulisses se deu a si mesmo diante de Polifemo. Mas, ao mesmo tempo, contém a palavra grega *Koiné*, que significa comunidade.

---

[69] BRECHT, Bertolt. *Histórias do Sr. Keuner*. São Paulo, Editora 34, 2006. P. 71.

[70] No dialeto suábio alemão, a palavra "keiner" (ninguém) se pronuncia "koiner", como "Keuner", o nome da figura criada por Brecht em 1926.

A propósito desse "Ninguém" que mantém consigo "aquilo que nos é comum" *(Koinon)*, Walter Benjamin nos conta que sua figura distingue-se como exemplar no teatro épico brechtiano. Porque esse teatro deve ser um descobridor das condições históricas, não apenas seu reprodutor, ele se realiza na *interrupção dos acontecimentos*[71].

> A interrupção da ação, que levou Brecht a caracterizar seu teatro como *épico* [grifo do autor], combate sistematicamente qualquer ilusão por parte do público. Essa ilusão é inutilizável para um teatro que se propõe tratar os elementos da realidade no sentido de um ordenamento experimental. (...) A descoberta das condições se efetua por meio da interrupção das seqüências. *Mas a interrupção não se destina a provocar uma excitação, e sim exercer uma função organizadora*. Mostrarei, com um exemplo, como em sua seleção e tratamento dos gestos Brecht limita-se a transpor os métodos da montagem, decisivos para o rádio e para o cinema, transformando um artifício freqüentemente condicionado pela moda em um processo puramente humano. Imaginemos uma cena de família: a mulher está segurando um objeto de bronze, para jogá-lo em sua filha; o pai está abrindo a janela para pedir socorro. Nesse momento, entra um estranho. A seqüência é interrompida; o que aparece em seu lugar é a situação com que se depara o olhar do estranho: fisionomias transtornadas, janela aberta, mobiliário destruído. Mas existe um olhar diante do qual mesmo as cenas mais habituais da vida contemporânea têm esse aspecto. É o olhar do dramaturgo épico[72].

Keuner é o estranho diante do qual os acontecimentos, que são vistos como habituais, ganham especial suspensão. Esse *estranho* chega e encontra indícios de uma devastação que habitualmente não é reconhecida. A distância que guarda frente à cena é aquela entre o trovão e o relâmpago, do qual primeiro ouvimos o estrondo para só depois lhe recebermos a luz, que vem num *flash.* O curioso, e, isso

---

[71] BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1996. "O que é o teatro épico", p. 81.
[72] Ibidem. "O autor como produtor", p. 133 - 134.

nos assombra, é que "o estranho" tem o poder de paralisar o intervalo entre o trovão e o relâmpago: *seu olhar fotografa* o evento no átimo do tempo em que se perderia. Contudo, a interrupção não nos assombra porque nos excita, mas porque organiza os elementos do evento de um modo novo: "o estranho" enxerga causas onde todos vêem apenas efeitos. Entre o estrondo do trovão e o lampejo do relâmpago, permanecemos em silêncio a espera da luz. "Ninguém" nos dará a luz. O tempo se fixa para observarmos cautelosamente aquilo que nos foi ocultado, e, pela descrição, a história se torna visível. "Ninguém" é o Narrador, isto é, o dramaturgo épico.

[73]

(A tempestade se anuncia. Vejo o clarão.

só agora ouço o estrondo

O texto lido não procede? Há uma ilusão que a observação do fenômeno natural denuncia: o relâmpago é percebido antes do trovão.

a velocidade da luz é incomparável).

[73] Detalhe da instalação criada por Dedé Pacheco para a série "des-en-cenada" do *Experimento do Acordo*, precipitação pública, do dia 21 de setembro de 2007, no SESC 24 de Maio. Foto de Tika Tiritilli.

(A desordem refletida me assunta e me espera; agradeço, nesse ponto, a sua companhia, não desejo uma escritura solitária, ensimesmada, "tagarela", como nomeia Roland Barthes[74]. Estou preocupada com o encadeamento, o caminho parece arriscado. O jovem Brecht interessa muito, as origens do dínamo, um deus fenício e confuso. Mais uma tentativa, quem sabe, algum avanço na história...).

5.

(Liga de metais)

Em fins de 1918, Brecht tinha vinte anos, era um rapaz jovem e mal barbeado, quando procurou o romancista Lion Feuchtwanger para lhe mostrar uma peça, *Spartakus*[75], a respeito de um soldado que volta da guerra e adere à revolução. O motivo de Brecht para tê-la escrito causou-lhe espanto: o jovem declarava que seu interesse era apenas ganhar dinheiro. O fato despertou a curiosidade de Feuchtwanger, o que conduziu Brecht a apresentá-lo a um outro texto, chamava-se *Baal*.

FEUCHTWANGER - E descobri que era uma obra ainda mais louca, mais extravagante, mas realmente admirável[76].

Era o fim da Primeira Guerra Mundial; só na Alemanha já havia morrido cerca de dois milhões de pessoas. Um tempo que infringiu a toda aquela geração a experiência dissoluta de uma histórica desmoralização.

---

[74] BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo, Perspectiva, 2006.
[75] O tema seria retomado na peça subseqüente *Tambores da Noite*, terminada em 1920.
[76] *Apud* PEIXOTO, Fernando. *Brecht – Vida e Obra*. São Paulo, Paz e Terra, 1991. P. 34.

> (...) nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica da guerra de trincheiras, a experiência econômica da inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada parecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano[77].

[78] O que se preparava na Alemanha, após a queda do imperador Guilherme II, era o humilhante massacre, em janeiro de 1919, dos espartaquistas (*spartakusbund*), liderados por Rosa de Luxemburgo e Karl Liebnecht. A República de Weimar principia, portanto, com *o começo do fim* da esperança, com assassinato de Rosa e Karl, da implantação de um Estado Socialista, e termina, na instauração praticamente completa da des-esperança, por parte dos mais lúcidos[79], com a indicação de Hitler, em 1933, a chanceler nacional.

No obscuro entreato de quatorze anos da República de Weimar, Brecht se tornará um autor reconhecido e controverso; entre 1922-23, receberá o prestigioso

---

[77] BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1996. "O narrador", p. 198.

[78] Detalhe da instalação criada por Dedé Pacheco para o *Experimento do Acordo*, precipitação pública, do dia 21 de setembro de 2007, no SESC 24 de Maio. Foto de Tika Tiritilli.

[79] Brecht estava entre os lúcidos, segundo Heiner Müller: "Foi um dos poucos que, enquanto durou o período seguinte, o do nacional-socialismo, nunca alimentaram nenhuma ilusão. A maioria dos intelectuais de esquerda pensava que só duraria alguns meses, que Hitler era um idiota, que seria passageiro". BRECHT, Bertolt. *O declínio do egoísta Johann Fatzer* (Organização de Heiner Müller). São Paulo, Cosac & Naify, 2002. "Prefácio", p. 11. A total desesperança da esquerda (dissidente) será finalmente coroada pelo Pacto Molotov-Ribbentrop em 1939; é a aniquilação absoluta das perspectivas: a URSS se alia, em plano de não-agressão, à Alemanha nazista, é a liquidação derradeira da ilusão. Michael Löwy observa que a esperança de que a URSS se mantivesse aliada aos antifascistas era a última quimera também para Walter Benjamin: "O Pacto Molotov-Ribbentrop será um duro golpe a essa última ilusão. As teses "Sobre o conceito de história" foram redigidas nesse novo contexto". LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. P. 32.

prêmio Kleist por sua peça *Tambores na noite*[80] e verá encenados seus textos *Na selva das cidades* e *Baal*; ainda em 1923, ano da tentativa malograda do golpe político de Hitler, seu nome apareceria em quinto lugar na lista negra dos intelectuais a serem eliminados, é o momento em que se dedica à adaptação da peça *A vida de Eduardo II da Inglatera,* do "poeta maldito", contemporâneo de Shakespeare, Christopher Marlowe; nos anos que se seguem até 1933, Brecht encontrará definição política para seu trabalho, sobretudo, por seu estudo de *O Capital*, de Karl Marx; terá escrito a peça *Um homem é um homem*; organizado sua primeira coletânea de poemas, *Manual de Devoção de Bertolt Brecht*; iniciado seu "incomensurável"[81] *O declínio do egoísta Johann Fatzer*; criará a ópera *Ascenção e queda da cidade de Mahagonny*; verá sua *A ópera dos três vinténs* convertida no grande sucesso do teatro dos anos 1920; experimentará suas peças didáticas, *O vôo sobre o oceano*, *A peça de Baden-Baden sobre o acordo*, *Aquele que diz sim, aquele que diz não*, *A decisão*, *A exceção e a regra*; terá publicado *O Processo do filme A Ópera dos três vinténs – uma experiência sociológica*, escrito na seqüência do processo judicial que o envolveu por ocasião da produção cinematográfica da *A ópera dos três*

[80] Em 1954, dois anos antes de sua morte, Brecht faz uma contundente autocrítica da peça, como comentário a permissão da reedição de seus primeiros trabalhos: "Durante a leitura dos atos 3, 4 e 5 de *Tambores na Noite* senti tamanha insatisfação que pensei na possibilidade de eliminar a peça. Só a convicção de que a literatura pertence à história e que esta não pode ser falsificada, bem como a impressão de que as minhas convicções e capacidades atuais teriam menos valor se as minhas anteriores não fossem conhecidas – supondo que tenha havido uma melhora nelas – me impediram de fazer uma pequena fogueira com a peça. Por outro lado a supressão não é suficiente, o que está errado deve ser corrigido". (Brecht *apud* PASTA JR, José Antônio. *Trabalho de Brecht – Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea* . São Paulo, Ática, 1986. P. 172). O "erro" mencionado pelo autor trata-se da atitude do soldado Kragler, que decide abandonar a revolução e os seus companheiros, e voltar para os braços (ou melhor, para a cama) da amada. Brecht considera *Tambores da Noite* a pior das suas peças, seu repúdio está em reconhecer que seu ponto de vista como autor parecia coincidir com a variante encolhida para o destino do "herói". Em 1922, na ocasião da estréia da peça, recebida com grande entusiasmo, o crítico Alfred Kerr, que segundo Fernando Peixoto, "sempre atacaria Brecht (e que havia dito que *Baal* era um caos cheio de possibilidades), afirmava que *Tambores,* testemunhava um evidente talento". Ainda o crítico Herbert Jhering escreve: "Um poeta de 24 anos, Bert Brecht, modificou ontem à noite a fisionomia literária da Alemanha. Com ele, surgem um novo estilo, uma nova melodia, uma nova visão (...) Ele sente fisicamente o caos e a corrupção pútrida de nossos tempos (...) Com ele, é o ser humano, em sua nudez, que fala, mas numa linguagem que não escutávamos há muitos anos. Desde os primeiros diálogos da peça, tínhamos certeza: 'A tragédia acaba de nascer'. Não havíamos passado por semelhante experiência desde Wedekind". Jhering *apud* PEIXOTO, Fernando. *Brecht – Vida e Obra*. São Paulo, Paz e Terra, 1991. P. 42.

[81] Segundo Heiner Müller, o *Fatzermaterial* (Material Fatzer) "é um produto incomensurável, escrito como exercício de autocompreensão". Koudela, Ingrid Dormien (org.). *Heiner Müller, o espanto no teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2003. P. 54.

vinténs; criará o roteiro do filme *Kuhle Wampe*; trabalhará sobre as peças *A Mãe*, baseada em Máximo Gorki e *Santa Joana dos Matadouros*; trabalhos históricos que a vigorosa juventude de Brecht produzirá, naqueles anos, em que ainda se acreditava... e quando "o teatro era necessário"[82].

Ele viria de Augsburg (centro da Baviera), seu pai, o católico Berthold Brecht, era diretor de uma fábrica de papel, e sua mãe, uma mulher protestante chamada Sophie, decidiu batizar o filho, Eugen Friedrich Berthold Brecht, em sua própria religião. Brecht mudará seu nome para Bertolt, tirando-lhe o "d", o "Eugen" e "Friedrich", por estarem associados a lembranças patrióticas que lhe desagradavam. Começaria o curso de medicina, posteriormente trocado por ciências, filosofia e literatura.

Seu corpo não seria exposto às trincheiras da Guerra, como o de seu futuro parceiro, E. Piscator[83], por exemplo. Era um pouco mais jovem; o império se servirá de Brecht como enfermeiro num hospital militar, sua função: recuperar soldados feridos para serem devolvidos à guerra.

> Eu fazia curativos, aplicava tintura de iodo, fazia transfusões de sangue. Se o médico ordenava: "Brecht! Ampute aquela perna!" Eu respondia: "Sim, Excelência" e cortava a perna. Se me diziam: "Faça uma trepanação", eu abria o crânio do homem e mexia em seu

---

[82] É o que relata Wolfgang Storch ao tratar da função do teatro nos anos 1920 na República de Weimar: "os jovens soldados que, na guerra, tinham sido expostos às batalhas de desgaste material, queriam conhecer os seus motivos. Eles sabiam que era necessário mudar tudo. Eram os jovens de vinte poucos anos que dominavam as ruas e a arte do período. Poucas vezes na história do teatro europeu coube ao teatro tanta importância como lugar de entendimento. Foi no teatro que se travaram os debates que não podiam ser realizados no meio político. O teatro era necessário". STORCH, Wolfgang. "O Teatro Político da República de Weimar" (p.163) em *O teatro e a cidade: lições de história do teatro* (org. Sérgio de Carvalho). São Paulo, SMC, 2004.

[83] Erwin Piscator, um dos maiores expoentes do teatro político moderno, que entendia a arte como arma política, agitação e propaganda da revolução, a ser colocada a serviço do povo e das organizações partidárias, foi um importante interlocutor de Brecht, que o reconhecia como um dos grandes homens do teatro, em sua tentativa de empreender uma arte de caráter didático. PEIXOTO, Fernando. *Brecht – Vida e Obra*. São Paulo, Paz e Terra, 1991. P. 78.

> cérebro. Eu via como os médicos remodelavam as pessoas, para enviá-los todos de volta para o "front" o mais rápido possível[84].

A experiência na Guerra, como enfermeiro, é afirmada também num poema, escrito anos depois, já no exílio.

> Quando me fizeram deixar o país
> Lia-se nos jornais do pintor
> Que isto acontecia porque num poema
> Eu havia zombado dos soldados na Primeira Guerra.
> Realmente, no penúltimo ano da guerra
> Quando aquele regime, para adiar sua derrota
> Já enviava os mutilados novamente para o fogo
> Ao lado dos velhos e meninos de dezessete anos
> Descrevi um poema
> Como um soldado morto era desenterrado e
> Sob o júbilo de todos os enganadores do povo
> Sanguessugas e opressores
> Conduzido de volta ao campo de batalha.
> Agora que preparam uma Grande Guerra
> Resolvidos a superar inclusive as barbaridades da última
> Eles matam ou expulsam gente como eu
> Que denuncia
> Seus golpes[85].

A miséria e a barbárie do mundo, observada pela perspectiva da Alemanha, a "pálida mãe", nas palavras de Brecht, foi experimentada e, principalmente, reconhecida pelo autor, desde muito cedo em sua *práxis* de inquieto estudante, enfermeiro militar, crítico teatral e poeta.

O poeta compunha e cantava baladas à moda de Frank Wedekind, o ator, compositor e dramaturgo admirado pelo jovem Brecht, que o considerava, ao lado

---

[84] Brecht *apud* ibidem, p. 24 .

[85] BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. São Paulo, Brasiliense, 1986. Em "Quando me fizeram deixar o país" (p. 109), Brecht se refere ao seu primeiro grande poema, "Lenda do soldado morto" (1918), que narra a história de um soldado que é desenterrado, por ordem do imperador, e devolvido à guerra, nos termos bizarros de "bom para o serviço". Fernando Peixoto observa que o escritor russo Serguei Tretiakov afirmara que o poema não havia sido escrito, mas surgido como composição oral, e, nessa forma, teria atravessado o país, na boca dos soldados. Ibidem, p. 26.

de Tolstoy e Strindberg, "um dos grandes educadores da Europa moderna"[86], e cuja maior obra teria sido "sua própria personalidade".

Wedekind lhe parecia exemplar pela inadequação de suas atitudes à exigência da moral filistéia da sociedade burguesa, a irreverência frente ao estabelecido, "a inteligência imperturbável"[87], o destemor de se expor ao mundo; sua personalidade parecia conferir-lhe, diante das forças mais corruptíveis, o estatuto do "indestrutível".

> Ele não era especialmente um bom ator (ele inclusive freqüentemente esquecia o que ele próprio havia escrito, perdia as falas), mas como Marquis von Keith[88] ele punha os profissionais no chinelo. Preenchia todos os espaços com sua personalidade. Lá ele se presentificava, feio, brutal, perigoso, com seu cabelo ruivo muito curto, suas mãos nos bolsos da calça, era possível sentir que até mesmo o demônio não o alteraria. Apareceu antes que as cortinas se abrissem, como apresentador, com um fraque vermelho, segurando um chicote e um revolver, ninguém poderia esquecer aquela voz dura, seca e metálica (...). Algumas semanas atrás, na Bonbonnière, ele cantou suas baladas ao violão, com sua voz cortante, um pouco monótona e destreinada. Nenhum cantor tinha me provocado tamanho choque, impacto. Era sua intensa vitalidade, sua energia em permitir-se desafiar o ridículo e proclamar seu altivo hino de humanidade, isso lhe conferia um poder pessoal extraordinário. Ele parecia indestrutível[89].

---

[86] Consta num artigo escrito em 12 de março de 1918, em que presta homenagem ao autor de *O Despertar da Primavera*, três dias após seu falecimento: "Sábado à noite, tocamos e cantamos suas canções para o violão, reunidos junto ao Lech [*rio de Augsburg*] sob o céu estrelado. (...) Domingo pela manhã, ficamos transtornados ao saber que Frank Wedekind havia morrido no dia anterior". Foi publicado no *Augsburger Neueste Nachischten*, para onde escreve suas primeiras críticas. BRECHT, Bertolt. *Brecht on Theatre – the development of as aesthetic*. (Edited and Translated by John Willett). Grã Bretanha, Methuen, 1978. P. 03.

[87] W. Storch comenta: "Wedekind encarnava as exigências que fazia a seus atores: 'inteligência imperturbável, paixão e temperamento'". STORCH, Wolfgang. "O Teatro Político da República de Weimar" em *O teatro e a cidade: lições de história do teatro* (org. Sérgio de Carvalho). São Paulo, SMC, 2004. P. 170.

[88] Personagem da peça *O Marquês de Keith* (1900), de F. Wedekind.

[89] Idibem/ nota 86.

Em sua nota, Brecht dá a entender que não se interessava apenas pelo autor Wedekind[90], mas em *como* o autor tornava seu texto instrumento de sua própria expressão no mundo. Pouco lhe interessava o virtuosismo interpretativo, mas como o autor-ator subvertia as regras da representação a serviço da vitalidade comunicativa de seu texto. Não lhe interessava, tampouco, a habilidade musical de convenções, mas como o autor-cantor expunha a crueza de seus "dons" com o altivo saber provocativo de quem deseja brutalmente reabilitar a humanidade.

O autor de *Baal*, por sua vez, em sua irresistível juventude, experimentaria, ao que se indica, as atitudes observadas em Wedekind no próprio corpo e no corpo de seus primeiros poemas e canções[91]; nos cabarés de Munique, irá declamar e cantar essas baladas, tal qual um trovador moderno, cronista de "frescor infantil"[92] que, encarniçado pelo horror, extrai da barbárie de seu tempo um documento do mundo.

---

[90] Anatol Rosenfeld considera Wedekind como um dos precursores do expressionismo, ainda que represente uma "figura menor" ao lado de Strindberg, o "inspirador genial da dramaturgia moderna". Wedekind ainda guarda traços do naturalismo, que influiu sobre o movimento expressionista pela "focalização dos aspectos hediondos e asquerosos da vida", ainda que tenha sido justamente num regime de oposição. O autor de *A Caixa de Pandora* se insere na corrente naturalista ao conceber o homem como resultado do ambiente e basicamente um ser biológico: "Nisso, porém, chega a um vitalismo radical e à glorificação dos impulsos elementares, numa dramaturgia que ainda influirá fortemente numa peça como *Baal* (1918), primeira obra, ainda expressionista de Bertolt Brecht". ROSELFELD, Anatol. *Teatro Alemão – Primeira Parte: esboço histórico.* São Paulo, Brasiliense, 1968. P. 100.

[91] Em uma nota de seu *Diário*, já em 04/04/1942, ao comentar a recepção de Ludwig Hardt da forma de interpretação de Wedekind, Brecht dirá: "Tento interessar Hardt numa nova maneira de recitar. Embora admire Wedekind, Hardt o vê como um fenômeno único e considera a contribuição técnica de Wedekind para as artes de interpretar e recitar como um estilo pessoal. Em sua concepção, a arte declamatória de Wedekind era não apenas inimitável mas também primitiva. *Friso que, pelo contrário, está aberta à adoção e ao desdobramento, e que é extremamente refinada e variadíssima*. Hardt só podia ouvir as sincopações no padrão rítmico; ouvia-as sem se dar conta do cuidado com que eram colocadas. *Wedekind estava de fato se antecipando a certos aspectos do jazz*; ritmos complexos de sapateado fundamentavam sua declamação das poesias e canções mais simples (na época eu era um garoto de quinze anos). Sugeri que Hardt, tentasse recitar alguns poemas de Goethe à maneira de Wedekind, mantendo o padrão rítmico que aprenderia por imitação direta do 'fenômeno único', completado com todos os seus maneirismos, e que depois livrasse seu desempenho de todo elemento realmente particular de tom ou gesto". BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho – Vol. II, 1941-1947*. Rio de Janeiro, Rocco, 2005. Mais tarde, em seu *Pequeno órganon para o teatro* (26) (1948), Brecht, ao explicitar a condição de "fascínio" a-crítico que o público recebia o teatro que estava a serviço da ilusão, requisitaria mesmo: "(...) por isso desejaríamos, visto que tal estado de enlevo de forma alguma nos compraz, que os atores fossem tão maus quanto possível". BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005. P. 138.

[92] Construção usada por Hanna Arendt em seu polêmico ensaio biográfico sobre Brecht. Arendt pertence àquela geração de críticos que pretendeu distinguir um "Brecht – poeta" de um "Brecht –político". Não é o propósito, nesse texto, observar-lhe a discussão, que põe em cheque a posição política de Brecht frente às atrocidades

Infere-se daí seu caráter notável de experimentador; a anunciação de um homem que se comprometerá irremediavelmente com a vida prática: seu gosto pelas coisas mutáveis, tentáveis, transformáveis, não conclusivas, citáveis, imitáveis. Sobre isso não terá escrúpulos, imitará tudo e todos que precisar para a execução de seu trabalho. Viverá, sobretudo, do expediente de aprender e ensinar a imitar[93]. Fará da imitação um método. Tornar-se-á um mestre na prática; tentará mostrar que a imitação é necessária como forma de *aprendizado dialético* que põe em choque o velho e o novo, o revolucionário. E, dialeticamente, nutrirá o anseio duplo em sua unidade, desejará também ser imitado; para isso, se constituirá como modelo, aquilo que é feito para ser tomado como exemplo[94].

Em um diálogo[95], já em 1949, com o diretor E. A. Winds, do Teatro Municipal de Wuppertal, Brecht detalha seu conceito de imitação a partir de um modelo. No texto a seguir, o autor se refere à encenação de sua peça épica de espetáculo, *Mãe*

---

stalinistas com os expurgos de Moscou. De qualquer modo, no ensaio referido, há reflexões que contribuem para as tentativas empreendidas por hora. Podemos ampliar, por exemplo, dados referenciais históricos sobre pós-guerra (I Guerra), pela bela e sombria passagem da autora: "Tal como parecia a Brecht, quatro anos de destruição tinham limpado o mundo, *e as tempestades* varreram consigo todos os traços humanos, tudo a que alguém poderia se agarrar, inclusive objetos culturais e valores morais – os caminhos batidos do pensamento e também os padrões sólidos de avaliação e as referências firmes de conduta moral. Era como se, provisoriamente, o mundo tivesse se tornado tão inocente e cândido como no dia da criação. Parecia não restar nada além da pureza dos elementos, a simplicidade do céu e da terra, do homem e dos animais, da vida em si. Portanto, foi pela vida que o jovem poeta se apaixonou – tudo o que a terra, em sua límpida presença, tinha a oferecer. E esse frescor infantil e terrível do mundo pós-guerra se reflete na horrível inocência dos primeiros heróis de Brecht (...)".ARENDT, Hanna. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003. P. 195-196.

[93] Ingrid Koudela faz uma diferenciação entre *cópia* e *imitação*, a partir da relação entre atitude e *gestus*. Para a pesquisadora, a *cópia* significa formalizar uma atitude exterior, isenta de função social, destituída de *gestus*, enquanto a *imitação* diz respeito à reprodução de atitudes que interferem num sistema social. Segundo Koudela, para Brecht, *imitar* se refere representar a partir do *"estranhamento de gestos e atitudes"*. Adotarei, pois, a terminologia proposta pela autora em *Brecht: Um Jogo de Aprendizagem*. São Paulo, Edusp/ Perspectiva, 1991/ Introdução.

[94] José Antônio Pasta Jr. elabora o conceito como uma atitude ativa de "recuperação da tradição" em Brecht que, por uma operação dialética, recupera-a e, ao mesmo tempo, nega-a, "constituindo-se este caso uma dessas 'surpresas' inúmeras que seus trabalhos nos reservam, quando sobre as frases aparentemente diretas, mas levemente inquietantes, vamos reencontrando, às vezes de há muito conhecê-las, os termos de Goethe, Schiller e Lessing, de Benjamin e Valéry, de Horácio, Lao-Tsé e Confúcio, de Marx e Lênin, de Einstein, Bohr, Galileu, do próprio Brecht, etc., 'recuperados' na marcha de sua própria reflexão". PASTA JR, José Antônio. *Trabalho de Brecht – Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea*. São Paulo, Ática, 1986. P. 99.

[95] BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005. "A utilização de um modelo restringe a liberdade artística?", p. 217.

Coragem e seus filhos, escrita dez anos antes, em seu exílio na Suécia, e que foi tomada como modelo pelo diretor E. A. Winds, na então Alemanha ocidental.

> É necessário libertarmo-nos desse desprezo tão freqüente pela cópia. Copiar não é o 'caminho mais fácil'. Não é uma vergonha, é uma arte. Ou seja, é preciso tornar a cópia uma arte, precisamente para que não se verifique nem uma redução a fórmulas, nem rigidez alguma. Olhe, para citar a minha experiência pessoal desse processo, como dramaturgo, copiei a dramática nipônica, helênica e elisabetana, e, como encenador, os arranjos cênicos do cômico popular Karl Valentin e os esboços de Caspar Neher, e não me senti, nunca, menos livre. (...) A cópia artística, tal como a elaboração de modelos, exige primeiro, naturalmente, aprendizagem. Os modelos, para poderem ser imitados, têm de ser suscetíveis de imitação. Deve-se saber distinguir tudo o que não for suscetível de ser imitado de tudo *o que é exemplar*. Além disso, há imitação servil e imitação livre. E, note-se, esta última não contém, quantitativamente, menor porcentagem de semelhança. (...) As alterações no modelo, que só deviam efetuar-se para tornar mais exata, mais diferenciada, mais rica de fantasia e mais atraente artisticamente a reprodução da realidade (no intuito de exercer uma influência sobre essa mesma realidade), serão tanto mais expressivas quanto representarem uma negação de elementos previamente estabelecidos. Esta minha última afirmação é para quem seja versado em dialética[96].

Mas o jovem Brecht ainda está longe da precisão com que formulará o processo de trabalho resultante anos depois, em sua derradeira estadia em Berlim Oriental - após a experiência atômica do Indizível que se assomou com a II Guerra - onde viverá até sua morte em agosto de 1956.

Na década que se abre, com as grandes e atormentadas expectativas políticas dos anos 1920, o poeta começará sua investigação sobre a exemplaridade daquilo que é "suscetível de ser imitado" por meio do hibridismo das influências: Frank Wedekind, clownaria surrealista[97] de Karl Valentin, Gerhart Hauptmann,

---

[96] Brecht, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005. P. 220-221.
[97] DORT, Bernard. *O Teatro e sua Realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1977. P. 284.

classicismo alemão e grande romance do XIX, teatro de Meyerhold, François Villon[98], Georg Büchner, algumas de suas fontes para o tipo de empreendimento crítico que o tornaria um escritor tão moderno quanto clássico, o que por si só exprime a peculiaridade de sua obra[99].

6.

(Degrau de prata)

O fato é que Brecht encontrou na imitação (crítica) do mundo uma forma de aproximação entre a arte e a vida. Daí subleva-se seu realismo.

> O realismo não é um estilo restrito aos meados do século XIX. Desde os gregos antigos, a arte é concebida como "imitação da natureza"; é evidente, porém que variam imensamente as idéias acerca do que seja "imitação" e "natureza". Mais do que uma escola historicamente circunscrita, o realismo corresponde à aspiração permanente de reduzir a distância que separa arte e vida[100].

Brecht trata da relação arte-vida, por meio de um realismo amplo cujo caráter experimental formaliza-se, sobretudo, pela mediação de métodos que possibilitem revelar o "complexo da causalidade social" como "natureza" dos fenômenos históricos e sua "imitação", como reprodução crítica; para Brecht, ser realista significa, na prática, "ser concreto e abrir possibilidades de abstração"[101].

---

[98] O poeta do séc. XV francês, lendário por sua marginalidade, foi imitado por Brecht em canções da sua *Ópera dos três vinténs*.

[99] A "classicidade da obra brechtiana" é desenvolvida por José Antônio Pasta Jr. em seu *Trabalho de Brecht – Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea*. São Paulo, Ática, 1986.

[100] ROSELFELD, Anatol. *Teatro Alemão – Primeira Parte: esboço histórico*. São Paulo, Brasiliense, 1968. P. 86.

[101] Brecht, B. "O Caráter popular da arte e o realismo", tradução do escrito em MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Debates sobre o Expressionismo*. São Paulo, UNESP, 1996. Pág. 260.

O autor, que encontra mais sugestões para seu trabalho nos "quadros do camponês Brueghel do que nos tratados sobre o realismo"[102], solicita, com veemência, a flexibilidade experimental da arte, com inovações técnicas e novas metodologias que tenham por finalidade última atuar na vida pública, a serviço dos interesses sociais e políticos das classes oprimidas que, no curso da história, estão representadas por todas as tentativas revolucionárias fracassadas frente ao poderio das classes dominantes, que escrevem a história conforme seus interesses, assimilando à cultura sua própria ideologia. Não é por menos que Brecht designa-se um materialista histórico; e não é por mais que se considera um realista.

> Quem não estiver preso a preconceitos formais, sabe que a verdade pode ser ocultada de muitas maneiras, e que ela tem de ser dita de muitas maneiras: sabe que se pode despertar de muitos modos a indignação por condições inumanas, pela descrição direta, patética ou objetiva, pela narração de fábulas ou parábolas, em anedotas, por exagero ou redução. No teatro, a realidade pode ser representada de forma objetiva ou fantástica. Os atores tanto podem se caracterizar pouco (ou nada), se apresentar "muito naturais", e o que representam ser pura mentira, como podem usar máscaras grotescas e, no entanto, representarem a verdade. Quanto a isso não há praticamente discussão possível: tem que se procurar os meios conforme os fins[103].

Brecht defendia "o ato de expropriação" do conceito tradicional de realismo nos cânones do romance burguês[104], cujo maior arauto era o teórico em literatura e

---

[102] Brecht, B. "Sobre o caráter formalista da teoria do realismo", tradução do escrito em MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Debates sobre o Expressionismo*. São Paulo, UNESP, 1996. P. 242.

[103] Brecht, B. "O Caráter popular da arte e o realismo", tradução do escrito em MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Debates sobre o Expressionismo*. São Paulo, UNESP, 1996. Pág. 263.

[104] Em seu *Diário*, do dia 18/08/1938, Brecht exprime sua insatisfação quanto à defesa crítica de Lukács do realismo estrito aos cânones do romance burguês: "O debate sobre o realismo bloqueará a produção se continuar assim. (...) De acordo com Lukács, há no primitivo romance burguês (Goethe) uma 'vasta riqueza de vida', e o romance dá origem à 'ilusão de que toda a vida ganhou forma em sua plena e expandida amplitude'. Imitar isso! Só que agora nada se expande mais e a vida não se desenvolve em amplitude. A única recomendação possível seria esmagar isso com os pés. Esmagar com os pés é algo que o capitalismo faz naturalmente, o famoso tacão de ferro. *Tudo o que nos resta descrever são de fato desvios, becos sem saída, obstáculos, travas, freios defeituosos etc*. (...)". BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho – Vol. I, 1938-1941*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002. P. 16.

estética marxista, o filósofo húngaro, Georg Lúkacs; os debates acerca do tema foram empreendidos na revista *Das Wort*, da qual Brecht foi co-editor. Embora a discussão tenha largo alcance para a compreensão do assunto, não poderei expô-la em sua complexidade nesta feita, mas cabe indicar que Lúkacs se opunha à experimentação das vanguardas históricas, ao expressionismo e ao surrealismo, notadamente; sobretudo, não admitia seu método de configuração, a *montagem*, técnica que Brecht utilizará para realizar suas mediações realistas entre arte e vida. Segundo Ernst Bloch, o melhor exemplo da utilização de "montagem mediata" no teatro, viria com Bertolt Brecht, assim também o seria na filosofia de Walter Benjamin, com seu "surrealismo pensante" preocupado em "refletir sobre a confusão"[105].

Ernst Bloch teve seu livro *Erbschaft dieser Zeit (A herança deste tempo)* publicado em 1934, em Zurick. Na obra, conceitua dois tipos de montagem: "imediata" e "mediata". Em sua forma "imediata", a montagem corresponde ao "vazio burguês" como exposição da "decadência da decadência" ou "restauração", é a expressão da *reificação*, a transformação das coisas do mundo em mercadoria[106]; como "mediata", não se encerra em uma combinação vazia, nem explora os elementos da decomposição pós-guerra para organizá-los em uma totalidade dominada, sua razão primeira estaria em seus elementos utópicos, que entrevêem a experimentação das formas já existentes em um "novo funcionamento", ou re-funcionamento (*Umfunktionierung*).

---

[105] Encontra-se esclarecedora abordagem dos debates acerca do expressionismo por Ernst Bloch, Hanns Eisler, Georg Lukács e Bertolt Brecht no livro de Carlos Eduardo Jordão Machado. O autor não só expõe criticamente a posição de cada um dos intelectuais envolvidos, como oferece a tradução de textos integrais, dentre eles alguns de "Escritos sobre literatura e arte", de B. Brecht. MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Debates sobre o Expressionismo*. São Paulo, UNESP, 1996. Segundo o autor, tanto Bloch como Benjamin dispõe-se a trabalhar com uma interpretação das vanguardas históricas, que tem por similitude a compreensão crítica e a experimentação filosófica do método criativo das vanguardas, a montagem. Entretanto, há divergências entre ambos, enquanto Bloch se liga a uma reflexão de caráter filosófico-estético, Benjamin se preocupa com o "uso" da montagem como método para elaborar uma versão do materialismo histórico que supere "a ideologia do progresso"; sua "montagem literária", com efeito, não tem um caráter eminentemente estético. Ibidem, p. 99.

[106] Segundo Bloch, sua melhor expressão estaria no movimento *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade). Benjamin, em seu ensaio "Autor como produtor", também indica o movimento como exemplo da estetização da miséria.

Carlos Eduardo Jordão Machado expõe que, para Bloch, a montagem ganhou suas melhores formas de utilização com alguns artistas expressionistas e no surrealismo, que entende como uma espécie de continuidade do expressionismo em seus elementos utópicos. Bloch considera *Ulisses*, do irlandês James Joyce, um "monumento do surrealismo", exemplo de montagem.

> Na sua forma superior, "mediata", a montagem é a "montagem-sonho" dos expressionistas, a "bizarrice" em Joyce, o seu sentido de "força produtiva" no teatro (político) de Brecht, a forma das "passagens" de Benjamin e a "cristalização do caos originário" nos surrealistas[107].

A montagem "mediata" no teatro de Brecht, segundo Bloch, assume novas funções, "um teatro-montagem que experimenta", por isso, se aproximaria de autores como Kafka e Joyce e, das vanguardas históricas. Brecht não é visto como um ordenador de uma verdade árida e sem fantasia, Bloch o distancia, assim, da "imediatiatez" da *Neue Sachlichkeit*. Para o crítico, Brecht realiza uma "fantasia exata", em que nomeia as coisas do mundo com simplicidade, mas sem "liquidação". Bloch[108] considera o teatro de Brecht, um exemplo notável do "uso diabólico" da montagem, que terá por elemento "mediato" necessariamente as formas inacabadas e irregulares, a concreção do suspeito como própria à contradição que emerge do sistema capitalista.

> É nessa relação "mediata" com as contradições contemporâneas que surge a montagem. Por isso a montagem – segundo Bloch – "não apareceria apenas em Joyce e

---

[107] Ibidem, 70.

[108] Brecht, todavia, não parecia muito afeito ao pensamento crítico de Bloch, no dia 18 de janeiro de 1942, anota em seu *Diário*: "Wiesengrund-Adorno aqui. Engordou, arredondou-se, e traz um artigo sobre Richard Wagner, não desinteressante mas limitado a cavoucar, ao modo de Lukács, Bloch, Stern, à procura de complexos, inibições, repressões na consciência do velho fabricante de mitos. Todos eles estão apenas reprimindo uma antiga forma de psicanálise". BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho – Vol. II, 1941-1947*. Rio de Janeiro, Rocco, 2005.

> em outras figuras 'interessantes' da decadência e nem em Brecht, uma vez que utilizada exatamente como uma força produtiva. Sobretudo como interrupção (*Uterbrechung*) do fluxo dramático e transposição de partes didáticas, em suma, como um elemento político do espetáculo".
>
> (...)
>
> Brecht é o "leninista do teatro": "A montagem é um de seus meios e mesmo o mais importante. Em Brecht, a montagem significa: retirar o indivíduo da situação em que estava envolvido e inseri-lo em uma outra, ou ainda experimentar um contexto transformado por uma regra de conduta originada em condições diferentes. A experimentação pela montagem não é uma intervenção desintegrante em uma realidade que se pretende fechada e coerente; é a própria realidade que é plena de interrupções" [109].

A experimentação da montagem em Brecht, como "força produtiva", se verificará, portanto, pela interrupção da ação; operação técnica já observada nos ensaios de Walter Benjamin sobre o autor.

Benjamin traduz por "gestual" o teatro épico de Brecht; o "gesto" é sua principal matéria e aplicá-lo adequadamente será seu serviço. Frente à impostura e a ausência de transparência na ação dos indivíduos, o "gesto" oferece duas vantagens: ser pouco falsificável (e quanto mais habitual e desarmado for o gesto, mais revelador o será) e estar circunscrito a um determinado contexto (o gesto tem um começo e um fim).

> Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não obstante, como um todo, está escrita num fluxo vivo, constitui um dos aspectos fundamentais do gesto. Resulta daí uma conclusão importante: quanto mais freqüentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos[110].

---

[109] MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Debates sobre o Expressionismo*. São Paulo, UNESP, 1996. P. 70.

[110] BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1996. "Que é o teatro épico", p. 80.

Benjamin encontra, portanto, na interrupção da ação, uma das principais funções da montagem do texto no teatro épico; apresenta como exemplo formal, o caso das canções brechtianas, que não são utilizadas para ilustrar ou estimular à cena, mas para interromper-lhe o fluxo. O efeito de retardamento da ação causado pela interrupção institui um caráter episódico que "transformam o teatro gestual num teatro épico"[111].

Nesse ponto, alguém poderia interromper o percurso e interceder em favor de sua própria compreensão: "Mas de que gesto está se falando? De um gesto literário?! De um gesto teatral?".

[111] Ibidem, p. 81.

(aprender com o longo silêncio presente em torno das tentativas mais difíceis)

[redacted] (“ ”, disse)

REGAR O JARDIM

Regar o jardim, para animar o verde!
Dar água às plantas sedentas! Dê mais que o bastante.
E não esqueça os arbustos, também
Os sem frutos, os exaustos
E avaros! E não negligencie
As ervas entre as flores, que também
Têm sede. Nem molhe apenas
A relva fresca ou somente a ressecada:
Refresque também o solo nu.

Bertolt Brecht

7.

(Degrau de ouro)

> Brecht é um fenômeno difícil de se apanhar. Ele se recusa a utilizar "livremente" seus grandes talentos de escritor. E talvez não haja nenhuma acusação contra sua conduta literária – plagiador, perturbador, sabotador – que ele não reivindicasse como título de glória para sua ação não-literária, anônima mas sensível enquanto educador, pensador, homem político e encenador.
>
> Walter Benjamin[112]

O quer que surja *daquilo que é gestual*, nos termos da estética brechtiana, prepara o terreno para a noção de *gestus*.

A gestualidade, neologismo nascido na semiótica, segundo Patrice Pavis, possivelmente constituído pelo modelo literatura/literariedade, teatro/teatralidade se opõe ao gesto individualizado: "ela constitui um sistema mais ou menos coerente de maneiras de ser corporais, ao passo que o gesto se refere a uma ação corporal singular"[113].

Para Brecht, gestualidade *(Gestik*) é o material que "aparece no cotidiano e é elaborado no espetáculo"[114], diferentemente de pantomima (*Pantomim*), manifestação artística, em que "tudo é expresso sem a fala, inclusive o discurso"[115]. O autor compreende os gestos (*Gesten*) como expressões que tomam "o lugar de enunciados, sua compreensão é dada pela tradição, como (na nossa cultura) curvar afirmativamente a cabeça. Gestos ilustrativos são aqueles que descrevem o tamanho de um pepino ou uma curva de um carro de corrida. Existe ainda a multiplicidade de gestos que demonstram atitudes emotivas, tais como desprezo, tensão,

---

[112] Benjamin *apud* PASTA JR, José Antônio. *Trabalho de Brecht – Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea*. São Paulo, Ática, 1986. P. 37.
[113] PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
[114] Brecht *apud* KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991. P. 101.
[115] Ibidem.

perplexidade, e assim por diante"[116]. Brecht especifica ainda que a gesticulação (*gestikulieren*), evidenciada pelos movimentos que acompanham a fala, também pertence à esfera dos gestos (*Gesten).*

A partir dessa distinção, Brecht estabelece um meio de operar que possibilite à escritura, e, principalmente, à *legibilidade* do texto literário, uma forma de orientação que provoque transformações na *atitude dos que fazem e observam*; a técnica "gestual" é a mediação proposta aos praticantes (ainda que não se restrinja a eles) das formas cênicas, o que presume, evidentemente, a recepção/participação do público, e que, no caso do autor, prescinde de seu envolvimento estrutural[117] com questões de ordem poético - musical.

A musicalidade é notoriamente uma preocupação poética. Brecht se acerca da literatura por suas vias: são as baladas, as canções populares, que alimentaram sua infância e juventude nos parques de diversão de Augsburg, servindo-lhe de impulso para sua aventura literária, que no pendor de seu peculiar realismo, transbordará do campo literário para penetrar a vida, instaurando uma *literatura gestual*.

> (...) estudei as velhas formas da poesia, da narrativa, do drama e do teatro, e só as abandonei quando comecei a encontrar o caminho do que eu queria dizer. Na poesia comecei com canções para violão, rabiscando os versos ao mesmo tempo que a música. A forma da balada era tão antiga quanto as colinas, e no meu tempo ninguém que se levasse realmente a sério escrevia baladas. Depois passei para outras formas menos

---

[116] Ibidem.

[117] Questões como, verso, métrica, rima, ritmo, etc. É particularmente elucidativo seu escrito *Über reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen*, de 1939 (Moscou). O escrito foi publicado, conforme nota de John Willett, no último número da revista *Das Wort*. O texto é muito preciso quanto à abordagem brechtiana em questões poético-musicais; em meio a suas explicações, o autor desenvolve a sua proposição da técnica "gestual", observa: "Paralelamente a baladas e coros de massa com rimas e ritmos regulares (ou quase regulares), eu escrevi uma grande variedade de poemas sem nenhuma rima e com ritmos irregulares. É importante ser lembrado que grande parte do meu trabalho foi escrito para o teatro; minha preocupação sempre foi em termos de concretas destinações. E para essa destinação (fosse ela em prosa ou verso) eu descobri uma técnica muito específica. Eu a chamei de 'gestual'". BRECHT, Bertolt. *Brecht on Theatre – the development of as aesthetic*. (Edited and Translated by John Willett). Grã Bretanha, Methuen, 1978. "*On Rhymeless Verse with Irregular Rhythms"*, p. 116.

> antigas de poesia, mas às vezes fazia a viagem de volta, chegando mesmo a copiar os velhos mestres e traduzir Villon e Kipling. A *song*, que invadiu este continente depois da primeira guerra mundial, como uma espécie de canção folclórica das grandes cidades, já tinha alcançado uma forma convencional quando comecei a usá-la. Parti daquele ponto e posteriormente transformei-a, embora elementos dessa forma preguiçosa, fútil e emocionalmente ébria devam ser encontrados em meus coros de massa. Depois escrevi versos não rimados de ritmos irregulares. Comecei, creio, a usá-los em minhas peças. Há porém alguns poemas que datam mais ou menos do tempo de *O livro de devoção caseira*, os salmos que eu costumava cantar ao violão e que servem do mesmo jeito. O soneto e o epigrama foram formas que eu adotei tal como eram[118].

Ingrid D. Koudela, ao tratar da teoria da peça didática (*Lerhstück*), observa que, segundo Benjamin, o gesto é "um elemento de uma atitude", enquanto tal, "seu uso apropriado leva a modificação de atitudes"[119]. A autora expõe que, segundo Brecht, há um princípio de reversibilidade entre os gestos e as atitudes humanas.

> O fato de que estados de espírito e cadeias de pensamentos levem a posturas corporais e movimentos passíveis de serem percebidos fisicamente é um pressuposto de senso comum. Brecht constrói a sua teoria da peça didática sobre o fato de que causa e efeito nessa relação entre pensamento e sua expressão física podem ser invertidos[120].

Em sua abordagem pedagógica, Brecht considera tanto os sentimentos como os pensamentos influenciáveis pela experimentação de gestos. O autor indica que as atitudes, como expressões do comportamento e do caráter, podem ser transformadas quando expostas à *prática gestual*.

---

[118] BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho – Vol. I, 1938-1941*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002. P. 10. Escrito no exílio na Dinamarca no dia 03/08/38.
[119] KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991. P. 103.
[120] Ibidem, 20-21.

> Operar com determinados gestos
> Pode modificar o seu caráter
> Modifique-o!
> Quando as pernas ficam mais altas do que a bunda
> A fala é diferente, e a maneira da fala
> Modifica o pensamento[121].

Koudela comenta que alguns dos indicadores do caminho na relação estabelecida por Brecht entre *gesto* e *atitude*, podem ser encontrados em Lessing (1754), o dramaturgo, que segundo Anatol Rosenfeld, "abriu caminho para a fase clássica alemã"[122]. Segundo a autora, no fragmento *Der Schauspieler* (O Ator), Lessing esboça "uma obra onde serão desenvolvidos os fundamentos de toda a expressividade corporal"[123].

Com Brecht, entretanto, a preocupação em investigar o vínculo entre gesto-atitude, não diz respeito a uma pesquisa centrada na expressividade humana, sua ênfase sistêmica[124], se dará em torno das implicações sociais nas *relações* humanas.

> Para Brecht, a atitude significa mais do que um determinado estado corporal. Ela expressa, enquanto produto de ações sociais, uma relação – é uma forma determinada através da qual alguém (ou um grupo) se confronta com o ambiente social[125].

---

[121] Poesia de Brecht que permaneceu como fragmento, *apud* ibidem, p. 19-20.
[122] ROSELFELD, Anatol. *Teatro Alemão – Primeira Parte: esboço histórico*. São Paulo, Brasiliense, 1968. P. 155.
[123] Lessing, Gotthod Ephraim *apud* KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991. P 20.
[124] Uso o termo em sua dupla significação: i. sistemático, ii. que afeta todo o corpo, generalizado. Brecht discorre sobre o *gestus* em seu *Pequeno órganon para o teatro* que, em tradução para a língua portuguesa, pode ser encontrado em BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005. John Willett, em uma nota de tradução, considera que, a explicação mais clara e completa sobre *gestus* nos escritos de Brecht, pode ser encontrada no texto *Über gestich Musik,* em sua tradução para o inglês, *On Gestic Music.* Em nota, Willett comenta que o texto não foi publicado durante a vida de Brecht, e, em *Schriften zum Theater*, há a indicação de que o texto fora escrito em 1932, ao que Willett põe em dúvida, segundo o tradutor, dificilmente o ensaio teria sido redigido antes de meados dos anos 1930.
[125] KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991. P. 102.

Por essa via, não é difícil compreender porque o aspecto determinante "daquilo que é gestual", em Brecht, se configura pelo o que está *entre* as atitudes *das gentes para com as gentes* (para usar da estilística divertida do educador brasileiro Paulo Freire).

Segundo Brecht, "uma linguagem é gestual (*gestish*) quando se fundamenta no *gestus,* mostra determinadas atitudes adotadas pela pessoa que fala *perante* outros indivíduos"[126].

> Com isso, o conceito de *gestus* se desprende do domínio subjetivo e transporta sua significação para o domínio intersubjetivo: se as atitudes reais e o comportamento real determinam o comportamento intelectual, subjetivo e interior, então aquilo que é determinante se origina na convivência social dos homens, na intersubjetividade da vida social e na *linguagem*.
>
> (...)
>
> Os modelos de comportamento que cada pessoa forma individualmente, assim como a maneira da imitação (que é desenvolvida desde a infância), são resultado de uma cultura determinada pela classe social, sexo, língua, articulação, etc"[127].

Ora, nesse caso, o *gestus*, que encontra no termo "gestual" (*gestish*), seu adjetivo[128], pode ser *aprendido e ensinado* pela *observação e imitação das atitudes entre as gentes*.

Isso nos leva ao alvo pretendido por Brecht para instrumentar o conceito de *gestus* na direção que anseia; torná-lo uma espécie de sismógrafo histórico, um instrumento que registra os tremores sociais, produzindo um exercício de decifração do *corpus* social por meio da imitação das pessoas em suas relações cotidianas, banais, e, na maioria das vezes, aparentemente insuspeitas.

---

[126] BRECHT, Bertolt. *Brecht on Theatre – the development of as aesthetic*. (Edited and Translated by John Willett). Grã Bretanha, Methuen, 1978. "*On Gestic Music" (Über gestich Musik),*p. 104-106.
[127] KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991. P. 102.
[128] Comentado por John Willett, em nota de sua tradução dos escritos de Brecht. Ibidem, p. 42.

Em seu escrito, *Über gestich Musik (*Sobre a música gestual*)*, Brecht enuncia: "*O que é um gestus social?"*. Para o autor, nem todos os *gestus* são sociais.

> As tentativas para não escorregar numa superfície lisa só resultam num *gestus* social quando alguém, por uma escorregadela, perde sua compostura, isto é, sofre uma perda de prestígio. (...) enquanto um *gestus* de dor se mostrar tão abstrato e geral que não ultrapasse o âmbito animal, não é um *gestus* social. Essa é precisamente a tendência da arte: remover o traço social de seu *gestus*. O artista não se contenta enquanto não atinge "o olhar do animal perseguido". O homem se torna, então, apenas "o" homem; o seu *gestus* surge desprovido de qualquer particularidade de caráter social, é vazio, ou seja não representa uma realidade essencial, nem uma providência adotada por determinado homem particularizado entre os outros homens. Mas o "olhar do animal perseguido" pode tornar-se *gestus* social se, através dele, se mostrar como o homem isolado é empurrado para a condição de animal, por certas e determinadas manobras de outros homens. O *gestus* social é o *gestus* que é significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade[129].

No trabalho de Brecht, a reprodução das relações sociais segue o compromisso do autor com a realidade[130], sua *beleza* está em constantemente perguntar-se: "se quisermos, pois, entregar-nos à grande paixão de produzir, qual deverá ser o teor das nossas reproduções do convívio humano? Qual será a *atitude produtiva*, em relação à Natureza e à sociedade (...)?"[131]; para que o *gestus* permita à sociedade reconhecer a natureza da "atitude produtiva" exaltada por Brecht, precisará vir à

---

[129] O trecho reproduzido resulta do cotejo das traduções de J. Willett e de Fiama Pais Brandão. BRECHT, Bertolt. *Brecht on Theatre – the development of as aesthetic*. (Edited and Translated by John Willett). Grã Bretanha, Methuen, 1978. P. 104 e BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005. P. 238.

[130] Dirá ele: "O teatro tem que se comprometer com a realidade, porque só assim será possível e será lícito produzir imagens eficazes da realidade". Em *Pequeno Órganon para o teatro* (23), escrito em 1948. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.

[131] Ibidem (21- 22).

tona, no *experimento estético-pedagógico*[132], a partir da superfície material do texto literário, da cena teatral, da partitura musical, etc, como um *corpo estranho* ao organismo social que insiste em mostrar-se inalterável, isto é, teima em naturaliza-se, negar-se como impermanente, transitório; a conseqüência mais evidente e bárbara dessa lida, é o esforço contínuo dos poderes sociais em instituir-se como a-históricos.

O corpo estranho é o desestabilizador de todo organismo que se declara harmônico[133]. Ele enxerga a devastação onde todos (mesmo sofrendo agudamente por sua causa) parecem estar cegos a ela.

> Quanto maiores as devastações sofridas por nossa sociedade (e quanto mais somos afetados por elas, juntamente com nossa capacidade de explicá-las), maior deve ser a distância mantida pelo estranho[134].

O "estranho" nos permite re-conhecer a realidade narrada[135], ao interrompê-la, e, dela extrair novas percepções; daí parece vir a asserção de Walter Benjamin em declarar o teatro épico de Brecht como gestual.

Nesse caso, verifica-se uma relação íntima entre o que Brecht denominou de efeito de estranhamento, *efeito-V* (*Verfremdungseffekt*)[136] e sua concepção de *gestus* social.

---

[132] Brecht, de um modo geral, não cinde a relação entre estética e educação. Há, porém, em sua obra textos e experimentos mais exemplarmente dirigidos a práticas pedagógicas; é o caso de suas peças didáticas. No livro *Brecht: um jogo de aprendizagem*, Ingrid D. Koudela faz um amplo desenvolvimento dessa perspectiva.

[133] Não por acaso, o trabalho rítmico perseguido por Brecht será o da quebra harmônica, o ritmo sincopado.

[134] BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1996. "Que é o teatro épico". P. 82.

[135] A narração da cena teatral pela encenação: com os atores, a cenografia, a iluminação, a música etc, e, de modo circunscrito, pelo próprio texto literário.

[136] Em língua portuguesa, também se traduz por "efeito de distanciamento". Segundo Ingrid D. Koudela, "a tradução 'estranhamento' é preferível porque ela guarda o núcleo *fremd* que significa 'estranho, estrangeiro'". KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991. P. 106.

Marvin Carlson apresenta uma instrutiva síntese histórica da origem e desenvolvimento da teoria de *estranhamento*.

> Esse conceito teve tanta influência, identificando-se a tal ponto com Brecht, que convém lembrar uma coisa: não foi ele que o inventou. Brecht apenas pôs nova ênfase numa idéia muito antiga. Mesmo a *Poética* de Aristóteles (capítulo 22) fala da obrigação que toca ao poeta de empolar a linguagem corrente por meio de metáforas, ornamentos, vocábulos estrangeiros ou raros. Francis Bacon, que Brecht costuma citar com aprovação no seu interesse no experimento científico em lugar da aceitação cega dos preceitos tradicionais (aristotélicos), aconselhava no *Novum Organum* o uso do "estranhamento". (...).
>
> Os românticos alemães interessavam-se vivamente por esse processo; com efeito, Novalis, um dos poetas mais originais do romantismo, define a poesia romântica como "a arte de surpreender de maneira agradável, de tornar um objeto estranho, mas ainda compreensível e interessante". Em época mais recente, Viktor Shklovsky (1893), líder dos formalistas russos, no seu famoso artigo "Arte como técnica" (1917) estabeleceu o *priyom ostranenije* (técnica de tornar estranho) como pedra angular da teoria formalista russa, declarando que poetas empregam a metáfora e a linguagem figurada não, como queria o pensamento teórico tradicional, para exprimir o desconhecido, mas tornar o conhecido estranho e surpreendente. Uma vez que Brecht se encontrava em Moscou quando da apresentação da *troupe* chinesa de Mei Lan-fang que inspirou seu ensaio sobre o *Verfremdung*, é possível que essa cunhagem deva alguma coisa a Shklovsky, embora se saiba que já há algum tempo ele vinha burilando a idéia. Seja como for, a dimensão política do tratamento de Brecht afasta-o de qualquer de seus predecessores[137].

---

[137] CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro – Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo, Fundação Editora da Unesp, 1997. P. 409. Em publicações brasileiras, a grafia de "Shklovsky" se apresenta com a variante "Chklóvski". Sobre a discussão em torno da origem do conceito na abordagem brechtiana, José Antônio Pasta Jr, em nota, comenta: "Antes de adotar o termo *Verfremdungseffekt*, que se convencionou traduzir por efeito *de distanciamento*, Brecht utilizava o termo de *Entfremdungseffekt*, que pode ser traduzido por *efeito de alienação*. O editor anota que, segundo Bernhard Reich, colaborador de Brecht, este teria adotado o novo termo por influência de seu tradutor russo, Seguei Tretiakóv, o que colocaria a teorização brechtiana do 'efeito de distanciamento' sob o influxo direto da noção de 'estranhamento' do formalismo russo, notadamente desenvolvida por Chklóvski. A hipótese é muito provável, já que o contato de ambos foi muito intenso, e Tretiavóv, ligado ao futurismo russo (...), particularmente amigo de Maiakóvski e O. Brik, participara do próprio meio em que esta noção tivera origem. (Brecht fizera, também, em 1932, uma viagem à União Soviética onde, guiado por Tretiakóv, conhecera,

Segundo Boris Schnaidermann, depois da apropriação que Brecht fizera do "estranhamento", Chklósvski teria reavaliado, posteriormente, sua concepção, ampliando-lhe seus objetivos sociais[138].

Para Brecht, "o objetivo do efeito-V é estranhar o *gestus* social subjacente a todos os acontecimentos"[139]. Como exemplo, nos oferece sua intervenção estranhada para uma situação da peça *Rei Lear*, de William Shakespeare.

> Se *Rei Lear* (na cena 1, do primeiro ato) rasga o mapa quando divide seu reino entre suas filhas, então a ação de dividir o reino é estranhada. Não apenas porque dirige nossa atenção para seu reino, mas porque, principalmente, evidencia a trivialidade com que toma o reino por sua propriedade privada, nos remetendo às bases da concepção feudal de família[140].

A técnica do estranhamento em Brecht estará necessariamente interessada, pois, em evidenciar a qualidade histórica dos processos sociais, que serão minuciosamente amplificados, sob a lente de uma lupa; ele introduzirá o corpo estranho no organismo artificialmente harmônico do *gestus* social, para desarmá-lo de seu falso equilíbrio, de sua pretensa ordem. Para isso, o autor acrescerá ao estranhamento, um procedimento que nomeia de historicização; para ele, *historicizar* significa "representar processos e pessoas como históricos, portanto transitórios"[141].

---

entre outros, O. Brik.)". PASTA JR, José Antônio. *Trabalho de Brecht – Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea* . São Paulo, Ática, 1986. P. 44-45.

[138] KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991. P. 107.

[139] Do ensaio de Brecht, "Breve descrição de uma nova técnica da arte de representar". Cotejo de traduções em Willett (ibidem, p. 139) e Fiama Pais Brandão (ibidem, p. 109).

[140] Do texto de Brecht, "*Short Description of a New Tecnique of Acting which produces an Alienation Effect*". *Brecht on Theatre – the development of as aesthetic*. (Edited and Translated by John Willett). Grã Bretanha, Methuen, 1978. "Appendix –selected notes (14)". P. 143.

[141] Brecht *apud* KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991. P. 107.

É com simplicidade, entretanto, que Brecht explica sua perspectiva do efeito de estranhamento num escrito de título prosaico: "O efeito de estranhamento como um processo da vida cotidiana".

> Estranhar um processo ou caráter significa inicialmente retirar desse processo ou caráter aquilo que é evidente, conhecido, manifesto, e provocar espanto e curiosidade diante dele (...) [142].

Brecht insiste na qualidade de ensinamento que a vida prática e cotidiana oferece para experiência estética e vice-versa. Para o autor, o estranhamento pode ser exercitado em qualquer incidente da vida social; ainda que haja diferenças entre o que denomina de "teatro épico artístico" (*Theaterszene* – cena de teatro) e "teatro épico natural" (*Strassenszene* – cena de rua), Brecht encontra nas situações mais recorrentes elementos para experimentar seu olhar "científico" sobre a sociedade.

> Um dos prazeres específicos de nossa época, que tantas e tão variadas modificações efetuou no domínio da Natureza, consiste em compreender as coisas de modo que nelas possamos intervir. Há muito de aproveitável no homem, dizemos nós, poder-se-á fazer muito dele. No estado em que se encontra é que não pode ficar; o homem tem que ser encarado não só como é, mas também como poderia ser. Não se deve partir dele, mas, sim, tê-lo como objetivo. O que significa que não devo simplesmente ocupar o seu lugar, mas pôr-me perante ele, representando todos nós[143].

Pôr-se diante do homem é, em sua instância mais simples, refleti-lo. Porém, para Brecht, a "arte, quando espelha a vida, o faz com espelhos especiais. A arte não deixa de ser realista por alterar as proporções, deixa, sim, quando as altera de tal modo que o público, ao utilizar as reproduções na prática, em idéias e impulsos,

---

[142] Ibidem, 106. Pode ser encontrado no "Appendix –selected notes (17)", da tradução de Willett, p. 143-144.
[143] BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005. *Pequeno Órganon para teatro* (46), p. 147.

naufraga na realidade"[144]. Em seu poema, "Sobre a imitação", Brecht delimita precisamente o problema que deseja "pôr em crise".

> O que apenas imita, que nada tem a dizer
> Sobre aquilo que imita, semelha
> Um pobre chimpamzé que imita seu treinador fumando
> E nisso não fuma. Pois nunca
> A imitação irrefletida
> Será uma verdadeira intimação[145].

Pois então, é justamente na *imitação refletida* que Brecht encontra a medida de seu realismo; a reflexão da vida é, dialeticamente, o *estranhamento* da vida[146], a arte deve espelhar (com seus "espelhos especiais") essa estranheza refletida no convívio social para constituir-se em uma "verdadeira intimação". Vê-se que tanto o *espectador* nas peças épicas, quanto o *atuante* nas peças didáticas, ou ainda, o *leitor* que desfruta da ampla multiplicidade da literatura brechtiana, é tratado com cuidado por Brecht que, ao requisitar sua participação como agente reflexivo, tenta confiar-lhe a tarefa de "ler" sua própria realidade evitando-lhe o naufrágio; para o autor, o *gestus* produtivo por excelência será, portanto, a *atitude crítica*.

> Se quisermos, pois, entregar-nos à grande paixão de produzir, qual deverá ser o teor das nossas reproduções do convívio humano? Qual será a *atitude produtiva*, em relação à Natureza e à sociedade (...)?
>
> Essa atitude é de natureza crítica. (...) As nossas reproduções do convívio humano destinam-se aos técnicos fluviais, aos pomicultores, aos construtores de veículos e aos revolucionários, a quem convidamos a vir aos nossos teatros e a quem pedimos que não esqueçam, enquanto estiverem conosco, os respectivos interesses (que são uma fonte de

---

[144] Ibidem (73), p. 164.

[145] BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. São Paulo, Brasiliense, 1986. P. 242

[146] Importa observar que a aproximação entre arte-vida em Brecht se dá pelo dispositivo que assegura sua distância, o efeito do estranhamento como revelador do *gestus* social; é ao distanciar arte e vida, que Brecht as integra.

> alegria); poderemos, assim, entregar o mundo aos seus cérebros e corações, para que o modifiquem a seu critério[147].

Se considerarmos que *a atitude crítica* brechtiana, em seu impulso produtivo, é notoriamente literária - porquanto, em Brecht, a literatura não é entendida como restrita ao campo literário, o seu "realismo" transborda em realidades[148] - diríamos que ela se amplia em *gestus*: termo de origem latina que significa "atitude, movimento do corpo"; nesse caso, da pulsão literária vinga a *atitude gestual* de onde parece verter aquilo que, para Roland Barthes, é imanente à literatura, "uma revolução permanente da linguagem"[149].

A literatura, para Barthes, é o "grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever". Pode-se chamá-la "indiferentemente: de literatura, escritura ou texto". Sua função é de "trapacear a língua", extraviá-la em seus códigos, para *torná-la estranha a seu próprio poder*, porque é "no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro"[150].

Segundo Barthes, o objeto que "inscreve o poder" é a *linguagem*: "a linguagem é uma legislação, a língua é seu código", nesse caso, não é possível falar em um poder opressor uno: o poder é uma "legião".

> Adivinhamos então que o poder está presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social: não somente o Estado, nas classes, nos grupos, mas ainda nas modas, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, nos esportes, nas informações, nas

---

[147] BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005. *Pequeno Órganon para teatro* (21-22), p.135.

[148] Em seu escrito, "Sobre o caráter formalista da teoria do realismo", de 1938, Brecht previne: "O realismo não é apenas uma questão de literatura, mas uma grande questão política, filosófica e prática, e deve ser tratado e explicado como problema muito mais vasto, em todos os níveis do humano". Tradução em MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Debates sobre o Expressionismo*. São Paulo, UNESP, 1996. P. 248.

[149] BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo, Cultrix, 1994. P. 16.

[150] Ibidem.

> relações familiares e privadas, e até mesmo nos impulsos libertadores que tentam contestá-lo[151].

Segundo Brecht, a arte deve tornar a crítica o seu "grande método de produtividade"[152], para isso, a imitação refletida que *estranha* os poderes implícitos ao fenômeno social da linguagem[153] segue o "princípio de corporeidade", conforme nos apresenta Ingrid D. Koudela.

> O princípio da corporeidade, como fator determinante de processos de percepção e aprendizagem, propõe que os procedimentos para atingir o "estranhamento" se iniciam no plano sensorial, com vistas ao descondicionamento de ações que se fizeram rotina e de hábitos de percepção que se tornaram automatizados[154].

Nessa perspectiva, o texto literário que exerce "uma revolução permanente da linguagem", por meio do desvio dos códigos de poder da própria língua, tornando-a o teatro das formulações poéticas, vira *instrumento*[155] de "descondicionamento de

---

[151] Ibidem.

[152] BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005. *Pequeno Órganon para teatro* (25), p.137.

[153] Para o marxista Brecht, possivelmente, a linguagem humana seria orientada pelo modo de produção de uma sociedade; na perspectiva marxista, "o modo de reprodução de vida material determina o desenvolvimento da vida social, política e intelectual em geral. Não é a consciência dos homens que determinam seu ser; é o seu ser *social* que, inversamente, determina sua consciência". Em Karl. Marx, *Contribuição à crítica da economia política*, *apud* CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo, Ática, 2006. P. 385. A abordagem da questão em sua complexidade, escapa aos limites da escritura, a seguir, apenas enumero, de modo absolutamente sumário, algumas de suas ramificações. A lingüística e a filosofia da linguagem em Marx e Engels segue diversificadas séries de formulações, uma primeira série que afirma a linguagem como um fenômeno essencialmente social; outra série, que relaciona linguagem, pensamento e realidade, e, entende linguagem e pensamento como uma unidade, cujo funcionamento e origem são inseparáveis, atribuindo à linguagem o modo de ser dos pensamentos; e, uma terceira série, que consta da formulação de Marx acerca das relações entre as classes sociais e a ideologia. Como indicação didática, consultar o verbete redigido por Katalin Radics e János Kelemen, em BOTTOMORE, Tom (editor). *Dicionário do Pensamento Marxista*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2001.

[154] KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991. P. 134.

[155] Importante indicar que Walter Benjamin aponta para o caráter instrumental do texto em Brecht, ao situá-lo dentro da discussão acerca da relação entre produtores e aparelho cultural, lembrando que Brecht "liquida a ilusão de que o teatro se funda na literatura", ao recorrer à sua afirmação de que é o aparelho cultural que possui os seus produtores: "Essa falta de clareza sobre sua situação, que hoje predomina entre músicos, escritores e críticos, acarreta conseqüências graves, que não são suficientemente consideradas. Acreditando possuir um aparelho que na realidade os possui, eles defendem esse aparelho, sobre o qual não dispõem de qualquer

ações que se fizeram rotina e de hábitos de percepção que se tornaram automatizados", assim, pela experiência da corporeidade o texto é posto à disposição da percepção sensorial do receptor, que o altera criticamente conforme o partilha.

MAQUIAGEM

Meu rosto está maquiado, limpo de
Toda singularidade, tornado vazio, para refletir
Os pensamentos, agora mutáveis
Como voz e gesto[156].

O receptor ganha a posição de protagonista da ação. Caberá a ele devolver à obra um novo paradigma de legibilidade: a permanência do trabalho da obra. Arthur Rimbaud diria "*Car Je est un autre*"[157].

"É que Eu é um outro".

"A mão na pena vale a mão na enxada – que século de mãos! – nunca terei a minha mão".

– diria também Rimbaud em "Sangue Mau", em seu *Une Saison en Enfer*.

---

controle e que não é mais, como supõem, um instrumento a serviço do produtor, e sim um instrumento contra o produtor". Sobre a ilusão de que o teatro se funda na literatura, Benjamin elucida: "Isso não é verdade nem para o teatro comercial nem para o brechtiano. O texto tem uma função instrumental nos dois casos: no primeiro, ele está a serviço da preservação da atividade teatral e no segundo, a serviço de sua modificação". BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1996. "Que é o teatro épico", p. 78-79.

[156] BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. São Paulo, Brasiliense, 1986. P. 247.

[157] "É que Eu é um outro", do manifesto poético *A carta do vidente* (1871), de Arthur Rimbaud, escrita ao seu amigo Paul Demeny.

> *Quem* somos, no momento da leitura de um poema? Onde começa o emissor e termina o receptor? O que é a poesia se não a centelha que se acende entre "eu" e "você"?
>
> É que, quando o poeta diz "Eu é um outro", ele assume a possibilidade do outro *também* ser poeta. O poeta é apenas um meio ou um instrumento que deve traficar, para o leitor, o registro de suas visões[158].

A experiência da corporeidade torna-se, portanto, categoria poética e, a partilha que o "poeta" faz de sua obra, abrindo-a ao outro (a sua própria formulação) é o *gestus*, a atitude, que ele lhe oferece como *modelo de ação*[159].

Rimbaud vê na ação gestual, ela mesma, do corpo físico no espaço físico, seu motor poético.

> Ele escrevia caminhando, ou melhor, caminhava murmurando seus poemas, sobretudo as *Illuminations*, que parecem ser escritas nos terrenos inclinados ou recopiados, terminadas de uma assentada ao chegar: uma escrita elaborada no silêncio dos passos e das palavras, no movimento imprevisível onde ela se dissolve, formulando o segredo em que ele não permanece, mas onde se ouve a marcha-murmúrio. (...)[160].

> Isto me é evidente: assisto ao nascimento do meu pensamento: eu o olho, eu o ouço: lanço um toque de violino: a sinfonia se mexe nas profundezas, chegam de um pulo ao palco[161].

Como Rimbaud[162], Brecht indicava que o outro *também* poderia ser o poeta, um poeta gestual: o arguto poeta-construtor (isto é, de prazenteira produtividade), filho de uma era científica.

---

[158] LOPES, Rodrigo Garcia e MENDONÇA, Maurício Arruda/ "Iluminuras – Poesia em Transe", ensaio que compõe a edição crítica de RIMBAUD, Arthur. *Iluminuras – Gravuras Coloridas*. São Paulo, Iluminuras, 2002. P. 135-136.

[159] *Handlungsmuster*, para Brecht. Comentarei o assunto ao final da "Primeira Parte".

[160] Depoimento de Delahaye, amigo de Rimbaud *apud* LOPES, Rodrigo Garcia e MENDONÇA, Maurício Arruda/ "Iluminuras – Poesia em Transe", ibidem, p. 165.

[161] A *carta do vidente*, de Arthur Rimbaud é um manifesto poético escrita a seu amigo Paul Demeny em 1871.

> A ciência e a arte têm em comum o fato de ambas existirem para simplificar a vida do homem; a primeira, ocupada com sua subsistência, a segunda, em proporcionar-lhe diversão. No futuro vindouro, a arte extrairá diversão da nova produtividade, produtividade esta que tanto pode melhorar a nossa existência e que, uma vez livre de obstáculos, pode vir a ser, em si própria, o maior dos prazeres[163].

A nova produtividade é o aprendizado crítico. Sua poética gestual precisa fazer valer "a mão na enxada", todos os séculos de mão na enxada... Dar a mão que escreve ao outro, à transformação de sua história fracassada; pôr à mão os instrumentos que permitem sua leitura e re-escritura da história.

> Uma velha tradição conduz as pessoas a considerarem a atitude crítica como algo, predominantemente, negativo. (...) Parece inconcebível que a contradição e o distanciamento possam ser vistos como parte de uma apreciação artística. É claro que esse tipo de apreciação requer um nível superior de entendimento, capaz de apreciar criticamente, mas o criticismo, nesse caso, prevê apenas as questões técnicas; isso é uma coisa bem diferente de requisitar a observação não de uma representação do mundo, mas do *próprio* mundo, de uma forma distanciada, crítica e que considera as contradições[164].

Estranhar o que parece natural, voltar-se à realidade histórica. Sabermo-nos passantes, possíveis agentes perguntadores, prazenteiros formuladores de questões

---

[162] O jovem Brecht recebeu grande influência do poeta francês Arthur Rimbaud, comenta: "Eu escrevi a peça, *Im Dickicht der Städte* (*Na selva das cidades*) fazendo uso da prosa poética afiada de Arthur Rimbaud (de seu *Une saison un Enfer*)", em *On Rhymeless Verse with Irregular Rhythms* (1939). Wolfgang Storch conta que, "em 1922, Berlim estava paralisada pela inflação que roubara das pessoas seu patrimônio, suas economias. Brecht chegou nessa 'Berlim-nada', sem dinheiro no bolso, para conquistá-la. (...) Esse era o discípulo de Rimbaud do 'Je est um autre'. Ele era ele mesmo, foi essa a sua força (...)." Em STORCH, Wolfgang. "O Teatro Político da República de Weimar" em *O teatro e a cidade: lições de história do teatro* (org. Sérgio de Carvalho). São Paulo, SMC, 2004. P. 178-179.

[163] BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005. *Pequeno Órganon para teatro* (20), p. 135.

[164] BRECHT, Bertolt. *Brecht on Theatre – the development of as aesthetic*. (Edited and Translated by John Willett). Grã Bretanha, Methuen, 1978. "*Short Description of a New Tecnique of Acting which produces an Alienation Effect"*. Em "Appendix –selected notes (*Is the critical attitude an inartistic one?*)", p. 146.

simples que se choquem com o mundo complexo. Brecht defende a arte da formulação crítica como modo de conhecimento da vida social porque acredita que a vida social *merece* constituir-se como uma grande produção[165]: "claro que se deve entender produção no sentido mais lato, e o alvo da luta é libertar de todos os grilhões a produtividade de todos os homens. Os produtos em questão podem ser pão, lâmpada, chapéu, peças de música, lances de xadrez, irrigação, aparência, caráter, jogos etc"[166]. Fazer da linguagem poética um gesto efetivo de mudança perante as formas penosas de conhecer o mundo.

> É preciso lembrar que essa tarefa é divertir os filhos da era científica, proporcionando-lhes o prazer dos sentidos e a alegria. Precisamos repetir isso freqüentemente, especialmente para nós mesmos, alemães. Pois na Alemanha tudo resvala facilmente para o plano do imaterial e do abstrato. A ponto de começarmos a falar de uma "visão de mundo" quando o próprio mundo já estar desfeito. O próprio materialismo, para nós, é pouco mais que uma idéia. O prazer sexual torna-se, entre nós, uma obrigação conjugal; o prazer artístico está a serviço da cultura; e aprender não significa conhecer aprazivelmente, mas, sim, aferrar o nariz ao objeto do conhecimento. Nada do que fazemos representa um esforço aprazível, e, para justificarmos os nossos atos, não invocamos o que gozamos com isso ou aquilo, mas, sim, quanto suor nos custou[167].

Rogava Rimbaud que "é preciso achar uma linguagem", um experimento formulador que goze da plena produtividade no processo de escritura. Para

---

[165] Na perspectiva marxista, o que distingue os seres humanos dos animais é a capacidade humana de produzir suas condições de existência material e intelectual; a consciência dos seres humanos se transforma de acordo com seu modo de produção social. Os modos de produção sociais são determinados por condições históricas, ou seja, a forma de produção de uma sociedade não resulta de um poder divino, ou metafísico, que impõe um padrão imutável de co-existência. Os seres humanos é que produzem e reproduzem sua história.

[166] BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho – Vol. I, 1938-1941*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002. Comentário do dia 07/03/1941.

[167] Brecht, Bertolt. *Pequeno Órganon para teatro* (75), cotejo de traduções Fiama Paes Brandão (Nova Fronteira) e John Willett (Methuen).

Rimbaud foi a "alquimia do verbo", o "pensamento cantado" em poesia-gesto, poesia-idéia, poesia-imagem, poesia-música, poesia-estranheza.

> (...)
>
> Volto ao assunto:
>
> Portanto, o poeta é mesmo ladrão de fogo.
>
> Ele é encarregado da humanidade, dos animais até; ele deverá fazer sentir, apalpar, escutar as suas invenções; se o que ele traz de lá tem forma, ele dá forma; se é informe, ele dá informe. Encontrar uma língua;
>
> - De resto, toda palavra, sendo idéia, o tempo de uma linguagem universal virá! É preciso ser acadêmico – mais morto do que um fóssil – para aperfeiçoar um dicionário, de qualquer língua. Fracos poderiam pensar sobre a primeira letra do alfabeto e logo pular na loucura! –
>
> Esta língua será alma para a alma, resumindo tudo, perfumes, sons, cores, pensamento agarrando o pensamento e puxando. O poeta definiria a quantidade de desconhecido nascendo em seu tempo universal: ele daria mais – que a fórmula de seu pensamento, que a partitura *de sua marcha ao Progresso*! Enormidade que se torna norma, absorvida por todos, ele seria mesmo um *multiplicador de progresso*!
>
> Este futuro será materialista, você vê; (...)[168].

Brecht vê na investigação de uma linguagem literária crítica[169], o método de produtividade para que "os filhos da era científica" lhe gozem o conhecimento; aconselha ao artista incluir no próprio corpo da obra, dispositivos gestuais de ensinamento para a formulação crítica do receptor, que possibilite a ampliação qualitativa do círculo de apreciadores na produção estética.

---

[168] RIMBAUD, Arthur. *Uma Estadia no Inferno, Poemas Escolhidos, A carta do vidente*. São Paulo, Martin Claret, 2005. *A carta do vidente*, p. 82.

[169] Heiner Müller, ao tratar de *Fatzermaterial (Material Fatzer)*, de Brecht dirá que: "O gesto da escritura é aquele do investigador e não a do erudito que interpreta resultados da investigação, ou do professor que as transmite. É nesse texto que Brecht pertence menos aos marxistas que foram o último pesadelo de Marx. Por que não valeria também para Marx que o horror é a primeira manifestação do novo, o medo a primeira configuração da esperança". KOUDELA, Ingrid Dormien (org.). *Heiner Müller, o espanto no teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2003. "Farzer ± Keuner", p. 50.

> É uma opinião antiga e fundamental que uma obra de arte deve influenciar todas as pessoas, independentemente da idade, *status* ou educação (...) todas as pessoas podem entender e sentir prazer com uma obra de arte porque todas têm algo de artístico dentro de si (...) existem muitos artistas dispostos a não fazer arte apenas para um pequeno círculo de *iniciados*, que querem criar para o povo. Isso soa democrático, mas, na minha opinião, não é totalmente democrático. Democrático é transformar o *pequeno círculo* de iniciados em um *grande* círculo de iniciados. Pois a arte necessita de conhecimentos. A observação da arte só poderá levar a um prazer verdadeiro, se houver uma arte da observação. Assim como é verdade que em cada homem existe um artista, que o homem é o mais artista dentre todos os animais, também é certo que essa inclinação pode ser desenvolvida ou perecer. Subjaz à arte um saber que é um saber conquistado através do trabalho[170].

Aprender com quinquilharias, com o mundo à volta. Des-ocultar as didascálias; deixá-las exibir seu ensinamento *sobre* a ação. Na menor grandeza dos pequenos gestos do dia-a-dia pode-se descobrir as condições que regem a realidade de nosso tempo. Como na confissão de Rimbaud:

> Eu amava as pinturas idiotas em cima das portas, cenários, lonas de saltimbancos, insígnias, iluminuras populares; literatura fora de moda, latim de igreja, livros eróticos com ortografia errada, romances de nossas avós, contos de fadas, livrinhos infantis, óperas velhas, refrões imbecis, ritmos ingênuos[171].

---

[170] Brecht ("Observação da Arte e Arte da Observação*") apud*. KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991. P. 110.

[171] Rimbaud em "Alquimia do Verbo", de *Une Saison em Enfer* (1872) *apud* LOPES, Rodrigo Garcia e MENDONÇA, Maurício Arruda/ "Iluminuras – Poesia em Transe", ensaio que compõe a edição crítica de RIMBAUD, Arthur. *Iluminuras – Gravuras Coloridas*. São Paulo, Iluminuras, 2002. P. 150.

Abrir a razão e os sentidos. Suprimir o fosso da orquestra, "o abismo que separa os atores do público, como os mortos são separados dos vivos"[172], tornar o teatro, tribuna, lugar em que todos se enxergam. Deitar a arrogância em prado aberto. Dizer aos atores: "Vós não sois especiais!"; torná-los sensíveis ao homem comum.

> Vocês, artistas que fazem teatro
> Em grandes casas, sob sóis artificiais
> Diante da multidão calada, procurem alguma vez
> Aquele teatro encenado na rua.
> Cotidiano, vário e anônimo, mas
> Tão vívido, terreno, nutrido da convivência
> Dos homens, o teatro que se passa na rua.
> Aqui a vizinha imita o proprietário, deixa claro
> Demonstrando sua verbosidade
> Como ele busca desviar a conversa
> Do cano d'água que arrebentou. À noite, nos parques
> Rapazes mostram a garotas risonhas
> Como elas resistem, e resistindo
> Mostram habilmente os seios. E aquele bêbado
> Mostra o pastor em sua prediga, remetendo
> Os despossuídos
> Aos ricos pastos do paraíso. Como é útil
> Esse teatro, como é sério e divertido
> E digno! Não como papagaios e macacos
> Imitam eles, apenas pela imitação em si, indiferentes
> Aos que imitam, apenas para mostrar
> Que sabem imitar bem; não, eles têm
> Objetivos à frente. Que vocês, grandes artistas
> Imitadores magistrais, não fiquem nisso
> Abaixo deles.
> (...)[173]

Inverter a sintaxe e deixar aflorar o *gestus*. Fazer da *frase* um experimento de sua origem: os modos do falar[174]. "Descomportar" as caricaturas coletivas e as débeis

---

[172] BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1996. "Que é o teatro?", p. 78.

[173] BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. São Paulo, Brasiliense, 1986. "Sobre o teatro cotidiano", p. 238.

[174] É especialmente interessante um fragmento de texto de Brecht, não publicado, chamado "Figuração de frases em uma nova enciclopédia", que J. Willett nos dá acesso em uma de suas notas de tradução. O texto se refere a um trabalho sobre a "frase" como linguagem gestual. É bom lembrar que frase (do grego *phrásis*, "modo de

doxas com seus discípulos. Sair de *dentro* do fluxo da ação. Conhecer a teia de Aracne[175] pelo gesto que a desfaz. Ir para fora. Arrumar um microscópio. Pedir à sua tia doente, que se alegra com sua visita, uma lanterna velha. Comprar uma grande lupa do vendedor ambulante, enquanto ele, ansioso, olha para os lados com receio que apareça o fiscal, novas propinas... Você já ouviu seus próprios batimentos cardíacos num estetoscópio? Dispor à cena, instrutivas notas de rodapé. Possibilitar-lhe a apreciação crítica ao interromper-lhe o fluxo. Isso dá vertigem? Acidentar o terreno para torná-lo sóbrio em seu desvario: firme, tinto e seco. Des-possuí-lo. "Fazei-nos pisar em ovos!". Perguntar-se: "como andar sobre ovos?". Garantir-lhe

---

falar", pelo latim *phrase*), dependendo do contexto do trabalho em curso, tanto pode recorrer a sua proposição como uma "sentença", em seu sentido de "dito sentencioso", *máxima*, um provérbio, rifão, ou anexim, como também em sua acepção musical, de "fragmento de trecho musical, que tem um sentido completo e em geral termina com uma cadência" (Dicionário Aurélio). O fragmento se encontra nos arquivos de Brecht (332/76).

1 – A quem serve a frase?
2- A quem a frase afirma servir?
3- O que a frase requisita?
4- Que ações práticas correspondem a essa frase?
5- Que tipo de frases resultam dela? Que tipo de frases a sustentam?
6- Em que situações a frase é falada? Por quem?

No "esquema" acima, proposto por Brecht, encontrar no termo "frase", a noção da "máxima" pode revitalizar a central crítica brechtiana aos *costumes* culturais naturalizados. Roland Barthes, em seu ensaio "Brecht e o discurso: contribuição ao estudo da discursividade", evidencia que "a máxima" é um dos objetos sobre os quais Brecht mantém firme vigilância. Barthes diferencia a "máxima" do "fragmento": "a máxima não é um fragmento (...) o fragmento brechtiano nunca é generalizante, não é 'conciso', não 'recolhe'; pode ser muito frouxo, distendido, alimentado de contingências, de especificações, de dados dialéticos; a máxima, por sua vez, é o enunciado do qual se subtrai a História: resta o blefe da 'Natureza' (...) Quebrar o costume é primeiro quebrar a máxima, o estereótipo: sob a regra, descubra o abuso; sob a máxima, descubra o encadeamento; sob a natureza, descubra a História". BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. São Paulo, Matins Fontes, 2007. P. 317-318.
As peças didáticas *Aquele que diz sim, Aquele que diz não*, são exemplares quanto ao trabalho para "desmaximizar" a máxima: "Aquele que diz 'a', não tem que dizer 'b'. Ele pode reconhecer que 'a' era falso" – diz um de seus personagens, quando confrontado com o Grande Costume. BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo de Bertolt Brecht*. Vol 3. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992. P. 231.

[175] Na mitologia grega, Aracne era a mortal, cuja perícia na arte do bordado e da tecelagem, garantiu-lhe o estatuto de discípula da deusa Atená (a filha amada de Zeus). Aracne, entretanto, pôs a perder sua condição de humana, quando resolver desafiar a deusa a uma competição pública de tecelagem. Uma vez que o trabalho de Aracne era considerado perfeito, sentindo-se vencida (porque igualada), a deusa Atená destruiu a arte de Aracne e a feriu com uma lançadeira de tear. Aracne, sentindo-se humilhada, tentou se enforcar, mas foi impedida pela deusa que a transformou em aranha, obrigando-a a tecer para o resto da vida. Junito de Souza Brandão encontra correspondência do mito na *Bíblia* (*Livro de Jó* 27, 18-19) e no *Corão* (29, 40): "Mas a habitação da aranha / é a mais frágil das habitações", o autor observa: "Semelhante fragilidade evoca uma realidade de aparências fictícias e efêmeras. A *aranha* torna-se, nesse enfoque, uma artífice de teias de ilusões". BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega – Vol. II*. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1998. P. 27-28.

mais e mais a descoberta de novas atitudes. Implodir a ação em fotogramas. E depois explodi-la em verso (do latim, *versus*: retorno), re-voltando-se em gesto: uma nova escola de autores teatrais.

> A frase bíblica 'arranca o olho que incomoda' é menos efetiva do ponto de vista da linguagem gestual que dizer, 'se o teu olho te incomoda, arranca-o'. Aqui, o que nos é primeiramente revelado é o olho, a primeira parte da frase comporta o *gestus* preciso de supor algo; por fim, como que de surpresa, vem o conselho libertador da segunda parte da frase[176].

"Tornar o texto, roteiro de trabalho" - dirá Benjamin sobre o teatro gestual de Brecht; seu público não verá no palco, um espaço mágico, e sim "uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável". O diretor não será um ensaiador para obter do ator efeitos interpretativos impressionantes, e sim um provocador sensível, lançador de questões que suponham interessantes desafios experimentais para aquele que se dedica à imitação crítica do mundo.

Exibir em tela as imagens-documento da vida dominada pela barbárie; descobrir-lhe as causas, os horrores falseados: "(...) sacrifícios humanos por toda parte. Bárbaros divertimentos! Ora, se os bárbaros têm uma arte, façamos nós outra!"[177]. Inserir títulos às cenas[178], não que ilustrem, mas que revolvam o apetite por saber mais: voltar-se para direita, para a esquerda, para cima e para baixo. Ler pelo avesso, de trás para frente, não se misturar à ação: *sobrevoá-la*. Permitir ao outro,

---

[176] Brecht se utiliza desse exemplo literário em dois de seus textos sobre *gestus*, em "*On Gestic Music*", " *On Rhymeless Verse with Irregular Rhythms*".

[177] BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005. *Pequeno Órganon para o teatro* (33). P. 141.

[178] Quanto a isso, Brecht explicita: "Devemos, então, contrapor cuidadosamente as diversas partes da fábula, dando-lhe uma estrutura própria, a de uma pequena peça dentro da peça. Para atingirmos este objetivo, a melhor maneira é adotarmos títulos (...). Os títulos devem conter flechas certeiras, dentro de uma perspectiva social, e explicitar, simultaneamente, algo acerca da forma de representação desejável, isto é, devem imitar, consoante o caso, o estilo do título de uma crônica, de uma balada, de um jornal ou de um quadro de costumes". Ibidem (67), p. 160.

gozar de movimento: o novo espectador produzirá! Instruí-lo ao movimento: pensar, caminhar, "pecaminhar". Não fixar os papéis: permitir-lhes experimentar o texto, escrever um texto experimentável: fazê-lo em escolas, em fábricas, no rádio, em corais operários; transtornar as normas da linguagem: criar óperas escolares[179], peça dialética para crianças[180], peças inacabadas e "incomensuráveis" impossíveis de serem encenadas[181], escrituras que possibilitem o gesto produtivo de gozo ao experimentar *a queda em si*: um vôo sensual "des-fetichizado"; o vôo campesino e rampeiro.

> Nós alemães temos materialismo sem sensualidade. Conosco o "espírito" está constantemente cogitando do "espírito". O corpo e os objetos são desprovidos de espírito. Nas canções báquicas alemãs só se ouve falar dos efeitos sobre o espírito, mesmo nas canções mais vulgares. O cheiro dos barris de vinho nunca é mencionado. Não apreciamos o gosto do mundo. Ao amor levamos comodidade, o prazer sexual tem em si algo de banal. Quando falamos de gosto, mais uma vez nos referimos a uma coisa puramente intelectual, a língua a muito deixou de funcionar, o gosto é algo como ter uma sensação de harmonização. Pensamos na combinação "puramente espiritual". Entre nós o espírito se macula tão logo toca a matéria. A matéria para nós alemães é merda, para todos os efeitos. Em nossa literatura essa desconfiança da vitalidade do corpo dá para ser sentida em toda parte. Nossos heróis cultivam a sociabilidade, mas não comem; nossas mulheres têm sentimentos mas não têm nádegas. Para compensar isso nossos velhos falam como se ainda tivessem todos os dentes[182].

---

[179] A peça didática *Aquele que diz sim, aquele que diz não* é uma ópera escolar.

[180] As peças didáticas *A exceção e a regra* e *Horácios e Curiácios* são peças sobre dialética para crianças.

[181] A respeito de seu *Material Fatzer,* Brecht escreveu em seu diário em 1929: "Impossível encenar Fatzer". Heiner Müller declarou que Fatzer foi para ele "objeto de inveja". BRECHT, Bertolt. *O declínio do egoísta Johann Fatzer* (Organização de Heiner Müller). São Paulo, Cosac & Naify, 2002. Apresentação/Prefácio. P. 8-11. Segundo Wolfgang Storch, "Fatzer envolveu Brecht como nenhum outro tema. (...) Revelou-se nele o fundo obscuro da República de Weimar. Brecht não conseguiu livrar-se desse tema, nem tampouco achou a forma adequada para expressá-lo". STORCH, Wolfgang. "O Teatro Político da República de Weimar" em *O teatro e a cidade: lições de história do teatro* (org. Sérgio de Carvalho). São Paulo, SMC, 2004. P.191.

[182] Anotação em seu *Diário*, dia 12 de agosto de 1938. BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho – Vol. I, 1938-1941*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002.

.

Veja-lhe a autocrítica! Brecht observa no *gestus* do povo alemão seu temor na materialização do espírito.

> (...) Quando falamos de gosto, mais uma vez nos referimos a uma coisa puramente intelectual, a língua a muito deixou de funcionar (...).Entre nós o espírito se macula tão logo toca a matéria.

Não é à toa que tenha passado a vida tentando capturar a matéria: dar às idéias múltiplas formas, expor a teoria a sua *práxis*, recobrar os sentidos da literatura, buscar a gestualidade dos pensamentos, examinar o *gestus* da história, encontrar a distinta sapiência na observação das atitudes que estão para além das idéias que elas falseiam.

> Um professor de filosofia foi ao sr. K e lhe falou de sua sabedoria. Depois de um momento, o sr. K lhe disse: "Você está sentado de modo incômodo, fala de modo incômodo, pensa incomodamente". O professor de filosofia se irritou e disse: "Não era sobre mim que eu queria saber, mas sobre o conteúdo do que falei". "Não tem conteúdo", disse o senhor K. "Vejo que anda grosseiramente, e não há objetivo que alcance ao andar. Você fala obscuramente, e nada esclarece ao falar. Vendo sua atitude, não me interessa o seu objetivo[183]."

E nós, de intelecção colonizada[184]? A que flagelo submetemos nossos gestos? Os que se julgam realmente sabidos (às custas de quem?), desprezam os de idéia

---

[183] BRECHT, Bertolt. *Histórias do Sr. Keuner*. São Paulo, Editora 34, 2006.

[184] Decisivo para o estudo do tema é o ensaio, "As idéias fora do lugar", de Roberto Schwarz. Nesse texto, o pensamento de Schwarz desvela como a importação de idéias (sobretudo, européias), na formação política nacional, aparece sob a forma de "torcicolo cultural"; o *resultado* histórico não corresponde aos espelhados nos modelos europeus, ainda que utilize "seu vocabulário". SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

sensualmente encorpadas: mas o *gestus literário* nos denuncia. (Re)voltemos ao exemplo de Machado de Assis.

> Hamlet observa a Horácio que há mais cousas entre o céu e a terra do que sonha a nossa filosofia. Era a explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de Novembro de 1869, quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante; a diferença é que o fazia por outras palavras.
>
> (...)
>
> Também ele, em criança, e ainda depois, foi supersticioso, teve um arsenal de crendices, que a mãe lhe incutiu e que aos vinte anos desapareceram. No dia em que deixou cair toda essa vegetação parasita, e ficou só o tronco da religião, ele, como tivesse recebido da mãe ambos os ensinos, envolveu-os na mesma dúvida, e logo depois em uma só negação total. *Camilo não acreditava em nada. Por quê? Não poderia dizê-lo, não possuía um só argumento; limitava-se a negar tudo. E digo mal, porque negar é ainda afirmar, e ele não formulava a incredulidade; diante do mistério, contentou-se em levantar os ombros, e foi andando.*

Lembro-lhe que o conto de Machado de Assis despertou-me um vínculo com a investigação sobre o conceito brechtiano de literarização graças a um "acidente de trabalho"; foi ao procurar no dicionário a definição para o termo "formular" que reencontrei o trecho do texto de Machado, que costumava experimentar com os alunos das oficinas.

Machado *formula*, na resposta do narrador a mim, *sua leitora* - o que é prudente recolocar, pois é *desse lugar* que me propus desenvolver o caminho até aqui descrito -, que a ignorância de Camilo ("Não poderia dizê-lo, não possuía um só argumento; limitava-se a negar tudo") não era ser descrente, mas incapaz de *formular* sua própria incredulidade; o que me levou a considerar que Camilo era um "idiota" por definição, isto é, alguém que está privado de algo ("diante do mistério, contentou-se em levantar os ombros, e foi andando").

A pergunta:

"De que Camilo estaria privado?".

A aposta lançada:

Da privação da experiência que "põe em crise" aquilo que está limitado a uma só negação: o gesto formulador.

O gesto formulador fundado na *percepção* da realidade permite uma *tomada de consciência* sobre o *gestus* predominante em um contexto; ele está perfeitamente exemplificado pela atitude descrita na pequena parábola do Sr. Keuner transcrita acima, em que o Sr. K, após observar a gestualidade do professor de filosofia, conclui com a máxima: "Vendo sua atitude, não me interessa o seu objetivo".

Aquele que descrê como quem crê cegamente, está privado da *percepção de sua própria gestualidade;* não lhe será possível, portanto, observar na realidade a estranheza do comum; Camilo contentava-se em negar tudo: "O corpo que aqui se priva, sofreu a dúvida, mas *suas idéias* o impediram de formulá-la, limitou-se a negá-las" – eu desdobrei. Andava na história sem interromper-lhe os passos, fazer-lhe perguntas, escutar-lhe o ânimo. Não pôde deitar sua arrogância em prado aberto, nem conhecer a teia de Aracne pelo gesto que a desfaz. Seu *gestus* era o do possuído (do colonizado?): suas idéias não formuladas o tinham, o pensavam: *ele foi narrado*. Suas sensações eram o simulacro da realidade que o manipulou e o guiou, fio a fio, como seu objeto narrativo; o Narrador era um sabido, não se des-ocultou a Camilo, só a mim, que o lia e, isso é um assombro! É a percepção realista e gestual de Machado de Assis, que formula em *gestus,* a impertinente onisciência do Narrador, que possui a ignorância de Camilo, e a explora para "fazer seu teatro", no Brasil escravista do fim do império. O autor brasileiro me instruiu sobre um *gestus*

histórico; 123 anos depois, *em minha leitura*, o mesmo *gestus* pode ser reconhecido[185]; ganhou contornos de certa caricatura coletiva e a "inteligência" nacional, de seu sabido narrador. Parece que a herança do Velho Continente *ainda* nos intumesce as atitudes. Quem as estranhará?

> Ficção de um indivíduo (algum Sr. Teste às avessas) que abolisse nele as barreiras, as classes, as exclusões, não por sincretismo, mas por simples remoção desse velho espectro: a contradição lógica; que misturasse todas as linguagens, ainda que fossem consideradas incompatíveis; que suportasse, mudo, todas as acusações de ilogismo, de infidelidade; que permanecesse impassível diante da ironia socrática (levar o outro ao supremo opróbrio: *contradizer-se*) e o terror legal (quantas provas penais baseadas numa psicologia da unidade!). Este homem seria a abjeção de nossa sociedade: os tribunais, as escolas, o asilo, a conversação, convertê-lo-iam em um estrangeiro: quem suporta sem nenhuma vergonha a contradição? Ora este contra-herói existe: é o leitor do texto; no momento em que se entrega ao seu prazer. Então o velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais uma punição, o sujeito chega ao gozo/fruição (*jouissance*)[186] pela coabitação das linguagens, que trabalham lado a lado: o texto de prazer é a Babel feliz[187].

(Para que entre nós a matéria não se macule tão logo lhe toque o "espírito").

FIM DA INTERRUPÇÃO

---

[185] Brecht observou: "Palavras podem ser substituídas por outras palavras, gestos por outros gestos, sem que, por isso, o *gestus* seja modificado", *apud* KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991. P. 101.

[186] Segundo Leyla Perrone-Moisés, a tradução para a língua portuguesa da palavra francesa *jouissance*, no contexto da obra barthesiana, tem sido matéria de debate. Segundo a autora, a *jouissance* em Barthes é um conceito que tem origem na psicanálise lacaniana, distinguindo-se pela *libido*, comenta: "Todo o sabor da palavra *jouissance*, em Barthes como em Lacan, está nessa conotação sexual, orgástica, que se afirma ao mesmo tempo que se declara impossível, a não ser como metáfora". A autora/tradutora conclui que, "não há razão para que se apague, como que por pudor, na palavra *fruição*, a conotação sexual que só *gozo* pode transmitir". BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo, Cultrix, 1994/ Posfácio, "Lição de Casa", p. 80. Jacó Guinsburg, em sua tradução do termo, já encontra na palavra "fruição" um correspondente, que reproduz "poeticamente o movimento fonético do original francês". O tradutor, todavia, deixa a cargo do leitor a forma de tradução que melhor lhe convier ao prazer. BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo, Perspectiva, 2006/ Nota de tradução, p. 8.

[187] Ibidem, p. 7-8.

[188]

O fluxo do texto foi interrompido quando, ao citar Anatol Rosenfeld, em sua menção de que "não é possível reduzir o teatro à literatura, como tentam fazer alguns autores", propunha que fôssemos adiante para tentar alcançar Brecht em sua concepção de que é preciso encontrar um novo lugar para o teatro na produção literária.

Nesse ponto, indagava o que Brecht estaria se referindo ao dizer que "a literarização significa levar a cabo a 'figuração dos acontecimentos' com sua 'formulação'"?.

Em seguida, justapus nova questão: segundo Brecht, portanto, literarizar significaria uma convocação pública para o exercício da produção (e de uma produção que envolve necessariamente a formação de um novo espectador) de uma técnica literária que habilitasse à cena teatral tornar-se uma "sala de exposição, disposta num ângulo favorável" a sua própria formulação?

Walter Benjamin, em duas citações de seu mesmo escrito sobre Brecht, propõe a discussão nos seguintes termos.

[188] Detalhe da instalação criada por Dedé Pacheco, em que eram disponibilizados pedaços de giz para o público, caso desejasse escrever pelo chão ou nas paredes do espaço da série "des-en-cenada" do *Experimento do Acordo*, precipitação pública, do dia 24 de julho de 2007, no TUSP. Foto de Tika Tiritilli.

> A literarização "significa a fusão do *estruturado* com o *formulado* e permite ao teatro vincular-se a outras instituições de atividade intelectual". Essas instituições incluem o próprio livro. "As notas de pé de página e a prática de folhear um livro, para fins de comparação, também devem ser introduzidas na obra dramática." (...)
>
> A literarização do teatro sob a forma de frases, cartazes e títulos – sua afinidade especial com as práticas teatrais chinesas deve ser objeto de uma investigação separada – tem como função "privar o palco de todo sensacionalismo temático"[189].

O "sensacionalismo temático", para Brecht, está associado ao caráter "culinário" que o espetáculo teatral, ou operístico, assume dentro da forma capitalista de produção, em que o produto artístico apenas serve à manutenção do aparelho cultural e, não se compromete, desse modo, com a transformação da função social do sistema operante em favor de um novo modo de produção.

Nesse caso, a literarização[190] do teatro, ao "vincular-se a outras instituições da atividade cultural", se interessa em criar um modelo (que gera em si, um método) para tentar constitui-se como *literarização das próprias condições de vida*, na razão mesma de possibilitar ao espectador uma apropriação sobre a obra; tornar-lhe o gesto formulador acessível à observação arguta do mundo.

Benjamin nos oferece um exemplo instrutivo a esse respeito, ao tratar do modo como a fotografia, quando não literarizada, "transforma a própria miséria em

---

[189] BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1996. "Que é o teatro épico?", p. 83-84. O texto entre aspas são citações que Benjamin faz de Brecht. Aqui traduziu-se "Literarisierung" por "Literalizar"; na citação transcrita, foi alterada, portanto, a tradução do termo, já que vimos optando por sua tradução como "literarizar".

[190] Para efeito dessa escritura, embora não me proponha fazer a exposição historiográfica do assunto, é oportuno demarcar que o termo "literarização" não foi elaborado por Brecht. Assim como "estranhamento", possivelmente fora motivado pela pesquisa e, notórias intersecções entre o trabalho dos construtivistas e dos formalistas russos, sobretudo de Victor Shklovsky (Chklóvski) e Roman Jakobson, que "definiu a propriedade essencial da literatura como 'literariedade', termo que para ele não caracterizava seu conteúdo narrativo, contador de histórias (...), e sim as qualidades especificamente literárias dos textos, que tornavam a literatura e a poesia distintas de qualquer outro meio. Em seu ensaio de 1917, 'Arte como técnica', Shklovsky rejeitou a idéia de que a imagem era o traço distintivo da poesia. (...) Eles chamaram a atenção para o caráter estrutural, material do texto – sua 'literariedade' básica". FER, Briony, BATCHELOR, David, WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo – A arte no entre-guerras.* São Paulo, Cosac & Naify, 1998. Em Fer, Briony. "A linguagem da construção", p. 121-122.

objeto de fruição, ao captá-la segundo os modismos mais aperfeiçoados"[191]. Observa que a fotomontagem é a sua exceção, como no trabalho de John Heartfield, em que conseguiu preservar conteúdos revolucionários ao tornar as próprias capas dos livros instrumentos políticos.

> Modificá-lo (o aparelho) significaria derrubar uma daquelas barreiras, superar uma daquelas contradições que acorrentam o trabalho produtivo da inteligência. Nesse caso, trata-se da *barreira entre a escrita e a imagem*. Temos que exigir dos fotógrafos a capacidade de colocar em suas imagens legendas explicativas que as liberem da moda e lhes confiram um valor de uso revolucionário. Mas só poderemos formular convincentemente essa exigência quando nós, escritores, começarmos a fotografar[192].

Pois é, nesse sentido, que a literarização contribui para problematizar[193] o propósito de refuncionalização do aparelho cultural, uma vez que trabalha para que ambos, criadores e apreciadores possam alcançar o mesmo estatuto: o de produtores.

Essa parece ser a base da ação, para retomar um texto de Brecht já citado, "(...) Democrático é transformar o *pequeno círculo* de iniciados em um *grande* círculo de iniciados". O que está presente na proposição é, em uma primeira instância, o fator modelar da produção, que tem em vista potencializar o caráter produtivo dos consumidores ao torná-los ativos colaboradores.

Benjamin, em seu "O autor como produtor", evidencia o caso.

---

[191] BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1996. "O autor como produtor" (1934), p. 129.

[192] Ibidem.

[193] Não se trata de uma solução pueril, dado que a complexidade presente nos antagonismos da experiência capitalista, segundo Brecht, pressupõe a utilização de métodos que tornem visíveis as contradições, isso não significa, ilusoriamente resolvê-las, mas problematizá-las, segundo Carlson: (...) O teatro de Brecht não é para uma futura sociedade socialista, mas para a sociedade burguesa de hoje, sendo o seu escopo educativo: expor as contradições ocultas dentro dessa mesma sociedade". CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro – Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo, Fundação Editora da Unesp, 1997. P.372.

> A melhor tendência é falsa quando não prescreve a atitude que o escritor deve adotar para concretizar essa tendência. E o escritor só pode prescrever essa atitude em seu próprio trabalho: escrevendo. A tendência é a condição necessária, mas não suficiente, para o desempenho da função organizatória da obra. Esta exige, além disso, um comportamento prescritivo, pedagógico, por parte do escritor. Essa exigência é hoje mais imperiosa do que nunca. *Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém*. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou os espectadores. Já possuímos um modelo desse gênero, do qual só posso falar aqui rapidamente. É o teatro épico de Brecht"[194].

A concepção apresentada remete ao âmbito da separação entre produção e consumo, que se opera no sistema capitalista. Quanto a isso, José Antônio Pasta Jr. esclarece que Benjamin assegura que "a noção de modelo surge do ultrapassamento da separação entre produção e consumo"[195], e ela se desenvolverá em Brecht, por seu empenho em "*transformá-lo* [o consumo] *numa instância produtiva*, de modo que o consumidor – o espectador, o leitor – encontre no consumo uma inserção produtiva (reproduzindo, dessa forma, o próprio (e modelar) processo produtivo da obra que consome – a de Brecht – que encontra nos produtos alheios, os quais assimila transformadoramente, a ocasião para o desenvolvimento de sua própria produtividade"[196].

Ao que parece, a noção de modelo, assim posta, explica a segunda parte da proposição de Brecht para a literarização.

---

[194] Ibidem, p. 132.
[195] PASTA JR, *José Antônio. Trabalho de Brecht – Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea*. São Paulo, Ática, 1986. P. 224.
[196] Ibidem, 223.

> (...) mas estará limitada a permanecer unilateral se o público não tomar partido de seu procedimento para utilizá-lo como meio de obter acesso a um "nível mais alto".

Soma-se a isso, evidentemente, a atitude crítica (arguta e prazenteira) que, como vimos, é necessária ao gesto formulador. Percebe-se, com isso, que o "nível mais alto" referido, não está dado, ele precisa ser logrado, e o será, na medida em que os consumidores de arte tornem-se comprometidos produtivamente com o objeto de arte. Requisita-se, para isso, que o autor *literarize os meios de produção* da *práxis* artística, isto é, confira ao produto, a legibilidade de seu próprio fazer. Assim compreendido, os consumidores poderão ascender a um "nível mais alto": serão a mediação corpórea qualitativa entre a obra e o mundo; a arte, então, terá cumprido, em grande medida, sua função social[197].

Ingrid D. Koudela expõe e aprofunda, particularmente, o *Handlungsmuster* brechtiano, traduzido por "modelo de ação", que opera como instrumento pedagógico na prática com a peça didática. A pesquisadora propõe múltiplas e convergentes abordagens para o *Handlungsmuster*, a partir de duas diretrizes principais: como exercício estético que tem por objetivo investigar a relação entre as pessoas (seu *gestus social*) e como texto-instrumento para a imitação crítica[198].

> Brecht propõe, através dos procedimentos com a peça didática, uma "literarização" do espectador/atuante. O espectador não mais acorre acidentalmente ao teatro. Ele participa de um processo de aprendizagem.
>
> Os instrumentos didáticos propostos por Brecht – o modelo de ação e o estranhamento – têm por objetivo a educação estético-política. A peça didática não é uma

[197] Para uma abordagem detalhada sobre as implicações da teoria da recepção no teatro contemporâneo, recomenda-se a leitura de DESGRANGES, Flavio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo, Editora Hucitec, 2003.

[198] A Prof. Ingrid D. Koudela tem realizado encenações também utilizando por modelo de ação, quadros e gravuras de Pier Brueghel, o velho.

> cópia da realidade, mas sim um *quadro* (recorte), no sentido de representar uma metáfora da realidade social (...). O caráter estético do experimento com a peça didática é um pressuposto para os objetivos de aprendizagem. Resultam daí as conseqüências para a forma de atuação. Em oposição a um processo de identificação e/ou redução do texto da peça didática ao plano da "experiência" (o que poderia ser provocado por um processo simples de *role-playing*), o objetivo da aprendizagem é *unir a descrição da vida cotidiana à evocação da história*, sem reduzir uma à outra, mas sim com vistas ao reconhecimento de características que são típicas e que podem ser identificadas a uma determinada situação social[199].

Ocorre notar que, nas peças didáticas o dado diferencial não consiste em apresentá-la a um público (ainda que essa opção seja perfeitamente válida), mas experimentá-la como dispositivo para o aprendizado político-estético dos participantes envolvidos no experimento, observa-se daí que, esse modelo dramatúrgico visa operar a pontencialização do consumidor em produtor, mediante a transformação do observador em atuante, em *performer*, dito em outro termo.

Em seu ensaio, "Teatro Pós-Dramático e Teatro Político", Hans-Thyes Lehmann infere ao exercício literarizante da peça didática um prenúncio do que, contemporaneamente, vem se instituindo em um complexo gênero, amplamente chamado de artes da performance[200].

---

[199] KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991. P. 110.

[200] As artes da performance procedem das vanguardas históricas, sobretudo com os futurismos (italiano e russo), o construtivismo russo, o dadaísmo, o surrealismo e a experiência da Bauhaus, manifestações artísticas florescentes nas primeiras décadas do século passado, todas contemporâneas de Brecht. Para um panorama histórico da arte da performance, ver GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance – Do Futurismo ao Presente*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

A autora comenta a respeito de Frank Wedekind: "Chamado de 'libertino', 'explorador da sexualidade' e 'ameaça à moral pública', Wedekind atuava em cabarés (...). Chegava a urinar e a masturbar-se no palco e, segundo Hugo Ball provocava convulsões musculares (...) numa época em que a moral ainda estava presa às becas e togas dos arcebispos protestantes. Um meio artístico igualmente antiburguês apreciava a crítica mordaz que ele instilava em todas as suas provocativas performances".

O autor Richard Schechner, professor da New York University e editor da revista *Drama Review*, dedicou-se a pesquisar a performance como forma que pode ser entendida nas chaves: artística, ritual ou cotidiana. No Brasil, o assunto foi desenvolvido, sobretudo, com o trabalho de Renato Cohen.

> As peças didáticas de Brecht não têm nenhuma doutrina. (...) À questão sobre o que se aprende numa peça didática, ele (B. Brecht) responde que os aprendizes são aqueles que estão jogando e participando. Não o público. O conceito, pois, de peça didática dos anos 1920 é uma idéia de um teatro sem um público passivo. Se você começa a investigar essa palavra, como eu fiz em meu livro, percebe como essa palavra vai sendo cada vez mais questionável, o aprender e o aprendizado. (...) A gente pode exagerar um pouquinho e dizer que esse conceito da peça didática faz parte da pré-história da performance, não de um teatro didático no sentido tradicional [201].

Já nas encenações das peças épicas de espetáculo, o procedimento literarizante prevê tornar o observador, um *especialista*; aqui entendido naquela perspectiva tão vívida que conhecemos do torcedor de um esporte de sua preferência. Flávio Desgranges nos apresenta a proposta brechtiana de especialização do público comparada a de um amante dos esportes.

> Brecht sonhava com uma platéia constituída de iniciados, espectadores aptos a avaliar propostas trazidas à cena, prontos a elaborar um juízo acerca dos significados presentes nos elementos cênicos. O autor alemão queria que os espectadores de teatro fossem especializados como a platéia de um evento esportivo, que conhece as regras do jogo, sua história, meandros e fundamentos técnicos[202].

Parece evidente, para o empreendimento, a necessidade de tornar os meios de produção acessíveis, pô-los à mão, de modo que o espectador consiga se instrumentar teatralmente (perceber seus códigos, sua forma de operar, sua matéria de trabalho, enfim, as "regras do jogo") frente à encenação, que por vias de seus recursos literarizantes (o uso de títulos, cartazes, notas de rodapé etc) requisita-lhe o

---

[201] LEHMANN, Hans-Thyes. "Teatro Pós-Dramático e Teatro Político". *Revista Sala Preta 03*. São Paulo, CAC/ECA/USP, 2004. P. 13.

[202] DESGRANGES, Flavio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo, Editora Hucitec, 2003. P. 35.

gesto formulador para deslocá-lo à posição de observador interveniente, apto a gozar da experiência estética em toda a sua extensão; lugar que Brecht reivindica como "prazer superior": ao espectador são garantidos os recursos para que faça uma leitura da obra que o permita desenvolver sua leitura da realidade. É com esse desejo e convicção que o autor finaliza seu *Pequeno órganon para o teatro*, de 1948.

> Ou seja, as reproduções devem acontecer em função do que está sendo reproduzido, o convívio dos homens, e o prazer da sua perfeição deve ser elevado ao nível de um prazer superior, que deriva da circunstância de as normas que se manifestam neste convívio humano serem tratadas como provisórias e imperfeitas. Por esta forma superior de prazer o teatro leva o espectador a uma atitude produtiva mesmo depois do término do espetáculo. No *seu* [grifo do autor] teatro, o espectador poderá entreter-se, como uma diversão, com as tremendas e infindáveis dificuldades presentes em sua necessidade de subsistir, com o pavor que lhe inspira a sua interminável transformação. Num teatro desse tipo o espectador tem a possibilidade de formar a si próprio da maneira mais simples, pois a forma mais simples de existência é a arte que nos proporciona[203].

Como vimos, Brecht preconizava um teatro que pudesse transformar o próprio teatro; uma ópera que pudesse transformar a ópera; uma música que pudesse transformar a música; uma crítica que pudesse transformar a crítica, e, assim por diante. Por esse modo de operar, nos voltamos ao conceito exposto por Benjamin, a refuncionalização (*Umfunktionierung*), cujo desafio dialético, na abordagem da relação tendência (política) – qualidade (técnica), está em situar à

---

[203] BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005. *Pequeno Órganon para o teatro* (77) p. 165-166. Cotejo de traduções em J. Willett (Methuen) e Fiama Paes Brandão (Nova Fronteira). Embora a arte possibilite a experiência da formação com simplicidade, Brecht recorre a ela de modo a não constranger a complexidade das relações presentes na realidade. É nesse sentido que afirma que a "visão complexa precisa ser praticada", para isso, sugere que a encenação possibilite ao espectador "pensar acima do fluxo da ação, ao invés de dentro do fluxo da ação".

obra *dentro* das relações de produção da época em que ela se inscreve, precisamente, no tempo histórico em que *ela se escreve*.

Uma das inovações técnicas propostas para o feito recebeu o nome de literarização, recurso que se veicula as outras medidas reconhecidas e empreendidas por Brecht, como o estranhamento e o *gestus* social, para o desenvolvimento de sua perspectiva materialista de teatro épico, forjado no hibridismo dos gêneros literários e pela heterodoxia de sua abordagem político-pedagógica, manifestamente radicada na *práxis*.

Pela colaboração entre artistas profissionais e leigos, ou entre aqueles que propõem a obra e os que a recebem (seja para observá-la, seja para "performá-la") viu-se a chave operativa refuncionalizadora: a tentativa de transformar consumidores em produtores. Com ela, aparece o *modelo* constituído substancialmente por um *princípio pedagógico* já descrito, em que o autor *partilha* as formulações e a técnica de sua escritura, postas a serviço da exposição crítica das *contradições sociais e históricas*. É, pois, da produtividade social que surge o *método* de Brecht que, como nos alerta Bernard Dort, não se trata de um estilo, mas de um procedimento de trabalho.

> Sob pena de ser esvaziada daquilo que constitui seu valor, a obra de Brecht não pode e não deve funcionar sozinha. Ela pertence ao espectador tanto quanto ao leitor ou ao encenador. Daí a ambigüidade da noção de "modelo". O "modelo" é efetivamente exemplar na medida em que nos propõe uma organização coerente dos diferentes elementos de uma representação teatral desta ou daquela peça, um certo número de relações entre a linguagem literária e a linguagem cênica. Mas é enganador na medida em que nos faz acreditar que poderemos reencontrar esta organização em outra representação da mesma peça, em condições sociais e políticas diferentes, para outro público. *Partindo do "modelo" devemos voltar ao método, e o que precisa ser seguido é este método, não o "modelo"*.

Método é uma palavra de etimologia grega (*méthodos*) que quer dizer, "caminho para chegar a um fim". O gesto de caminhar pressupõe a realidade material do tempo e do espaço, do corpo em movimento. Parece nos lembrar, o trajeto percorrido pelas crianças e jovens da Grécia antiga, que conduzidos pelas mãos dos escravos pedagogos - homens velhos, em sua maioria, estrangeiros cativos –, atravessavam os anos de suas vidas, *aprendendo no caminho* para a escola.

"Aprender no caminho", parece ser premissa brechtiana para chegarmos ao "fim": a arte deve ensinar a vida social a se transformar por meio da prazenteira produtividade crítica. Observar o método do "velho" pedagogo, que nos conduz pelas mãos, desde o tempo de sua juventude "anarquizante", torna-se, cada vez mais, exigência para artistas e educadores brasileiros; não por um estrito cumprimento curricular, evidentemente, mas pelo prazer de provar *na pele* o projeto estético de um dos maiores autores do século passado, que nos provoca *a consciência* desejada a toda partilha pedagógica, sem a qual nos restaria apenas um incorpóreo vagar solipsista: a *práxis* humana em sua realidade histórica, transitória, inacabada e imprevisível.

Segunda parte

Novas preliminares

Mal se acabou de dizer uma palavra, em qualquer parte, sobre o prazer do texto, há logo dois policiais prontos a nos cair em cima: o policial político e o policial psicanalítico: futilidade e /ou culpabilidade, o prazer é ou ocioso ou vão, é uma idéia de classe ou uma ilusão.

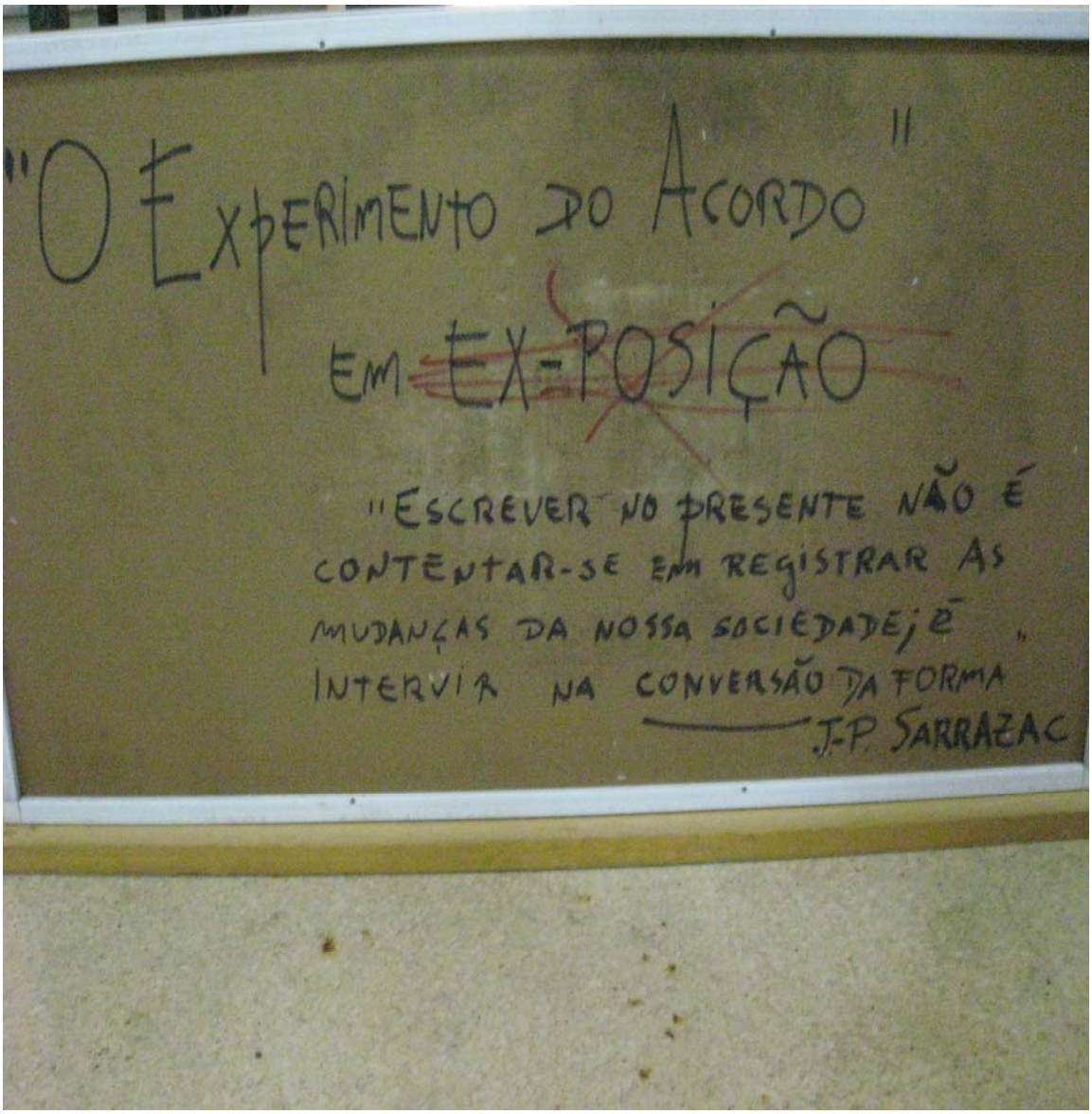
Tradição antiga, muito antiga: o hedonismo foi repelido por quase todas as filosofias; só se encontra a reivindicação hedonista entre os marginais, Sade, Fourier (...). O prazer é incessantemente enganado, reduzido, desinflado, em proveito de valores fortes, nobres: a Verdade, a Morte, o Progresso, a Luta, a Alegria etc. Seu rival vitorioso é o Desejo: falam-nos sem cessar do Desejo, nunca do Prazer; o Desejo teria uma dignidade epistêmica, o Prazer não. Dir-se-ia que a sociedade (a nossa) recusa (e acaba por ignorar) de tal modo o gozo/fruição, que só pode produzir epistemologias da Lei (e de sua contestação), mas jamais de sua ausência, ou melhor ainda: de sua nulidade. É curiosa essa permanência filosófica do Desejo (enquanto nunca é satisfeito): essa palavra não denotaria uma "idéia de classe"? (Presunção de prova bastante grosseira, e todavia notável: o "popular" não conhece o Desejo – nada mais exceto prazeres)[1].

Roland Barthes

[1] BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo, Perspectiva, 2006. P. 67-68.

O MODELO como método

A URGÊNCIA DO GESTO INTERRUPTOR


"O EXPERIMENTO DO ACORDO"
EM EX-POSIÇÃO
"ESCREVER NO PRESENTE NÃO É CONTENTAR-SE EM REGISTRAR AS MUDANÇAS DA NOSSA SOCIEDADE; É INTERVIR NA CONVERSÃO DA FORMA"
J.P. SARRAZAC

"*Naquele dia*, tudo era possível...
O futuro estava presente...
ou seja, *mais tempo*,
um relâmpago da eternidade"[2].

[3]

[2] (Citação revolucionária): José Antônio Pasta Jr. cita Claude Lévi-Strauss citando esse belo comentário do historiador e pensador político Michelet, para exprimir sua idéia de que a Revolução Francesa é "dotada de uma eficácia permanente, permitindo interpretar a estrutura da França atual, os antagonismos que nela se manifestam, e entrever os lineamentos da evolução futura'". Lévi-Strauss *apud* PASTA JR, José Antônio. *Trabalho de Brecht – Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea* . São Paulo, Ática, 1986. P. 101

[3] Detalhes da instalação criada por Dedé Pacheco para a série "des-en-cenada" do *Experimento do Acordo*, do dia 24 de julho de 2007, no TUSP. Fotos de Tika Tiritilli.

PRÓLOGO [4]

"A arte não reproduz o visível, mas torna visível"[5].

Paul Klee

Num ensaio escrito em 1920, Klee adota seu plano topográfico, em que realiza uma fluente poética em prosa a partir de uma reflexão sobre a arte gráfica. Ele trata das linhas contínuas que convergem em encontros, dos feixes de linhas como coletivos e nuvens, das linhas divergentes que nos separam, das contradições nos planos que desagregam os impulsos totalitários. Fala das linhas ondulares, que podem evidenciar um rio e de uma série de arcos que nos fazem ver pontes. A linha zigue-zague é um relâmpago no horizonte, e que apesar de tudo, não esconde as estrelas no céu; pontos desacordados e dispersos feitos com um lápis de ponta grossa.

Klee examina fabulosamente a necessidade de transpormos *o ponto morto*. Suas descrições tornam visível o que interessa.

"O movimento é a base de toda transformação"[6]. Mas, "(...) A transformação de um ponto em movimento e linha requer tempo. O mesmo ocorre quando uma linha se desloca para formar um plano. E o mesmo vale para os planos móveis que formam espaços"[7].

---

[4] Texto oferecido ao público participante do *Experimento do Acordo*, do dia 24/07/07, no TUSP. O prólogo era dado a cada participante, lacrado em envelope, constando de seu nome. O oferecimento era feito mediante o encontro da diretora (Dedé Pacheco) com o espectador (um a um), na parte superior do saguão do teatro. **O texto aqui exposto foi efetivamente modificado, uma vez que o próprio processo da escritura provocou a necessidade da transformação do material.** Caso haja curiosidade quanto às modificações operadas, o primeiro Prólogo (do dia 24/07) consta nos anexos.

[5] Klee, Paul. "Credo Criativo" em CHIPP, H.B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1988. P. 183.

[6] Ibidem, p. 185.

[7] Ibidem.

Reconheço na urgência da transposição do ponto morto, o *verso gestual* do indivíduo só; da constelação contemporânea dos pontos celestes, desacordados, dispersos.

Céu pontilhado. Azul marinho.

Um ponto só, desmedido; impossibilidade de lugar, algum abrigo para a esperança, decerto, material explosivo. O ponto morto é a nulidade.

Experiência para a qual o indivíduo tornou-se incomunicável: ponto morto.

O ponto morto é a boa promessa da barbárie.

> Pois qual é o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado[8] mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, *mas de toda a humanidade*. Surge assim uma nova barbárie[9].

Parto dessa barbárie. Parto em possível busca. Parto, como aquilo que gera o nascituro, o pequeno e vulnerável ser que traz-nos o novo; "...o contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época"[10]. Parto esse experimento em pequenas fatias: desejo de narrá-lo e desterrá-lo em tentar-se

---

[8] Refere-se ao século XIX.
[9] BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1996. "Experiência e Pobreza", p. 115.
[10] Ibidem.

experiência comunicável; experiência comunicável já não é mais uma tautologia; temos que nos empenhar em tornar nossas experiências comunicáveis. Talvez seja essa a mais verificável de todas as falências e por isso mesmo a maior das experiências.

A velha pergunta, "para que fazer teatro hoje?", se desloca em "para quem fazer teatro hoje?", e ainda, "*com quem* fazer teatro hoje?"; questões desse tipo parecem não me interessar mais. Talvez me soem um pouco burocráticas e impessoais... Nas circunstâncias atuais, *a impessoalidade é um destrato*. Para mim, menos e menos, vejo que a pergunta é anterior e bem mais simples, "será que desejo continuar fazendo teatro hoje?". A resposta é tão plena quanto ínfima: "!", ponto de *ex*-clamação.

Em 1978, Heiner Müller, ao enviar sua carta a Reiner Steinweg, em que diz adeus às peças didáticas de Brecht, anuncia: "(...)A tentativa gorou, e nada mais me ocorre em relação à peça didática. Essas histórias não tem endereço. Aquilo que não tem endereço não pode ser encenado. (...) Não vou ficar fazendo figa para que surja uma situação revolucionária. (...) Os corais ensaiados já não cantam mais. E o humanismo só aparece em forma de terrorismo. (...) O que permanece são textos solitários esperando pela história"[11].

A inquietude crítica frente às dissoluções modernas nos aparece como a única saída possível.

[11] H. Müller *apud* KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991. P. 71.

(“Um pensador” – Axo um puta jargão barato! Como cês gosta dessas porra!) – vejo aqui aquelas gentes da rua grafitadas pelos Osgêmeos[12].

[13]

Reduzirmo-nos a menor grandeza ao acordo do come-engole?

A inquietude crítica é mais um procedimento de criação de pensadores para o mercado do pensamento?

Nasci em 1971, sob a égide dos “anos de chumbo”. Medice era o presidente desse país usurpado. Eu cresci em meio ao “milagre econômico”... Tão alheia a tudo... Estranho para mim era conseguir estar realmente próxima de algo que fosse familiar, que me identificasse. Identificar-me era o estranho. O reconhecido para mim não era conhecido, era sujeito colonizado, ferido na carne real por idéias importadas. O normal era a aridez da alegria *nonsense* gerada por aqueles filmes americanos da sessão da tarde, aquilo era o normal, a alegre dominação da fantasia! Eu ria, mas algo em mim se distorcia e maltratava. Por isso, dou tanto crédito à percepção pelos

[12] “Osgêmeos”, assinatura da dupla de grafiteiros, os irmãos paulistanos Otávio e Gustavo Pandolfo - gêmeos idênticos -, nascidos em 1974, que têm muros, viadutos, pontes, etc, grafitados no Brasil, EUA (Nova York, Los Angeles, São Francisco), Austrália, Alemanha, Portugal , Itália, Grécia, Espanha, China, Japão, Cuba, Chile e Argentina. Também trabalham com pintura-mural e pinturas-objeto. Em 2006, fizeram a exposição *O Peixe que Comia Estrelas Cadentes* na galeria Fortes Vilaça, em São Paulo/SP. Foto/Adriana Paiva.

[13] Foto de Adriana Paiva de montagem da exposição *O Peixe que Comia Estrelas Cadentes* na galeria Fortes Vilaça, em São Paulo/SP .

sentidos, a *aisthesis*. Pois era o que tinha como recurso para alguma aproximação lúcida, ainda que infantil. Minha principal brincadeira era a de *tentar descrever as coisas*. Era uma brincadeira narrativa. Eu descrevia as coisas que via, os quadros, as paisagens da janela que olhava do apartamento. A questão principal não era explicar, mas descrever. Hoje penso que talvez fosse uma espécie de intuição que me envolvia na luta por manter algum senso de realidade. Ficar na superfície. Perceber o material que submerge como *textura* nos gestos, nas palavras, nos objetos dispostos na casa, no museu, nas pessoas na feira, na lâmpada, na sombra permanente debaixo da minha cama.

Estar alheio e permanecer alheio era a condição esperada, desejada e enaltecida para alcançarmos nosso futuro.

Mas mesmo sendo pequena e primitiva, eu sofria com uma espécie de pesadelo de futuro, que literalmente assombrava minhas noites. Eu sonhava seguidamente com uma espécie de rolo compressor gigantesco que me amassava numa grande avenida do país.

O pesadelo tomou as ruas, como num filme de terror.

Recentemente, um professor criterioso comentou que pode ser tremendamente inadequado o emprego de metáforas botânicas para a abordagem de processos históricos: procurar a raiz, esperar pelos frutos, extrair as ervas daninhas, e assim por diante. Mas, segundo ele mesmo, ainda pior que as metáforas botânicas é a clássica definição do trem da história. A história como um trem, que progride e avança de modo uniforme. Muitos vagões, uma coisa se encaixando na outra, em síntese grosseira: a história posta nos trilhos.

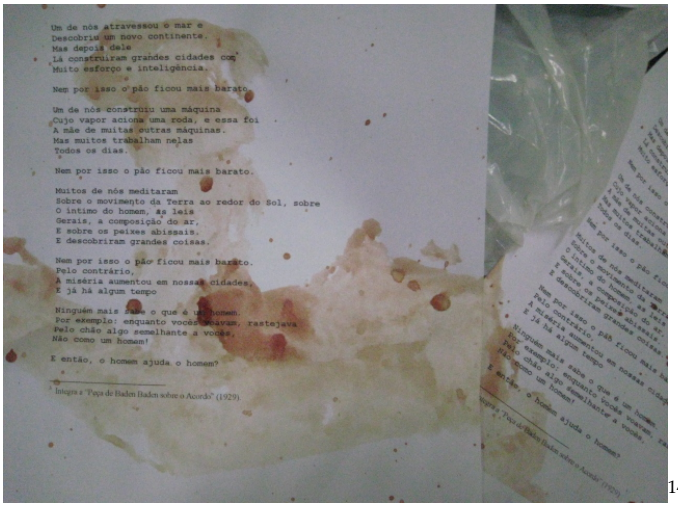
Em minha infância, a televisão foi minha interlocutora decisiva, como para a maioria de todos nós. Tinha cerca de sete anos, o "milagre brasileiro" começava a escoar pelo ralo, quando a Globo transmitia a clássica e insuperável "Escrava Isaura", que depois foi exportada para boa parte do planeta. Eu realmente me interessava por aquela novela. A curiosidade ingênua daquele que chega ao mundo novo torna-se o passageiro *first class* para o trem da história. A "Escrava Isaura" foi para mim o pressuposto didático necessário, "melodrama de formação", para que desfrutasse, sem nenhuma desconfiança, a ficção histórica da abolição da escravatura no Brasil, que me foi contada em tom de alta cultura pela professora bem intencionada (que naquele tempo eu achava que também era minha tia!), na escola cara e tradicional que meu pai se lascava, mas pagava com orgulho. Isso me preparava para um brilhante futuro.

Para dialetizar o relato, também me lembro do Chacrinha, naquelas tardes desgranhadas de sábado, e do seu retumbante bordão: "Estou aqui para confundir, não para esclarecer". Decididamente, no ponto em que me encontro, não sei o quanto conseguirei esclarecer, mas tampouco desejo confundir, também cultivo *amor pela clareza*.

Todo meu empenho aqui é o de tentar formular algumas perguntas. Descrever algumas experiências, tentar comunicá-las. Continuo me valendo de minha estratégia da infância, exercitar a descrição, como propõe Klee, num plano topográfico, uma cartografia do perceptível, do que avisto na superfície. O intuito é aquele da infância; a prática descritiva como estratégia para assegurar alguma lucidez, mesmo que fugidia, frente ao sabido espírito crítico (policialesco, como o leio, sempre arredia... o perigo se avista menos na cátedra que em seus discípulos...); aquele mesmo que insiste em macular a matéria com seu "espírito".

A esperança que me diz respeito, como propõe Paulo Freire, é a que transforma *a curiosidade ingênua em curiosidade epistemológica* (muito atenta em não desvirtuar o gozo/fruição, o que possivelmente alegraria o educador!).

Minhas parceiras de superfície são as criadoras Maria Tendlau, Juliana Jardim, Magali Biff, Tika Tiritilli, Michelle Agnes, Thais de Almeida Prado, Mônica Sucupira e minha orientadora Ingrid Dormien Koudela.

A superfície é *A peça didática de Baden Baden sobre o Acordo*, de Bertolt Brecht, de 1929. 

[14]

As *Lehrstück* (peças didáticas) de Brecht são uma espécie de superfície dramatúrgica minada, já foram debatidas, desprezadas, rebatidas, implodidas, patrulhadas e enterradas por alguns. Heiner Müller desenterrou a idéia da peça didática, cerca de dez anos depois de sua carta de despedida, com sua seqüência das peças *A Estrada de Wolokolamsk*[15]. A explicação para essa retomada está em sua

[14] Detalhe da instalação "O anoitecer ou a língua morta da história ou o acordo", criada por Dedé Pacheco para a série "des-en-cenada" do *Experimento do Acordo*, do dia 21/09/2007, no SESC 24 de maio/ SP. Foto de Tika Tiritilli.
[15] KOUDELA, Ingrid Dormien (org.). *Heiner Müller, o espanto no teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2003. Röhl, Ruth/ "Heiner Müller na Pós-Modernidade".

percepção de que a história voltava a entrar em movimento. As experimentações com a peça antecedem a queda do muro de Berlim em 1989.

A perplexidade que me acompanhou durante toda a minha "educação política" por meio do "melodrama de formação", permanece na constatação do meu pesadelo crescendo nas avenidas da cidade. O rolo compressor transforma o coro que sumiu da assembléia teatral, na massa solitária e cientificamente destratada, sistematicamente impossibilitada de comunicar suas experiências não comunicáveis.

O procedimento escolhido de descrição da experiência, e a ousadia explicitada em tentar formular algumas perguntas é o que posso realizar por hora. Certamente a superfície escolhida é vasta, além de germânica. Não é desejável contê-la, quem dirá dominá-la! O seu terreno é acidentado, nele mapeamos algumas fendas onde nossos pés foram apanhados.

Confesso que estou em processo de desengano já há alguns anos (isso soa tão solene que estou a um passo de desistir do parágrafo!). Não por acaso a fenda da superfície da *Peça... sobre o Acordo*, que imediatamente agarrou meus pés, foi aquela que descreve como o Pensador se reduz a sua menor grandeza para enfrentar a tempestade; é o desengano de escoar pelo ralo da história, ser atropelada pelo trem da história e se perceber incapaz de enxergar o branco do olho da história (que parece trabalho cansativo).

Contudo, minha ascendência portuguesa aventureira me impele a perseverar e encontrar o olho inteiro, mesmo que seja um só, como o do monstro Polifemo, diante do qual Ulisses inventa-se Ninguém.

Para descrever a superfície me amparo nos meus sentidos, ainda que a impostura que apreendi dos séculos me force a desconfiar deles a cada passo. Descrever o que percebo, ainda que seja um simulacro, isso eu treino desde tenra idade.

O que é mesmo inaceitável naquilo que julgamos inaceitável?

A isso é dedicado esse relato.

[16]

(!) aqui jaz o inventário desse trabalho.

* em 2006, eu e três atrizes (uma delas estava longe, só podia imaginá-la, nada como isso...);

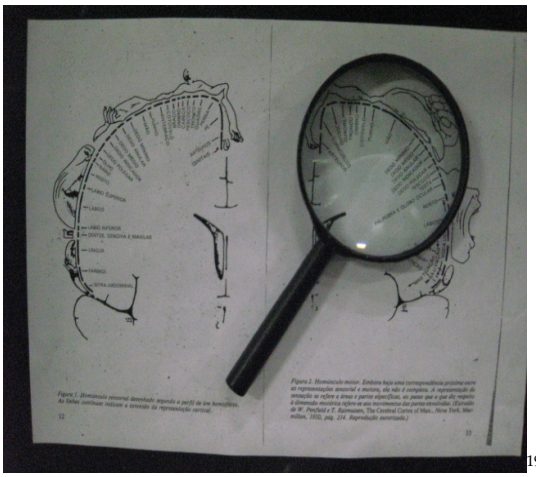
* em 2006, havia palco e platéia; havia uma maca, aquela que espera o Pensador que está longe, ausente; havia uma lupa, várias lanternas: uma antiga (da minha tia doente), uma pequena (de otorrinolaringologista), uma média (de acampamento); também me esmerei de uma iluminação, preocupava-me com uma luz geral de branco frio, uma contraluz de lâmpadas pares, pequenos focos de chão cruzados, ansiava por ver um efeito de claro intenso e escuro sombreado, também desejei muito o breu encarniçado; esperava apreender sensações de *dentro* e *fora* de coisas (como naves espaciais esconderijos militares o buraco do tatu o horror do espaço aberto quando há fogo cruzado a solidão da pérola na escuridão da concha ou na clareza de um trilho), com isso, vê-se que tentava uma *encenação*, pois lá ainda havia o empenho de en-cenadora;

[16] Detalhe da instalação "O anoitecer ou a língua morta da história ou o acordo", criada por Dedé Pacheco para a série "des-en-cenada" do *Experimento do Acordo*, do dia 24/07/2007, no TUSP. Foto de Tika Tiritilli.

* insistindo em 2006, o Pensador apareceu, descobri-lhe Keuner, sua boca foi amplificada por uma lupa para escutarmos melhor suas histórias, mas Keuner negou-se a falar[17], parecia assustado depois de todos esses anos... Talvez desejasse o buraco do tatu. Então, iluminamos sua boca, parecia faminto. Lígia Clark institui, dentre seus objetos relacionais, a lanterna como "aquela que alimenta"; aprendi com a artista que a arte pode significar uma reabilitação dos sentidos; ao abrir outras percepções sobre a realidade, distende nossa participação *na* realidade: ampliamos a realidade; desconcertamos os mecanismos de verificação da realidade; pequenos terremotos sensoriais nos tornam presentes (se o termo não estivesse tão carcomido!), mais desamparados daqueles estados de controle rígido; surpreendemos lampejos do tempo da abertura; podemos *rememorar* o movimento, as fontes transformadoras, nutridoras; *reparamos* o amparo na soltura, na fenda, no desvio, no erro, na perda de um velho saber caduco; foi o que eu aprendi com Ligia Clark em um curta-metragem de Mário Carneiro[18]; e foi tão bom porque logo depois caiu um "poeminha" de Brecht no assoalho.

17 Magali Biff no *Experimento "Histórias do Sr. Keuner"*, musicadas por Marcos Ferreira, apresentada no SESC Pinheiros, dia 20 de setembro de 2006 (participação e criação dos instrumentistas Marcos Ferreira, Maurício de Bonis, e, dos atores, Maria Tendlau e Otávio Martins). Fotos gentilmente cedidas pela Paidéia Associação Cultural.

18 O filme, *Lygia Clark: Memória do Corpo* (1984, 24 min), de Mário Carneiro, integrou a mostra "Homenagem a Mario Carneiro" (Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2007).

 [19]

CORPO SOLTO[20]

Meu corpo está solto, meus membros estão
Leves e livres, todas as posturas precritas
Lhe serão agradáveis.

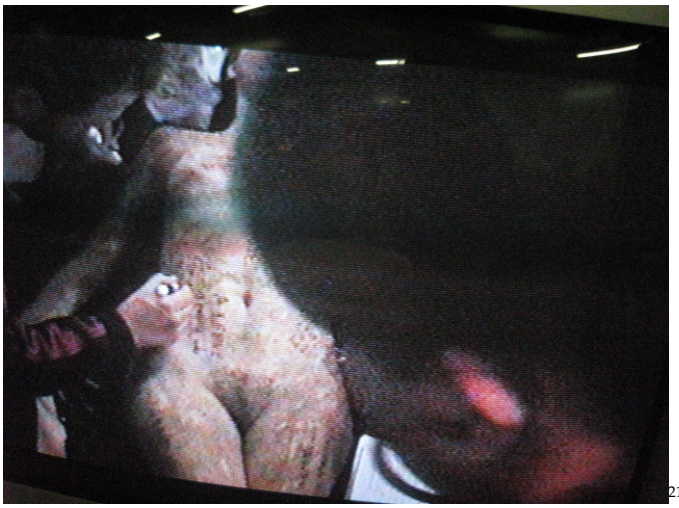
* em 2006, estávamos metidas em cenas, como se diz, en-cenadas.

[19] Detalhe da instalação para a série "des-en-cenada" do *Experimento do Acordo*, do dia 21/09/2007, no SESC 24 de maio/ SP. Foto de Tika Tiritilli.
[20] BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. São Paulo, Brasiliense, 1986. P. 247.

magali biff era keuner. o pensador mudo.

faltava-nos o estranho. A interrupção.

VOCÊ virá?

 [21]

o público
me
escreve
em 2007

[22]

o pensador
é rememorado
em sua menor
grandeza,
cerca de
um ano
antes

[Sobrevivendo aos temporais][23]

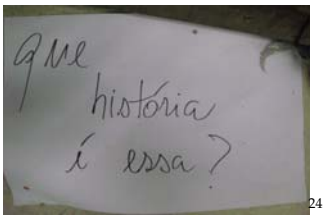
"Quando o que pensa deparou com um grande temporal, estava num carro grande e ocupava muito espaço. A primeira coisa que fez foi descer do carro. A segunda, tirar o casaco. A terceira, deitar-se no chão. Assim sobreviveu ao temporal, expondo-se ao seu menor tamanho." Lendo isso, disse o sr. Keuner: "É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

---

[21] Dedé Pacheco no *Experimento do Acordo*, do dia 21 de setembro de 2007, no SESC 24 de Maio/ SP. Fotografia da tela de aparelho televisivo que transmitia em tempo real a captação, feita por Mônica Sucupira e por pessoas do público, do momento em que os participantes do experimento são convidados a escrever no corpo da diretora. Foto de Tika Tiritilli.

[22] Magali Biff em apresentação do *Experimento do Acordo, um exercício de en-cenação...* do dia 06 de outubro de 2006, no teatro da Cia. de Teatro Paidéia/ SP. Foto gentilmente cedida pela companhia.

[23] BRECHT, Bertolt. *Histórias do Sr. Keuner*. São Paulo, Editora 34, 2006. P. 90. É importante observar que a história não recebeu um título do autor, mas da edição alemã. Essa história do Sr. Keuner foi uma retomada de Brecht da pequena parábola que incluiu no *Quadro 7* (intitulado "Leitura dos Comentários"), da *Peça de Baden Baden sobre o Acordo*.



[24] !

Bertolt Brecht estreou sua *Peça didática de Baden Baden sobre o Acordo (Das Badener Lehrstück vom Einverständnis[25])*, com música de Paul Hindemith, composta para corais operários, 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 vôo sobre o oceano* (*Der Ozeanflug*)[26], com música de Kurt Weill e Paul Hindemith.

A fábula[27] da *Peça 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 o homem ajuda o homem 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.

---

[24] Detalhe da instalação "das línguas", criada por Dedé Pacheco, para o espaço da série "des-en-cenada" do *Experimento do Acordo*, em 2007.

[25] Na ocasião de sua estréia, chamava-se apenas "Peça Didática", ganhando, mais tarde, a parte complementar do nome. No caderno do programa para a apresentação pública de Baden Baden, Brecht apresenta a proposta para a *Lehrstück*: "A peça didática, formada por algumas teorias de caráter musical, dramático e político, tendo por objetivo um exercício artístico coletivo, foi escrita para *o autoconhecimento* dos autores e daqueles que dela participam e não para ser um evento para quaisquer pessoas. Ela não está sequer concluída". Brecht *apud* KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991. P. 21.

[26] No curso da escritura, retomarei, com mais detalhes, a relação dramatúrgica entre elas.

[27] Entendida na perspectiva enunciada por Umberto Eco: "a fábula é o esquema fundamental da narração, a lógica das ações e a sintaxe das personagens, o curso de eventos ordenado temporalmente", e o enredo é "a história como de fato é contada". Eco, Umberto. *Lector in Fábula*. São Paulo, Perspectiva, 2004. Pág. 85.

Segundo Fernando Peixoto, "o espetáculo [*Das Badener Lehrstück vom Einverständnis]* estreou provocando polêmica e escândalo: Hauptmann retirou-se da sala revoltado e, na cena dos palhaços, um crítico desmaiou. Hindemith e Brecht estavam em cena, intervindo em alguns momentos"[28].

Hans-Thies Lehmann encontra na reação de protesto do público, que se chocou com a exposição que Brecht fez de fotos de feridos de guerra durante o *Quadro 6* ("Contemplação dos mortos") – o dramaturgo/encenador, após a manifestação de desagrado do público, re-apresentou as fotos com a indicação: "Reconsideração da representação da morte recebida com desprazer"[29] – a evidência de que "o mostrar é ele mesmo um processo social"[30]. Para o ensaísta, a crueza da "demonstração pública do corpo e de sua decadência"[31], em que os limites entre arte e realidade parecem se confundir, possibilitou, nesse caso, a visibilidade da dissolução do homem frente às barbáries perpetradas pelo próprio homem, num derramamento da arte que não se resguarda aos papéis representados (ordem dramática), mas se impõe frente àqueles que devem ser *apresentados*[32].

A *Peça didática de Baden Baden sobre o Acordo*[33] foi estruturada dramaturgicamente por Bertolt Brecht, em 11 Quadros, dos quais farei, a seguir, uma sintética exposição.

---

[28] PEIXOTO, Fernando. *Brecht – Vida e Obra*. São Paulo, Paz e Terra, 1991. P. 112.
[29] Brecht *apud* LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo, Cosac & Naify, 2007. P. 358.
[30] LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo, Cosac & Naify, 2007. P. 358.
[31] Ibidem.
[32] Hans –Thies Lehmann defende o conceito de *pós-dramático* para o caso em questão, que "não oculta que o corpo está destinado a morrer; ao contrário, enfatiza esse fato" (Ibidem, p. 359). O sentido da morte para o teatro pós-dramático, tal qual Lehmann o pensa, supõe o *topos* alegórico da morte, presente no teatro de Heiner Müller, que entende que "somente o diálogo com os mortos engendra o futuro". No prefácio à edição brasileira da obra de Lehmann, recentemente lançada, Sergio de Carvalho observa que esse aspecto do teatro pós-dramático participa do que pode ser chamada uma *poética da morte* (já nomeada por Kantor), que "amplia seu sentido diante da banalização da vida e da serialização anódina das tragédias na imagem eletrônica". Ibidem, p. 13.
[33] BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo de Bertolt Brecht*, Vol 3. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992. Todas as citações que serão feitas da peça foram extraídas dessa edição.

Quadro 1, O RELATÓRIO DO VÔO: 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".

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?".

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 do homem; o Coro interrompe ("retruca") 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, ensina, instituindo a apreciação prática dialética sobre o objeto de observação. O último inquérito finaliza com a Multidão gritando que "o homem não ajuda o homem", decidindo-se não ajudar os Acidentados.

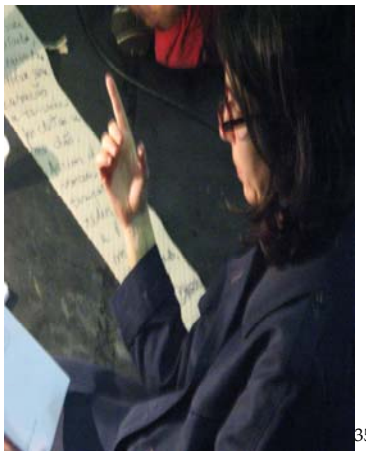
Quadro 4, A RECUSA DA AJUDA: com a decisão, o Narrador rasga o travesseiro e joga fora a água. Aqui, o complexo temático da peça (unidade dialética ajuda-violência), é proposto como texto-comentário, cuja leitura é oferecida à Multidão: "...em vez de reclamar ajuda, é preciso abolir a violência./ Ajuda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

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?".

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!".

Quadro 7, LEITURA DOS COMENTÁRIOS: expõe o segundo complexo temático, o princípio da *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*.

[34]


[35]

Segundo Vilma Botrel Coutinho de Melo: "É no contexto dessas peças [peças didáticas] que Keuner aparece, *a princípio com o aposto de 'o pensador'*, lendo um comentário. O sr. Keuner, *o que pensa*, cumpria portanto a função de levar as pessoas que atuavam nas peças didáticas a refletir sobre o que acabavam de realizar"[36].

---

[34] Instalação do *Quadro 7*, criada por Dedé Pacheco para a série "des-en-cenada" do *Experimento do Acordo*. Foto de Tika Tiritilli, no dia 24 de julho de 2007, no TUSP.

[35] Dedé Pacheco faz comentários sobre o percurso de trabalho com a *Peça Didática de Baden Baden sobre o Acordo* no *Experimento do Acordo*, precipitação íntima para convidados, no dia 09 de julho de 2007, no TUSP. Foto de Tika Tiritilli.

[36] Melo, Vilma Botrel Coutinho de. "A verdade, minha casa e meu carro!"/ Posfácio/ BRECHT, Bertolt. *Histórias do Sr. Keuner*. São Paulo, Editora 34, 2006. P. 129.

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 (papéis sociais reificados), para a assunção de "sua menor grandeza": 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: 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, afirmando sua identidade reificada, de *falso sujeito*: a própria ignorância de sua existência humana e histórica: "Eu jamais morrerei".

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 sua menor grandeza, 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, verifica-se *o salto dialético* conquistado pelos Mecânicos Acidentados que tomam 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".

Quadro 10, A EXPULSÃO: o Aviador, O *H*omem que negou sua menor grandeza, deverá partir: "Seu rosto/ Que nos era familiar, já se torna desconhecido". O *H*omem 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 *H*omem, que *ainda* não conseguiu reduzir-se a sua menor grandeza, *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, quanto à didática brechtiana, em provocar o ensinamento pela demonstração do caráter associal, que possibilita dialeticamente à contradição de habitar-nos, para que "nós" vejamos (e leiamos) *nossas* atitudes, a partir da condição de O *H*omem: aquele que "deve partir" para poder *ver-se* re-conhecido como um homem.

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 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*,

> gestualidade metodológica para a permanência do processo dialético de aprendizagem – com suas "quedas" e "saltos" –, gerado pela "interrupção da ação", com o "abandono" *interveniente* no "curso das coisas": "Quando tiverem melhorado o mundo, / Melhorem, então, o mundo melhorado./ Abandone-no!". A peça finaliza com a assunção, enunciada pelo Coro, da unidade dialética, que descobre a transformação revolucionária do mundo na intersecção de forças sociais (históricas) e individuais (transistóricas)[37]: "Transformando o mundo, transformem-se! Abandonem a si mesmos!". O gesto do Coro, mais uma vez, é afirmado pelo jubiloso "Avante!" do Líder do Coro, que encerra a *Lehrstück*, a "peça de aprendizado".

A apresentação dos quadros, conforme descritos, é resultado do aprendizado alcançado com peça, em virtude de *nossa* prática sobre ela. O trabalho desenvolvido, ao longo dos experimentos, será também, daqui a diante, exposto pela escritura como exercício literário-crítico.

Aqui importa precisar *a aprendizagem como conseqüência de ações coletivas*, uma vez que a prática realizada só foi possível, devido à disponibilidade e interesse de todos que dela participaram: as artistas envolvidas e o público que nos procurou. Evidentemente, *a escritura* do aprendizado exprime *a minha leitura* da prática coletiva, sobretudo como descrição do processo de meu próprio aprendizado como artista e educadora. Portanto, ela *não se pretende representante de um discurso comum*, e igualmente não se encontra em uma posição inequívoca, nem conclusiva.

A "descrição" também não prevê uma abordagem historiográfica da peça, em outras palavras, não me proponho, com esse trabalho, realizar uma pesquisa que tente dar conta das relações entre a *Peça didática... sobre o acordo* e as implicações

[37] A leitura recorre a um ensaio de Ingrid D. Koudela, em que a autora elabora algumas correspondências entre a experimentação com a peça didática brechtiana e princípios da dança-teatro da coreógrafa alemã Pina Bausch. A perspectiva proposta por Koudela será retomada na última etapa da "Segunda parte", cujo subtítulo é "Quedas-Salto".

históricas imediatas que a envolvem, ainda que, em alguns momentos, tente observar pontos referenciais, que considero relevantes para o desenvolvimento do texto.

Com a esperança que os limites e as fronteiras dessa escritura estejam nítidas, tentarei seguir.

[38]

[39]

Venho me referindo a duas fases de trabalho com a peça, que chamo de etapa "en-cenada", realizada em 2006, e etapa "des-en-cenada", série de experimentos levados a termo em 2007. A escolha pelo desmembramento do adjetivo "encenado", grosso modo, segue um critério quase elementar: no primeiro caso, na etapa "en-cenada", observo uma dedicação de trabalho formalmente interessada em *pôr em cena* o texto da peça; no segundo caso, na etapa "des-en-cenada", o empenho deslocou-se para dar a ver as questões surgidas pelo *processo* de "pôr em cena" o texto da peça, e seus desdobramentos.

Ao longo da etapa "en-cenada", realizamos catorze *ensaios-experimentos* (ensaios entendidos como práticas que criam determinado "material" cênico a cada dia, que se

[38] Instalação criada por Dedé Pacheco para a série "des-en-cenada" do *Experimento do Acordo*. Foto de Tika Tiritilli, da precipitação pública do dia 24 de julho de 2007, no TUSP.
[39] Ibidem.

constituem em *quadro* de trabalho; como se, nesses ensaios, já pudéssemos contar com a presença de um grupo de pessoas que assistem a elaboração de um "produto" de cena). Nessa fase, houve duas apresentações públicas do experimento: no SESC Pinheiros (dia 28 de setembro de 2006) e a convite da Paidéia Associação Cultural (dia 06 de outubro de 2006). As artistas participantes, na criação e realização dessa etapa, foram as atrizes Juliana Jardim, Maria Tendlau e Magali Biff.

Ao longo da etapa "des-en-cenada", realizamos doze *ensaios-experimentos* (com o diferencial que, nessa fase, houve mais abertura quanto às atividades, que variavam entre re-formulação dos "materiais" propostos por cada atriz; conversas; dinâmicas físicas e sensibilizadoras, conduzidas por Mônica Sucupira e Tika Tiritilli; encontro para diálogo sobre a gestualidade da música moderna/contemporânea, com Michelle Agnes; retomada de trabalho cênico anterior, apresentado por Thaís de Almeida Prado etc). Nessa fase, houve três apresentações públicas do experimento; uma vez que a série "des-en-cenada" recebeu formas diversificadas de partilha, encontrei mais precisão em designar os experimentos, que contaram com a participação de pessoas estranhas à equipe de trabalho, nos seguintes termos: *Experimento do Acordo*, precipitação íntima para convidados, no dia 09 de julho, no TUSP; *Experimento do Acordo*, precipitação pública, no dia 24 de julho, no TUSP; *Experimento do Acordo*, precipitação pública, no dia 21 de setembro, no SESC 24 de Maio. As artistas participantes, na criação e realização dessa etapa, foram as atrizes Juliana Jardim, Maria Tendlau, Magali Biff, Mônica Sucupira, Thaís de Almeida Prado, a compositora e pianista, Michelle Agnes e a fotógrafa, Tika Tiritilli[40].

A seguir, proponho uma tabela das relações pedagógico-estéticas que encontrei entre os experimentos da etapa "en-cenada" e aqueles da etapa "des-en-cenada".

[40] No *Experimento do Acordo*, precipitação pública do dia 24 de julho de 2007, no TUSP, também contamos com a participação da dançarina e cineasta Mariana Sucupira.

en-cenado	**des-en-cenado**
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/platéia	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 *dada:* "artistas responsáveis com o que se produz (e se reproduz) para o público"	desinteresse quanto à definição prévia de uma teatralidade/ teatralidade *pode* ser encontrada (não está garantida): "artistas e público frente à responsabilidade do que se está produzindo, ou reproduzindo"
arte e realidade aparentemente *se distinguem* por *códigos eminentemente estéticos*: palco/platéia; cena encadeada; organização da encenação e "eficácia" técnica (resoluções cenográficas, de iluminação, tipificação, etc), aparência de "coisa elaborada".	arte e realidade aparentemente *se misturam* por *códigos estético-pedagógicos*: partilha de situação coletiva, remissão à situações didáticas (leitura em grupo), descontrole de um discurso fechado, ausência de contigüidade, ausência de organização encenadora, ausência de intelecção 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

diário de trabalho em "tempo-de-agora"(*Jetztzeit*)[41]

tentativa em 21 de julho de 2006

Primeiro encontro da equipe de trabalho: Magali Biff, Maria Tendlau, Juliana Jardim e eu. Seríamos nós quatro. Tínhamos em nosso horizonte a apresentação de um experimento cênico no dia 28 de setembro dentro de nosso projeto "Brecht e a contemporaneidade das peças didáticas".

Era uma quinta-feira à tarde na casa da Magali. Lemos juntas em coro solto (sem combinação prévia sobre como a leitura se dará) toda a *Peça didática de Baden Baden sobre o Acordo*. No decorrer do *dizer do texto*[42], reconhecíamos animadamente sua gestualidade, seu rasgo de atualidade, apontávamos seus enigmas, nos espantávamos com sua forma épica construída em 11 quadros.

Muitas eram as dúvidas, os receios. "O que faremos com tudo isso?" – parecia ser o *mantra* (do sânscrito, que significa "instrumento para conduzir o pensamento") que repetíamos, inquietantemente, em nossa primeira tentativa.

Eu levara uma idéia para um confronto inicial, para ampliar o enigma, para acirrar os ânimos. Uma aposta para observarmos o comportamento de dois fragmentos de textos em encontro: um possível diálogo entre Bertolt Brecht e Walter Benjamin. Iniciávamos, desse modo, pela menor grandeza das partes em que permaneceríamos até o fim.

---

[41] O texto do "diário" foi elaborado durante o próprio processo da escritura, embora as atividades realizadas, bem como seus resultados práticos, tenham sido anotados/registrados no período compreendido pela data enunciada. O conceito de *Jetztzeit* aparece nas teses *Sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin, e será abordado no curso do texto.

[42] Terminologia proposta pelo lingüista Élie Bajard em *Ler e Dizer: compreensão e comunicação do texto escrito,* em que se compreende a *ação de ler um texto* como uma atividade individual de apreensão cognitiva movida pela decifração e assimilação dos códigos gráficos, e a *ação de dizer o texto* como uma atividade que se dá em voz alta e socializa o texto já lido, a partir de sua emissão sonora. BAJARD, Élie. *Ler e Dizer: compreensão e comunicação do texto escrito*. São Paulo, Cortez, 2005.

A operação se deu em extrair do Quadro 7, "Leitura dos Comentários", um primeiro fragmento de texto.

> 2. Quando o pensador se viu numa violenta tempestade, estava sentado num 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 grandeza.

E, em seguida, como atrito que conversa, a tese IX *Sobre o conceito de história*, de Walter Benjamin.

> "Minha asa está pronta para o vôo
> De bom grado voltaria atrás
> Pois permanecesse eu também tempo vivo
> Teria pouca sorte."
>
> Gerhard Scholem, Salut de l'ánge
> [Saudação ao anjo]

> Existe um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, *ele* enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos progresso é *essa* tempestade[43].

A proposta era elaborar uma abordagem para colocar os dois textos em contato, e desenvolvê-la como prática cênica em nossos próximos encontros; era o início do que nomeio por *ensaio-experimento*.

---

[43] Tradução das teses por Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller em LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005.

tentativa em 07 de agosto de 2006

Esse foi o primeiro dia de ensaio do "Experimento do Acordo", quando ainda ele não tinha nome, no auditório do Instituto Goethe de São Paulo; das três atrizes convidadas para o trabalho, apenas Maria Tendlau pôde comparecer (tanto Juliana quanto Magali tinham, anteriormente, prevenido-me dos possíveis percalços que enfrentariam para participar). O fato era que eu tinha três atrizes participantes, mas não presentes: nunca abandonei essa convicção, em muito utópica, dado que, em teatro, aprendemos desde cedo que não é possível realizar um ensaio sem a presença dos atores.

Era uma segunda-feira, talvez cinza: duas atrizes em outras partes, Maria na parte em que eu também estava. O dia seria dedicado ao trabalho com o primeiro fragmento selecionado: o segmento (2) do Quadro 7, "Leitura dos Comentários", da *Peça de Baden Baden sobre o Acordo*.

"só música e movimento".

Com a música "El capitalismo foraneo" (*Gotan Project*), a atriz é instruída a andar em linhas retas. O contraponto é furar as retas com movimentos circulares. Em seguida, passa-se a construir espaços com retas e quebrar esses mesmos espaços com movimentos circulares. Toda a movimentação é proposta segundo muitas alterações rítmicas que devem ser exploradas segundo escolha da atriz.

"música, movimento, texto, ação de *desvio* narrativo em silêncio".

Mantém-se a estrutura descrita acima, acrescentando-lhe o fragmento do Quadro 7, da *Peça ... sobre o Acordo,* de Brecht. O texto é falado em meio aos movimentos, com a música; quase não o ouço. Ele pertence, por enquanto, apenas à atriz que o apreende, repetindo-o para si, numa pesquisa por entre suas fendas e nódulos, investigando a parábola em sua moldura, seus estilhaços de sentido, seus grandes e pequenos sons, sua matéria significante e de significado. Maria Tendlau investiga o fragmento, em seus movimentos sucessivos, em suas retas límpidas e ríspidas, nos círculos, que

lhes cortam a dureza e a certeza da própria retidão. Destilado pelo desígnio de sua voz, o texto segue, contudo, inaudível para mim, que fico tentando adivinhá-lo; sonoridades afugentadas por entre o tango eletrônico. Vai que o jogo do experimento se aquece. Proponho nova instrução, o texto deve ser mantido velado; anseio por gozá-lo oculto nas ações que estão por vir. Prosseguimos com um acordo em que, quando eu pausar a música, a atriz cessará sua emissão do texto, e realizará uma única ação, extraída do fragmento textual, percorrido por ela em sua incansável dedicação de atuante; *qual delicadeza há no encontro entre quem faz e quem vê?* O que ela tenta mostrar, e o que eu tento decifrar, verte-se em empenho mútuo e íntimo, a matéria textual transborda-se em gesto.

- "Use o tempo e o espaço que desejar para revelar essa ação, você pode ampliá-la e constituí-la de modo a me contar algo sobre o texto que você disse até agora e que eu não pude ouvir porque a música estava alta, porque eu preferi deixá-la alta para me oferecer de um modo novo ao que você me mostra".

Em sua exposição gestual, Maria responde.

1. a partir do verbo "sair": "A primeira coisa que fez foi *sair* do veículo...", se fixa num formato de cruz e depois de construída a imagem, *sai* dela, a idéia do crucificado se desfaz.
2. com o verbo "tirar": "...a segunda foi *tirar* seu casacão...", ela puxa uma rede de peixes do mar, da onde *tira* um grande peixe.
3. para o verbo "deitar": "...a terceira foi *deitar-se* no chão.", estira-se ao chão, mas não completamente, não aceita se entregar, contrapõe-se ao texto.
4. constrói uma passagem pequena com seu próprio corpo que delimita como um corredor estreito, por onde tenta passar, nesse momento descobre que, reduzir-se a menor grandeza tornou-se *a única saída possível*: "Assim ele venceu a tempestade, reduzido à sua menor grandeza".

Agora re-leio seu *gestus*.

Saio da cruz, isso a desfaz,
Não me entrego, isso é necessário,
Livro do mar um peixe, eu o mato,
Reduzo-me a uma passagem estreita, mas possível;
Foi minha única saída.

Hoje pergunto a seu *gestus*.

De quem estaríamos falando?

"o fragmento em 4 quadros"

Nova proposição prática. Maria prepara quatro quadros fixos que me contem algo sobre fragmento em trabalho. Prosseguimos com a música já indesejada, Maria continua a dizer seu texto encoberto, destituído de possibilidade de escuta (uma impossibilidade forjada), como experimento da solidão de nossos solilóquios, dos discursos sem alvo. Tudo se torna mesmo irritante. Quando paro a música, sentimos um evidente alívio, Maria faz sua seqüência de quatro quadros e me revela, em seu silêncio, a eloqüência sensível que cava do fragmento brechtiano. Vejo um discurso que se constrói, Maria percorre significados em seus significantes gestuais, parece sentir prazer, eu me divirto. Agora peço que dê um título para cada quadro, nomeie suas *mônadas*.

Segundo Walter Benjamin, "ao pensar pertence não só o movimento dos pensamentos, mas também a sua imobilização (*Stillstellung*)"[44]; a configuração da mônada, conforme consta em sua tese XVII do ensaio, *Sobre o conceito de história*, nos coloca frente a um *choque*, uma fotografia de um determinado ponto de urgência, de crise, "uma constelação saturada de tensões"[45]. Para Benjamin, a irrupção da mônada é a "cristalização do choque", a condição para que o materialismo histórico examine o

[44] Tradução das teses por Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller em LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. P. 130
[45] Ibidem.

objeto histórico que, à contramão do historicismo, não se mobiliza pela adição dos fatos numa perspectiva da história como *continuidade*, concebida num tempo vazio e homogêneo; Benjamin propõe à historiografia materialista, um "princípio construtivo", o arrebatamento "para fazer explodir uma época do decurso homogêneo da história"; daí afirma-se o fundamento de seu método, "interpretar a história do ponto de vista dos vencidos"[46].

O que está em jogo no experimento dos *quadros* é a necessidade de imobilizar sacudidas[47] que nos façam enxergar novos *gestus* por entre a *ingênua parábola*[48] do fragmento.

É importante observar tratar-se aqui da *parábola brechtiana*. Sobre o assunto, Jean-Pierre Sarrazac adverte que a parábola brechtiana se constrói sob o que nomeia de *desvio*, isto é, um novo expediente ficcional "para dar conta do mundo em que vivemos; desenhar as vias oblíquas que permitem à ficção teatral atingir um realismo

---

[46] LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. P. 10.

[47] Termo emprestado de Roland Barthes, que enxerga no trabalho de Brecht uma prática apenas semiológica porque "sismológica": *sacode a estrutura da linguagem*. Para Barthes, "(...) a obra de Brecht visa a elaborar uma prática da sacudida (não da subversão: a sacudida é muito mais realista que a subversão); a arte crítica é aquela que abre uma crise: que rasga, que faz rachaduras na cobertura, fissura a crosta das linguagens, desliga e dilui o ligamento da logosfera; é uma arte épica: que torna descontínuos os tecidos de palavras, afasta a representação sem anulá-la". BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. São Paulo, Matins Fontes, 2007. "Brecht e o discurso: contribuição ao estudo da discursividade", p. 312.

[48] As peças didáticas não são consideradas peças parabólicas por excelência. Num diálogo com Bernard Umbrecht, em 1977, Heiner Müller explicita que, para a então República Democrática Alemã, as peças de parábola, como designa (*O círculo de Giz Caucasiano*, *A alma boa de Setzuan*, *O Sr. Puntila e seu criado Matti*, por exemplo), teriam pouco interesse. O autor via nas peças didáticas e nas primeiras peças de Brecht, pelas circunstâncias da RDA, a real possibilidade de exercitar-se a função social do teatro, uma vez que encontrava nessas peças certo "material bruto" ainda não elaborado formalmente. KOUDELA, Ingrid Dormien (org.). *Heiner Müller, o espanto no teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2003. P. 112-113.
Em se tratando da *Peça didática de Baden Baden sobre o Acordo*, o que parece reconhecível, em termos de uma aproximação com a forma da parábola, diz respeito a fragmentos internos aos quadros da peça, que formam pequenas unidades operantes; é o caso da história (depois retomada em escritura do *Sr. Keuner*) do "pensador na tempestade" que, na peça, é lida pelo Narrador, dentro do Quadro 7. O resquício parabólico que se sente em tais unidades operantes são resultado das fontes modelares das histórias, encontradas por Brecht, sobretudo, nas parábolas bíblicas e na literatura chinesa, que também "fala" por vias proximais da parábola.

liberto de todos os condicionamentos dogmáticos"[49]. Segundo Sarrazac, o "desvio" parabólico em Brecht se faz pela economia da forma no corte do real; adota, perante a realidade, uma "atitude seletiva e, poder-se-ia dizer, *ingênua*"[50], porque "corta a eito o real para nos propor seus resumos *infantis*"[51]. A etimologia da palavra "parabolè", que significa "colocar-se ao lado" (PAVIS), já conclama "um desvio por excelência", como instrui-nos Sarrazac; em Brecht, a parábola recusará uma atribuição idealista, muitas vezes preponderante, "em que o sentido *literal* da parábola não é nada e onde a *mensagem* é tudo, onde a segunda comanda tiranicamente a primeira"[52]. O autor francês nota que Brecht intervém cirurgicamente para "des-almar" a parábola: agir contra a diluição da materialidade literária, atuar contra as asserções ultrapassadas que impõem a dicotomia caduca entre forma e conteúdo ("o corpo e a alma" da parábola, valor instituído pela tradição). Sarrazac explicita que, ao contrário da alegoria, a parábola "apóia-se sempre numa metáfora concretizada, dotada de uma certa espessura e de uma certa opacidade. A elevação simbólica da parábola não poderia, portanto, ser considerada como uma traição do universo feito de matéria – para não dizer materialista – o mundo físico e o mundo das idéias estão em estreita comunhão e representam as duas faces inseparáveis da mesma realidade"[53]. Sarrazac encontra mesmo, na atitude parabólica brechtiana, o próprio eixo do trabalho do autor alemão: "Foi este o projeto de Brecht. As suas parábolas teatrais são precisamente o contrário de uma ilustração simplista de teses econômico-políticas. Assentam numa grande complexidade da forma, mas numa complexidade simplificadora: um jogo extremamente rigoroso entre a imaginação 'infantil' da

[49] SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do Drama – Escritas Dramáticas Contemporâneas*. Porto, Campos das Letras, 2002. P. 179.
[50] Ibidem, p. 182.
[51] Ibidem.
[52] Ibidem, p. 190.
[53] Ibidem, p. 189.

parábola – palavra figurada, palavra anterior ou raciocínio lógico – e as referências exploradas, precisas, documentadas à realidade sócio-econômica"[54].

É também Sarrazac que estende a atualidade do chamado *tableau*[55] para o que nomeia como "o espaço do quadro" na obra dramática. O autor de *O Futuro do drama* nota que o gesto do escritor-rapsodo – aquele "que junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir"[56], tributário, evidentemente, do alcance que Brecht deu à epicização do drama – é o gesto da montagem textual elaborada pelo escritor. O autor reconhece na técnica do *recorte em quadros*, a gesticulação rapsódica daquele que escreve: a *titulação*. Segundo Sarrazac, "(...) nomear é isolar. Ora, o que é que se pode isolar numa obra que pretende ser uma imitação pura da vida diversa e pluriforme?... Quando, ao contrário, a forma teatral se abre a elementos épicos, a abundância de títulos (para cada grande parte da obra, ou mesmo no interior de cada parte) surge como resposta a uma profunda necessidade. (...) O título liberta, no seio da obra dramática, um espaço que já não é o espaço tradicional do ato ou da cena, mas sim o espaço do quadro"[57]. Sarrazac – que encontra a "origem da estética moderna do quadro"[58] em Diderot – compreende que a "noção sincrônica do quadro" suplanta "os valores diacrônicos de desenvolvimento e de progressão dramática"[59], dando ensejo à ordem lógica em detrimento à ordem cronológica, o que faz passar "um sistema que imita a natureza para *um sistema de pensamento*"[60]. Em Brecht, "o fluxo dramático fica contido, parado, interrompido;

---

[54] Ibidem, p. 191.

[55] É o que nos chama à atenção Walter Benjamin, quando se remete a entrada do estranho *na cena privada*, aquele que paralisa a ação e observa os indícios da devastação: "(...) o exemplo mais primitivo: uma cena de família. (...) o pai está abrindo a janela, para chamar a polícia. Nesse momento, parece na porta um estranho. *Tableau*, como se costuma dizer, no princípio do século". BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1996. "O que é teatro épico?", p. 81-82.

[56] SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do Drama – Escritas Dramáticas Contemporâneas*. Porto, Campos das Letras, 2002. P. 37. O autor nos lembra que *rhaptein*, em grego, significa costurar.

[57] Ibidem, p. 70.

[58] Ibidem.

[59] Ibidem, p. 71.

[60] Ibidem.

trata-se, na verdade, de uma *inversão* do processo de escrita: ao contrário do encadeamento dramático que marcava infalivelmente um avanço da ação e um desenvolvimento dos personagens, o quadro registra um processo e, através de um movimento recorrente, chega às causas a partir dos efeitos. (...) O quadro, poder-se-ia dizer, é a *cena a desfazer*"[61].

Maria "sacode" a pequena parábola do fragmento escolhido *desfazendo-a* em quatro quadros, intitula-os; irromperá daí sua mônada, a "cristalização do choque".

1- cátedra
2- só consigo mesma
3- os zapatistas sem rosto
4- molhado de chuva

No espaço dos quatro quadros selecionou-se a irrupção de uma mônada, a imobilização de um momento de crise, que se confronta em meio à tessitura da pequena parábola. A mônada "os zapatistas sem rosto", irrompida da gestualidade autoral de Maria sobre o fragmento, foi relacionada por ela, ao trabalho dos artistas "Osgêmeos".

[62]

[61] Ibidem, p. 71-73.
[62] Foto de Adriana Paiva da montagem da exposição *O Peixe que Comia Estrelas Cadentes*, na Galeria Fortes Vilaça, em São Paulo/SP (2006). Pode-se acessar grande parte dos grafites de "Osgêmeos" pelo site www.lost.art.br/osgêmeos.

Hoje tento ler o *gestus* da pintura-mural de "Osgêmeos" (abaixo), a partir da "dança" gestual, que Maria Tandlau concebeu em 2006.

o *gestus* do Ninguém
é preciso
anotar
hesita
ao agregar-se
talvez nos advirta sobre o
horror
do coro massa
o estranho fedorento
nos espia
nem mascarado
nem óbvio
encoberto
suspeito
sofrer
de frio
na barriga
expõe
sua face
obrigada
em tentar
mascarar-se
mais
hesita
gafanhoto
nos vê
pernas finas
um *flâneur*
faminto

Maria Tendlau encontrou primeiramente relação para seu *gestus*, por meio de um grafite de "Osgêmeos" que vira no bairro do Ipiranga, num muro de uma unidade da Eletropaulo, na esquina entre a rua Leopoldo Miguez e a rua Dr. Pedro Severiano, em São Paulo. Sua experiência é especialmente curiosa porque notara, em uma de suas voltas ao local, que a figura inspiradora de seu *gestus* havia sido "retirada" do muro: Maria verificara uma escavação na superfície do muro em que a figura estava grafitada!

O grafite tomado por seu modelo inicial apresentava outros dados gestuais do trabalho exposto aqui, que, no caso, também difere pelo *suporte*, trata-se de pintura-mural sobre tela. Na continuidade de sua pesquisa gestual (que será comentada no curso do texto), Maria procurou outros grafites que pudessem servir-lhe de modelo, a atriz recolheu três objetos que observara nesses trabalhos: *uma pedra, um regador e dois pequenos aviões de papel*, que lhe forneceram variadas possibilidades para sua pesquisa gestual. Embora os grafites inspiradores não estejam expressamente reproduzidos, é possível relacioná-los aos trabalhos acima apresentados, uma vez que se verifica uma repetição notória das figuras marginais de "Osgêmeos", que para efeito dessa escritura se torna o dado mais premente.

[63]

"Minha asa está pronta para o vôo
De bom grado voltaria atrás
Pois permanecesse eu também tempo
vivo
Teria pouca sorte."

Gerhard Scholem, Salut de l'ánge
[Saudação ao anjo]

[63] Maria Tendlau em *O Experimento do Acordo, um exercício de encenação...* apresentado no dia 06 de outubro de 2006, no espaço da Paidéia Associação Cultural (Pátio dos Coletores de Cultura). Fotos/Paidéia.

Maria Tendlau é atriz e educadora formada pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo desde 1995. Em 2001 ingressou na pós-graduação nesta mesma instituição, sob a orientação do Prof. Luiz Fernando Ramos, para realizar monografia no nível de mestrado sobre o trabalho do ator na Companhia do Latão. Chamada pelo ex-secretario de Cultura de São Paulo para criar e implementar o Projeto Teatro Vocacional na cidade de São Paulo no mesmo ano, Maria desligou-se da pós-graduação, retornando em 2005, sob orientação do Prof. Flávio Desgranges, agora junto a linha de Teatro e Educação, para registrar o trabalho de quatro anos na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Como atriz, Maria é co-fundadora e foi integrante da Companhia do Latão por 5 anos. Com a Companhia atuou em "Ensaio para Danton", "Ensaio sobre o Latão", "Santa Joana dos Matadouros", "O Nome do Sujeito", "João Fausto" e "A Comédia do Trabalho". Com estes espetáculos viajou por grande parte do país, tendo participado dos principais festivais brasileiros no período. Colaborou na dramaturgia de "O Nome do Sujeito" e é co-autora de "A Comédia do Trabalho". Em 2003, uniu-se ao Núcleo Coisa Boa.

(Nesse ponto, é preciso tentar percorrer um pouquinho, mesmo que de forma esquemática, a rede conceitual labiríntica que parece emergir a essa escritura; quem sabe assim, autora/leitor(a) possam livrar-se do Minotauro reparando-lhe a história...).

Michael Löwy, em sua leitura das teses de Walter Benjamim, começa por nos advertir sobre a inadequação de inferir a obra benjaminiana um sistema filosófico, "toda a sua reflexão toma a forma do ensaio ou do fragmento"[64]; sua prevenção dirige-se a dois costumeiros equívocos, que precisam ser evitados: "o primeiro consiste em dissociar, por uma operação (no sentido clínico do termo) de 'ruptura epistemológica', a obra da juventude 'idealista' e teológica daquela 'materialista' e revolucionária, da maturidade; o segundo, em compensação, encara sua obra como um todo homogêneo e de forma alguma leva em consideração a profunda transformação produzida, por volta da metade dos anos 1920, devido à descoberta do marxismo"[65]. Posto isso, Löwy expõe que a 'filosofia da história' para Benjamin (certamente não tomada por um sistema, como diria claramente Hanna Arendt, avulta-se, em Benjamin, um 'pensamento poético'[66]) é sustentada por três fontes diversas: o Romantismo alemão, o messianismo judaico e o marxismo.

Segundo Löwy, o vínculo do jovem Benjamin com a tradição romântica[67] é evidenciado num de seus primeiros artigos (1913), intitulado *Romantismo* (*Romantik*), no qual explicita seu desejo de renovação dessa tradição, em sua vontade de beleza, de verdade e de ação. Mas é num relato do mesmo período, *Diálogo sobre a*

---

[64] LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. P. 17.
[65] Ibidem, p. 18.
[66] ARENDT, Hanna. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
[67] É preciso cuidar para lembrar-nos que o Romantismo representa mais que um movimento literário ou estético do início do XIX; configura para a vida cultural européia uma visão de mundo [*Weltanschauung*]: "uma crítica cultural à civilização moderna (capitalista) em nome de valores pré-modernos (pré-capitalistas) – uma crítica ou um protesto relativos aos aspectos sentidos como insuportáveis e degradantes: a quantificação e a mecanização da vida, a reificação das relações sociais, a dissolução da comunidade e o desencantamento do mundo". LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. P. 18.

religiosidade do presente (*Dialog über die Religiosität der Gegenwart*) que Benjamim dá a ver a inflexão que atribuirá ao modelo romântico: "o ataque à ideologia do progresso não é feito em nome do conservadorismo passadista, mas da revolução"[68].

Löwy observa também que, em sua conferência *A vida dos estudantes* (1915), Benjamin já evoca as duas "imagens utópicas", *o reino messiânico e a revolução*, como termos de sua crítica ao progresso técnico, para o professor, "(...)o messianismo está, segundo Benjamim, no cerne da concepção romântica do tempo e da história.(...) Aqui se encontra a questão 'metafísica' da temporalidade histórica: Benjamin opõe a concepção qualitativa do tempo infinito (*qualitative zeitliche Unendlichkeit*), 'que decorre do messianismo romântico' e de acordo com a qual a vida da humanidade é um processo de *realização* [grifo do autor] e não simplesmente de devir, ao tempo infinitamente vazio (*leere Unendlichkeit der Zeit*), característico da ideologia moderna do progresso"[69].

O messianismo romântico, nos termos benjaminianos, pertence a um tempo qualitativo, em que a história humana é vista como prenha de possibilidades revolucionárias, que precisam ser *içadas* do tempo "vazio" e quantitativo difundido pelo progresso técnico.

Benjamin, segundo Löwy, criará uma articulação entre as lutas históricas de emancipação (vida profana) e a "promessa messiânica", de pendor herético[70], que atribui a "força messiânica" (*messianische Kraft*) aos próprios seres humanos, isto é, "(...) não há um Messias enviado do céu: somos nós o Messias, cada geração possui uma parcela do poder messiânico e deve se esforçar por exercê-la"[71]. Nesse âmbito que o materialismo marxista irá fulgurar no quadro; Benjamim encontrará em um dos fundamentos principais da teoria marxista, a perspectiva que precisava para

[68] Ibidem, p. 20.
[69] Ibidem, p. 21.
[70] A hipótese herética, em relação ao judaísmo ortodoxo, também é defendida por outros pensadores europeus, como Martin Burber.
[71] Ibidem, p. 51.

realizar a fusão alquímica entre messianismo, romantismo e marxismo: *a luta de classes*; nela, teoria e práxis coincidem, e Benjamin se apropriará de sua dialética, como forma de compreender e articular o presente, o passado e o futuro.

Löwy observa que, o materialismo histórico é peculiarmente reinterpretado por Benjamin numa "versão heterodoxa, herética, idiossincrática, inclassificável", que o aproxima de Brecht, "como ele, insiste na prioridade das coisas 'brutas e materiais'. (...) Todavia, ao contrário do seu amigo, Benjamin atribui uma importância capital às forças espirituais e morais na luta de classe: a fé – tradução benjaminiana da palavra *Zuversicht* - a coragem, a perseverança. A lista das qualidades espirituais inclui também duas que são perfeitamente 'brechtianas': o humor e sobretudo *a astúcia* [grifo do autor] dos oprimidos" [72]. Em Benjamin, há uma dialética do material e do espiritual na luta de classes, consoante Löwy, "(...) embora quase todos os marxistas se refiram à luta de classes, poucos lhe dão uma atenção tão apaixonada, tão intensa, tão exclusiva quanto Walter Benjamin. O que lhe interessa, no passado (é) (...) a luta até a morte entre opressores e oprimidos, exploradores e explorados, dominantes e dominados. Assim, a história lhe parece uma sucessão de vitórias dos poderosos. O poder de uma classe dominante não resulta simplesmente de sua força econômica e política ou da distribuição da propriedade, ou das transformações do sistema produtivo: pressupõe sempre um triunfo histórico no combate às forças subalternas. Contra uma visão evolucionista da história como acumulação de 'conquistas', como 'progresso' para cada vez mais liberdade, racionalidade ou civilização, ele a percebe de 'baixo', do lado dos vencidos (...)"[73].

O materialismo histórico de Benjamim, para isso, adotará uma posição "antiprogressista", inspirada nas concepções românticas e messiânicas, e será orientado por uma contundente crítica frente ao pensamento da própria esquerda do

[72] Ibidem, p. 59. As "qualidades", que o autor se refere, são apresentadas por Benjamin em sua tese IV.
[73] Ibidem, p. 59-60.

período entre-guerras; quanto a isso, diferencia-se manifestamente dos "devotos" do marxismo socialdemocrata, tributários diretos do positivismo[74]. Benjamin, em suas teses de 1940, refuta o marxismo evolucionista vulgar com a argumentação de que a revolução não é concebível como conseqüência "natural" do progresso técnico, "(...) mas como *a interrupção* de uma evolução histórica que leva à catástrofe"[75].

Para Löwy, Walter Benjamim é "marxista *e* teólogo"[76], como o deus romano Janus, dono de uma cabeça com duas faces: uma que fixa seu olhar em Moscou e a outra que mira Jerusalém[77]. A teologia, para Benjamim, deve servir à luta dos oprimidos, o que pressupõe uma relação dialética entre a teologia e o marxismo. Segundo Löwy,

---

[74] Löwy menciona que, o denominador comum da crítica benjaminiana ao historicismo conservador, ao evolucionismo socialdemocrata, e, ao que Benjamin indica nas teses como "marxismo vulgar", encontra-se no positivismo. Em uma primeira referência às suas teses, em carta à Adorno, de 22/02/1940, Benjamin expõe: "Acabo de terminar um certo número de teses sobre o conceito de história. (...) Constituem uma primeira tentativa de fixar um aspecto da história que deve estabelecer uma cisão inevitável entre nossa forma de ver e as sobrevivências do positivismo que, na minha opinião, demarcam muito profundamente até os conceitos de história que, em si mesmos, nos são os mais próximos e os mais familiares". Benjamin a*pud* ibidem, p. 33. Segundo Löwy, "a última parte é uma referência transparente ao que ele designará nas teses como 'marxismo vulgar'". Ibidem.

[75] Ibidem, p. 23. Löwy observa que, entre 1933-1935, Benjamin provou de um período "experimental" que o aproxima do "produtivismo" soviético. Segundo o autor, uma das possíveis razões políticas para o caso, teria sido o triunfo do fascismo hitlerista na Alemanha (os principais textos do período são *Experiência e Pobreza* / 1933, *O autor como produtor*/ 1934, *A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica*, 1935); o "parêntese progressista" teria se fechado em 1936, com seus escritos sobre Baudelaire. Ibidem, p. 26-27. Isso se coaduna, de certo modo, com a própria recepção que Brecht fez das teses de Benjamim, quando comenta em seu *Diário de Trabalho* [agosto de 1941]: "(...) Benjamin rejeita a noção de história como um *continuum*, a noção de progresso como um poderoso empreendimento levado a cabo por cabeças frias e lúcidas, a noção de trabalho como fonte da moral, os operários como *protegés* da tecnologia etc. Ridiculariza a opinião corrente que acha espantoso o fato de o fascismo 'ainda ser possível nesse século' (como se não fosse o fruto de todos os séculos). Em suma, o pequeno ensaio é claro e enfoca questões complexas com simplicidade (apesar de suas metáforas e judaísmos) e é assustador pensar que são poucas as pessoas preparadas até para compreender mal esse trabalho". BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho – Vol. II, 1941-1947*. Rio de Janeiro, Rocco, 2005. P. 6-7.

Brecht se orienta, segundo Löwy, pela "escola materialista" de interpretação das teses; para essa vertente, "Walter Benjamim é um marxista, um materialista conseqüente. Suas formulações teológicas devem ser consideradas como metáforas, como uma forma exótica que acoberta verdades materialistas. É a posição que Brecht já enunciava em seu 'Diário'". LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. P. 36.

Löwy verifica ainda outros dois termos de interpretação das teses, da "escola teológica", assumida pelo ponto de vista de Gershom Scholem, para quem o marxismo é apenas uma terminologia, e da "escola da contradição", que entende como fracassada a tentativa de Benjamim em "conciliar marxismo e teologia judaica", leitura de Habermas e R. Tiedemann. Ibidem.

Ainda que haja traços diferenciais de abordagem entre as críticas de Benjamim e Brecht ao progresso técnico, Brecht já dá testemunhos da iminência de seu impulso crítico, que o orienta frente às barbáries cometidas em nome do progresso, com a *Peça de Baden Baden sobre o acordo,* de 1929.

[76] LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. P. 36.

[77] Comparação que o próprio Benjamin costumava fazer sobre si mesmo. Ibidem.

qualquer interpretação que force uma redução unilateral em um sentido ou noutro, destruirá "o delicado equilíbrio entre os dois componentes"[78] e a reciprocidade necessária que perfilam.

Por meio da teologia, Benjamin encontrará dois princípios fundamentais que trarão importantes conseqüências para seu "conceito de história": a rememoração (*Eingedenken*) e a redenção messiânica (*Erlösung*). O autor atribuirá à rememoração uma qualidade teológica redentora, "capaz de 'tornar inacabado' o sofrimento aparentemente definitivo das vítimas do passado"[79]. Todavia, para que a redenção aconteça, não é suficiente apenas a rememoração dos sofrimentos das gerações passadas, cumpre-se que haja sua reparação, *tikkun* (em hebraico)[80]. Também a redenção não é entendida como garantida; apenas uma pequena possibilidade que precisa ser içada.

Sobre o sentido da rememoração como redenção que *repara* o sofrimento desolador dos vencidos pela história, Jeanne Marie Gagnebin expõe não se tratar da consolação dos humilhados, nem tampouco atribuir ao procedimento uma perspectiva puramente utópica; para a autora, um aparente paradoxo "que se esclarece, se se compreende que o verdadeiro objeto da lembrança e da rememoração não é, simplesmente, a particularidade de um acontecimento, mas aquilo que, nele, é criação específica, promessa do inaudito, emergência do novo. Se a lembrança se contenta em conservar piamente o passado numa fidelidade inquieta e crispada, ela

[78] Ibidem, p. 45.
[79] Ibidem, p. 50.
[80] Cujo equivalente cristão é o conceito origenista de *apocatástase*, para o qual todas as almas, sem exceção, terão direito à salvação. O *tikkun* é "a redenção como volta de todas as coisas a seu estado inicial" (ibidem, p. 55), que segundo Löwy, remete às idéias benjamininas da "humanidade restituída, salva, restabelecida", em sua versão francesa da tese III. Löwy menciona que, nessa tese, a redenção aparece sob o termo de Juízo Final, para Benjamin, é "uma apocastástase no sentido de que ... cada tentativa de emancipação, por mais humilde e 'pequena' que seja, será salva do esquecimento e 'citada na ordem do dia', ou seja, reconhecida, honrada, rememorada". Ibidem, p. 55. O *tikkun* também remete, como idéia de "correspondência", "a utopia pela qual um paraíso perdido aparece projetado no futuro" (TIEDEMANN *apud* ibidem, p. 29). Por outro lado, sua "correspondência" profana, estaria nas formas do comunismo primitivo, descritas por Bachofen "sobre as sociedades matriarcais, em que teria existido um grau elevado de democracia e de igualdade cívica". Ibidem, p. 28.

se torna sub-repticiamente, infiel a ele porque negligencia o essencial: o que havia nele de renovação e que só pode repetir-se sendo outro, criação e diferença. Essa estrutura paradoxal do lembrar criador e transformador (...), funda a concepção benjaminiana de uma escrita da história ao mesmo tempo destrutora e salvadora. A veemência, mesmo a violência da tradição profética [judaica] e a radicalidade da tradição marxista se encontram aqui na exigência de uma salvação que não consista simplesmente na conservação do passado, mas que seja também transformação ativa do presente"[81].

A dimensão teológica do conceito de redenção, por conseguinte, inscreve-se de modo secularizado no termo da *revolução*. Daí arroja-se o imperativo benjaminiano que incumbe ao materialista histórico à tarefa de "escovar a história a contrapelo"[82]. Löwy observa que a expressão pulsa com dupla significação, pela perspectiva histórica, significaria opor à versão contada pela história oficial, a "tradição dos oprimidos", e, pela perspectiva política (presente), tornar plenamente consciente que a redenção/revolução não segue o "sentido da história", como um progresso garantido; a história, se escovada no sentido do pêlo, continuará apenas produzindo "novas guerras, novas catástrofes, novas formas de barbárie e de opressão"[83]. Vê-se por aí que o pessimismo benjaminiano é decididamente operativo: nademos contra a corrente[84]!

Benjamin considera a história como "objeto de uma construção"[85] saturada de momentos "atuais", explosivos, carregada de "tempo-de-agora" (*Jetztzeit*)[86], em que

---

[81] GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e Narração em Walter Benjamin. São Paulo, Perspectiva, 2004. P. 105.
[82] Tradução das teses por Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller em LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. Tese VII, p. 70.
[83] LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. P. 74.
[84] Löwy comenta que "o pessimismo revolucionário" de Benjamin se apresenta de modo explícito em seu artigo *O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia* (1929), em que clama por uma "organização do pessimismo", que segundo Löwy, opõe-se "tanto ao fatalismo melancólico da 'indolência do coração' quanto ao fatalismo otimista da esquerda oficial – socialdemocrata ou comunista – certa da vitória 'inelutável' das 'forças progressistas'". Ibidem, p. 75.
[85] Tese XIV.

"o passado contém o presente"[87]; nesse âmbito, propõe um tipo de relação particular com o passado: o da "citação revolucionária". Trata-se, segundo Löwy, de "um salto dialético, fora do contínuo, inicialmente rumo ao passado e, em seguida, ao futuro"[88]; é o procedimento benjaminiano do "salto do tigre em direção ao passado", em que a herança dos oprimidos é reparada possibilitando a interrupção da catástrofe atual: "o salto dialético, que Marx compreendeu como sendo a revolução"[89]. As classes revolucionárias, compreendida por todos os oprimidos do passado, serão aquelas capazes de "fazer explodir o contínuo da história"[90].

No contexto latino americano, o pensamento de Benjamim pode ser exemplificado, por meio da *revolta zapatista* de Chiapas, ocorrida em janeiro de 1994. Com um "salto de tigre em direção ao passado", os indígenas do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN) fizeram explodir o contínuo da história ao reparar os esforços presentes na revolução mexicana, a primeira grande revolução social do século passado, liderada pelo revolucionário Emiliano Zapata, ao lado de Francisco Villa, que pôs a baixo a ditadura do general Porfirio Diaz em 1911[91].

Walter Benjamin, em sua tese XVII, concebe a mônada[92] como uma estrutura irrompida pelo "pensamento que se detém" frente a uma "constelação saturada de tensões", nela o materialismo histórico "reconhece o signo de uma imobilização messiânica do acontecer, em outras palavras, *de uma chance revolucionária na luta a favor do passado oprimido*. Ele a arrebata para fazer explodir uma época do decurso

---

[86] Ibidem.
[87] LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. P. 120.
[88] Ibidem.
[89] Tese XIV.
[90] Tese XV.
[91] O exemplo da revolta zapatista foi dado por Michael Löwy, juntamente com outros movimentos sociais revolucionários notados pelo autor em seu livro. Cumpre-se mencionar que a coincidência foi valiosa como apoio a formulação do *gestus* do quadro "os zapatistas sem rosto", proposto pela atriz Maria Tendlau. Também cabe observar que a autora tomou contato com a obra de Löwy, cerca de um ano após a prática de trabalho relatada.
[92] Löwy menciona que a mônada, cujo conceito de origem é neoplatônico, é - para Leibniz - a reflexão do próprio universo. Também observa que, em algumas notas preparatórias das teses, Benjamin teria inicialmente nomeado a mônada como "imagem dialética".

homogêneo da história; do mesmo modo como ele faz explodir uma vida determinada de uma época, assim também ele faz explodir uma obra determinada de uma obra de uma vida. Esse procedimento consegue conservar e suprimir *na* obra a obra de uma vida, *na* obra de uma vida, a época, *e* na época, todo o decurso da história. O fruto nutritivo do que foi compreendido historicamente tem em seu interior o tempo como semente preciosa, mas desprovida de gosto"[93].

Se nos voltarmos ao exemplo da revolta zapatista de 1994, poderemos observar que "o salto do tigre em direção ao passado" atribuiu à rememoração da sublevação revolucionária liderada por Emiliano Zapata em 1911, a tarefa de deter-se a uma "constelação saturada de tensões", que liga o passado revolucionário mexicano oprimido, ao presente (também oprimido) dos combatentes indígenas de Chiapas, conferindo-lhe um choque, interrupção messiânica dos acontecimentos, chance de luta em favor do passado oprimido pelo *presente oprimido*; a cristalização do choque, que iça da continuidade histórica vazia a constelação de tensões, se constitui em mônada, objeto de trabalho do materialista histórico.

José Antônio Pasta Jr., em seu *Trabalho de Brecht – Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea*, exemplifica o processo monadológico benjaminiano, reconstruindo a "constelação de tensões" entre Brecht e o Classicismo alemão (Goethe, Schiller e Lenz, sobretudo)[94]; na operação, cristaliza o trabalho brechtiano em mônada, dotando-lhe de uma qualidade modelar, para "conservar e suprimir *na* obra a obra de uma vida, *na* obra de uma vida, a época, *e* na época, todo o decurso da

[93] Tradução das teses por Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller em LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. Tese XVII, p. 130.

[94] Pasta procura, minuciosamente, formar um quadro que distinga o modo como Brecht trabalhou em sua "recuperação ativa" da tradição, ele próprio "refazendo" o caminho percorrido pelo dramaturgo, que dialogara com o passado literário alemão pela perspectiva do materialismo histórico.

história"[95]. Como desdobramento do percurso, Pasta encontrará no *método monadológico* de Benjamin um modo de aproximação do comportamento brechtiano em relação à história, que nomeia por "recuperação ativa" da tradição.

A "recuperação ativa", segundo Pasta, implica numa apropriação dialética da tradição, em que o velho é "suprimido" ao ser "conservado". Um bom exemplo dessa atitude pode ser observada pelo gesto de Brecht em seu poema "Sobre a maneira de construir obras duradouras"[96], em que o autor atribui ao trabalho crítico das novas gerações a descoberta do inacabamento nas obras do passado.

> Quanto tempo
> Duram as obras? Tanto quanto
> Ainda não estão completadas.
> Pois enquanto exigem trabalho
> Não entram em decadência.
>
> (...)
>
> Nunca ir adiante sem primeiro
> Voltar para checar a direção!
> Os que perguntam são aqueles
> A quem darás resposta, mas
> Os que te ouvirão são aqueles
> Que farão perguntas.
>
> Quem falará?
> O que ainda não falou.
> Quem entrará?
> O que ainda não entrou.
> Aqueles cuja posição parece insignificante
> Quando se olha para eles
>
> (...)

[95] Ibidem. Segundo Löwy, um bom exemplo também da metodologia dessa tese se encontra na apropriação que Benjamin fez da obra *As flores do mal*, de Baudelaire: "trata-se de descobrir em *As Flores do mal* uma mônada, um conjunto cristalizado de tensões que contém uma totalidade histórica. Nesses escritos, desarraigados do curso homogêneo da história, encontra-se conservada e reunida toda a obra do poeta, nesta o século XIX francês, e, nesse último, 'todo o curso da história'". Em LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. P. 132-133.

[96] BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. São Paulo, Brasiliense, 1986. P. 93-96.

Se deve ser dito algo que não será compreendido
imediantamente
Se for dado um conselho cuja aplicação toma tempo
Se a fraqueza dos homens é temida
A perseverança dos inimigos, as catástrofes que tudo
destróem
Então deve-se dar às obras uma longa duração.

(...)

Por que deveria todo o vento durar eternamente?
Uma boa sentença pode ser lembrada
Enquanto retornar a ocasião
Em que foi boa.
Certas experiências, transmitidas em forma perfeita
Enriquecem a humanidade
Mas a riqueza pode se tornar demasiada
Não só as experiências
Também as lembranças envelhecem.

Por isso o desejo de emprestar duração às obras
Nem sempre deve ser saudado.

Pasta compreende que, em Brecht, o estatuto de "obra" transborda para o de "trabalho", uma vez que se constitui em valor simultâneo como "emblema" e "instrumento": "(...) em tais 'emblemas' como que se *cristaliza* [grifo do autor] a conjunção dinâmica de onde brota a chance do novo, do trabalho instituinte"[97].Os "emblemas", aos quais o professor se refere, são cristalizações em mônada (providas pela obra), "que remete a uma época remota que se coloca 'em constelação' com o presente"[98]. A recuperação ativa da tradição é vista, assim, como instauradora de um *presente que se imobiliza*; conforme o pensamento de Benjamin[99], a formação da

[97] PASTA JR, José Antônio. Trabalho de Brecht – Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea . São Paulo, Ática, 1986. P. 97.

[98] Ibidem, p. 96. No exemplo referido, o autor trata do modo emblemático de *A compra do latão*, obra de Brecht nunca assumida em sua forma acabada, escrita entre 1937-1951, põe em curso o pensamento teórico de Brecht, incluindo ensaios, breve autobiografia (escrita na terceira pessoa), comentários sobre Piscator, e um diálogo criado entre um filósofo, um ator, uma atriz, um dramaturgo e um eletricista.

[99] Conceito especialmente discutido em sua tese XVI, em que propõe: "O materialismo histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas no qual o tempo estanca e ficou imóvel (*Stillstand*). Pois esse conceito define exatamente o presente em que ele escreve a história para si mesmo". Tradução das teses

"constelação de tensões" depende que o presente se imobilize por um momento, para ligar o motor de descobrimento das energias explosivas do "tempo-de-agora" (*Jetztzeit*).

O materialismo histórico de Brecht, em grande medida, o conecta com a concepção de história de Benjamin[100]; porém, mais que isso, conforme nos orienta Pasta, o trabalho de Brecht, que se cristaliza por seu valor emblemático (modelar), pode ser dialeticamente ensaiado (em sua unidade teórico-prática) pelo próprio método monadológico de Benjamin, em cujo procedimento é possível "conservar e suprimir *na* obra a obra de uma vida, *na* obra de uma vida, a época, *e* na época, todo o decurso da história"; daí fazer brotar "a chance do novo" como trabalho do "tempo-de-agora", *o interruptor* da continuidade histórica.

A interrupção é o impulso para "o salto do tigre", o "salto dialético", que iça o tecido portador da cicatriz escondida da história, como um barqueiro, numa violenta tempestade, içaria suas velas; pela "citação revolucionária", a cicatriz do tecido histórico é rememorada como ferida aberta, que repara a vida exposta na experiência da luta, e compreende na carne real que a revolução pertence ao "tempo-de-agora", *Jetztzeit*!

Em uma de suas notas, Löwy cita uma passagem de Herbert Marcuse, escrita em 1964, em que comenta, de forma esclarecedora, o interesse crítico do conceito benjaminiano da interrupção messiânica dos acontecimentos: "Raramente a verdade da teoria crítica foi expressa de uma forma tão exemplar: a luta revolucionária exige a interrupção do que acontece e do que aconteceu – antes de se dar um objetivo positivo qualquer, essa negação é o primeiro ato positivo. *O que o ser humano fez aos*

---

por Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller em LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. P. 128.

[100] É verdade que Brecht não responde ao messianismo revolucionário na sua leitura das teses; entende os termos teológicos como metáforas que guardam em si traduções puramente materialistas. O autor tende a rechaçar "as metáforas e os judaísmos" presentes em Benjamin.

outros e à natureza deve cessar, e cessar radicalmente – somente depois podem começar a liberdade e a justiça"[101].

Observa-se, com isso, que Benjamin compreende o princípio do *Jetztzeit* pela simultaneidade de sua dupla qualidade messiânica de interrupção; num plano, como interruptor da continuidade histórica (a tentativa de cessação da catástrofe, na visão de Marcuse) e, noutro, consoante Löwy, como "modelo" do tempo messiânico, que instaura "um breve minuto de posse da história"[102] em que "toda a tradição dos oprimidos é concentrada, como uma força redentora, no momento presente, o do historiador – ou do revolucionário"[103]. Para Benjamin, por conseguinte, o *fato histórico* somente se apresentará, na medida que o historiador realizar um pacto de "ligação privilegiada entre o passado e o presente"[104], construindo a "constelação de tensões", que possibilitará correspondências entre a situação atual e um acontecimento antigo[105].

Quem sabe, seja possível inferir daí que, o "tempo-de-agora", como interruptor da ação e impulso decisivo para a construção do "fato histórico", em Brecht, irromperia, como diz o autor em seu poema, em face daqueles "cuja posição parece insignificante/ Quando se olha para eles"; o "salto dialético", por conseguinte, seria tanto maior quanto *menor* fosse a *grandeza* de seus agentes; como se Brecht, por uma dedicação íntima, ela própria devoção a uma ciência rara (talvez um estranho físico quântico da palavra, muitas vezes aquém de sua própria ciência), quisesse perscrutar o processo histórico da vida humana (reacionário e revolucionário), sob as lentes especiais de um microscópio moderno: apenas microorganismos... que podem,

---

[101] Marcuse, H. *apud* ibidem, p. 131.
[102] Ibidem, p. 138.
[103] Ibidem. P. 139.
[104] Ibidem, p. 140.
[105] Em uma perspectiva proximal, Brecht trabalhará sua noção de *historicização*, que segundo o autor, "implica julgar um determinado sistema social do ponto de vista de outro sistema social". BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho – Vol. I, 1938-1941*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002. P. 99.

porém, operar mutações colossais... se lerem o olho que os examina, com o olhar de quem os escreve, pois "Os que te ouvirão são aqueles/ Que farão perguntas"; gesto de assombro que intervém desejoso por ver amplificada sua ínfima (leia-se humana) lucidez.

Quanto a isso, escreverá mesmo Brecht, em seu *Diário de trabalho*, no dia 24 de março de 1942, época de seu exílio nos EUA.

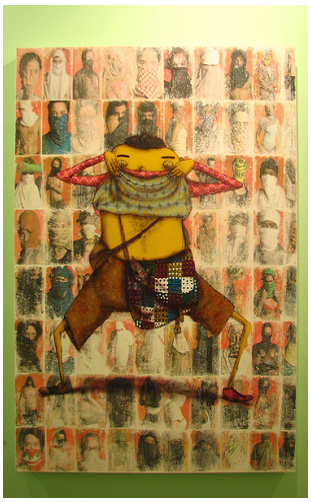
> As perguntas nem sempre são igualmente urgentes, mas há sempre o desejo de produzir respostas: que outra coisa significa escrever? É como um moinho de vento, que trabalha mesmo sem grão. Mas o homem inteiro é como um Estado, que pode às vezes estar completamente desunido, sem governo, meio devastado, *incapaz de dar uma resposta coerente ao mundo exterior*. Às vezes você escreve movido por certas forças e às vezes você tenta ganhar forças escrevendo. Aqui nos Estados Unidos você é objeto da literatura, não o sujeito[106].

[106] BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho – Vol. II, 1941-1947*. Rio de Janeiro, Rocco, 2005. P. 77.

tentativa em 11 de agosto de 2006

"a retomada"

No espaço dos quadros foi selecionada a irrupção de uma mônada, ou "imagem dialética"[107], a imobilização de um momento de choque, que se confronta em meio à tessitura da pequena parábola.



2. Quando o pensador se viu numa violenta tempestade, estava sentado num 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 grandeza.

A mônada "os zapatistas sem rosto", irrompida da gestualidade autoral de Maria sobre o fragmento, foi relacionada ao trabalho dos artistas "Osgêmeos".

A leitura gestual de Maria para o fragmento brechtiano possibilitou a construção de uma "constelação de tensões" entre a menor grandeza observada nas figuras, marginais e metropolitanas, trabalhadas pela arte urbana de "Osgêmeos", e a citação da experiência revolucionária zapatista.

A titulação conferida ao quadro: "os zapatistas sem rosto", mobilizou um dínamo gestual para sua "imagem dialética", que deu a ver, na leitura da atriz, a perspectiva de que para a luta revolucionária, o rosto se destitui de seus traços personalizados e ganha a feição da causa coletiva. Segundo Maria, a prática sobre o fragmento, por isso, se manteve em dialogo constante com a experiência que ela já havia retido por sua leitura do "todo" da *Peça de Baden Baden sobre o acordo*.

[107] Conforme as notas preparatórias de Benjamin para as teses.

"jogo de atrito dos textos"

Nesse ensaio-experimento utilizamos roupas/objetos pesquisados e trazidos por Maria. O figurino, modelo extraído de um grafite - que tem por inscrição "homem bobo" - de "Osgêmeos", foi composto por uma calça rasgada, uma camiseta velha, *lenço que mascara o rosto*, sandália de dedo com meias. Os objetos propostos foram uma *pedra*, um regador e dois pequenos aviões de papel.

Novamente éramos apenas nós duas, dessa vez, no sótão do Instituto Goethe: retângulo grande cercado por janelas em três laterais, chão de cimento, muito diferente do auditório em que realizamos nosso ensaio anterior. Seu aspecto árido e isolado, de claridade dura, colaborou com nossa terceira tentativa. O espaço de trabalho é sempre decisivo, ele é parte elementar para um ensaio-experimento: sua iluminação, os objetos que nele estão presentes, a cor de suas paredes, seu cheiro. Para subirmos ao sótão, tínhamos que percorrer vários corredores, passar por muitas escadas. As chaves do sótão eram grandes. Havia apenas uma tomada em funcionamento, que ficava perto da porta, ventava.

Minha proposta era de que permanecêssemos com o mesmo fragmento de Brecht e lhe acrescentássemos o texto da tese IX de Benjamin; Maria nos trouxe uma proposta surpresa: incluir no "jogo de atrito dos textos"[108], um fragmento de *A Missão*, de Heiner Müller.

Sou o anjo do desespero. Com minhas mãos distribuo a embriaguês, o atordoamento, o esquecimento, prazer e dor dos corpos. Meu discurso é o silêncio, meu canto é o grito. Sob a sombra de minhas asas vive o horror. Minha esperança é o último alento. Minha esperança é a primeira batalha. Eu sou a faca com a qual o morto abre o caixão. Sou aquele que será. Meu vôo é a revolta, meu céu é o abismo de amanhã[109].

---

[108] A atividade proposta estava circunscrita às seguintes instruções: 1- a atriz manteria "à mão" os três fragmentos (isso significa que ela já havia se apropriado de sua matéria textual; em grande medida, ela já os tinha decorado, embora isso não fosse um requisito), 2- o jogo se alternaria entre dizer os textos com a presença da música e em silêncio; 3- os fragmentos poderiam se interpenetrar, isto é, não haveria limites para a experimentação no dizer dos textos, tanto poderiam ser ditos na íntegra, quanto silabicamente etc.

[109] MÜLLER, Heiner. *Teatro de Heiner Müller*. São Paulo, Hucitec, 1987. P. 38.

Agora Maria já vestida como "homem bobo" percorre o espaço ao som de "A Time for Fear (Who's Afraid)", do grupo *techno experimental* inglês, "Art of Noise"[110], e retoma as trajetórias retilíneas com rompimentos curvos conforme pesquisamos em nosso último ensaio-experimento. O espaço é amplo, oferece múltiplas possibilidades, vemos a cidade em torno, há muitas janelas. O "homem bobo" parece delinear fronteiras, ou ser delineado por elas. Não há desfrute em seu caminhar geométrico, apenas modificado por freqüentes rupturas circulares, cansativamente repetitivas e não menos opressivas.

Peço que Maria realize algumas ações, que destacamos no último ensaio-experimento, utilizando os objetos que trouxe. "A Time for Fear (Who's Afraid)" permanece vigorosamente como ruído e transtorno para nós. Suspendo o som. Sempre quando houver silêncio, ela deve me olhar e experimentar uma de suas ações. Estende um de seus braços em minha direção e abre a mão, depois fecha. Pega a pedra e balança devagar o braço enquanto gira e abre a mão. A pedra cai. Assisto a um *gestus* que nasce imprevisto e desejado. O "Homem Bobo" segura a pedra e ameaça atingir-me com ela. Seu *gestus* é constituído pela menor grandeza da violência (porque mesmo que nos atinja, raramente nos modifica) e da fragilidade (porque raramente nos modifica, não pode ter efeito real sobre a condição do "Homem-bobo"). Ficamos na tempestade árida do sótão. "A Time for Fear" progride, Maria

---

[110] Nascida ao início dos anos 1980, *Art Of Noise* foi a terceira banda a usar *sampler* na história da música. Seu nome ("Arte do Ruído") é inspirado no manifesto futurista italiano *L'arte dei Rumori* (1913), de Luigi Russolo. Roselee Goldberg descreve que "Russolo postulava uma definição mais precisa do ruído: explicava que na antiguidade só havia o silêncio, mas que, com a invenção da máquina no séc. XIX, 'Nasceu o ruído'. Agora, dizia, o ruído chegara para reinar 'soberano sobre a sensibilidade humana'. Além disso, a evolução da música seguia de perto a 'multiplicação das máquinas', gerando uma competição de ruídos 'não apenas na barulhenta atmosfera das grandes cidades, mas também no campo, que até ontem era normalmente silencioso', de modo que 'o som puro, em sua insignificância e monotonia, não mais consegue despertar a emoção'. A arte dos ruídos de Russolo pretendia combinar o ruído de bondes, explosões de motores, trens, das multidões ensandecidas". GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance – Do Futurismo ao Presente*. São Paulo, Martins Fontes, 2006. A *Art of Noise* pode ser definida como uma banda *techno pop, sinth pop* ou *techno experimental*. Buscam sua principal influência na *Kraftwerk* (primeira banda a trabalhar com *sampler),* além do rock e hip-hop mais antigo. Uma curiosidade interessante sobre a banda é que seus integrantes sempre aparecem mascarados quando fazem *clips* ou *shows,* as chamadas *hidden faces,* os membros mantém ocultas suas identidades, ainda que assinem e divulguem seus nomes e história em seus trabalhos.

progride: o "Homem Bobo" tapa sua boca com a pedra, sua menor grandeza se torna ínfima. Relembro da apreciação de Maria sobre um de seus gestos no trabalho com o fragmento de Brecht, *em que reparou que a redução a menor grandeza pode ser a única saída*. Como experimentar uma possível saída para as "leitoras" do "homem bobo"? Maria põe a pedra sobre sua cabeça. Eu a vejo cuidadosamente mostrar que, o "homem-bobo" se abaixa cansado, ainda equilibrando a pedra, que desiste e cai e rola pelo chão de cimento do sótão vazio. Benjamin literariza, a seu modo, o *Angelus Novus*, o quadro de Klee, para formular que *o progresso é a tempestade que empurra o Anjo da História irresistivelmente para o futuro, impedindo-o de parar para* "cuidar das feridas das vítimas esmagadas sob os escombros amontoados"[111]. O pensador de Brecht sai de seu grande veículo, despe-se e deita no chão para vencer a tempestade. Em qual tempestade estamos agora? Em que elo da cadeia sinistra do progresso? Tudo está seco. É a estiagem de agosto. São Paulo fica lilás pela concentração de poluição na atmosfera. Vemos a cor da secura das janelas do sótão. Maria cospe a pedra. O "Homem Bobo" segura o regador, molha seus pés com seus chinelos de borracha velha. Uma tempestade minimalista cai sobre seus pés. Regar seus pés sujos como se fossem flores. Um pequeno progresso? Talvez o alivie, a imaginação da água nos pés que viram flores. O "Homem bobo" me aponta sua metralhadora; é o regador. Alguma tempestade, algum progresso? Lembro-me de Magritte, de seu quadro, cujo desenho de um cachimbo consta da afirmação: "Isso não é um cachimbo". Talvez o "homem-bobo" desejasse que sua metralhadora fosse mesmo um regador para poder molhar seus pés, que são mesmo só seus pés, jamais flores. Maria escancara a boca do "homem bobo", suas pernas tortas, seus olhos estrábicos. Caminha vagarosamente em minha direção, é perturbador e também um pouco ridículo, como o quadro de Klee. Leio no "Homem –bobo" de Maria, o *Angelus Novus*, de Klee, que se transfigura no anjo do desespero de Müller. Já era tempo. Maria com os olhos escancarados, a boca dilatada e as asas abertas diz que é o anjo do desespero que

[111] LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. P. 90.

com suas mãos distribui a embriaguês, o atordoamento, o esquecimento, prazer e dor dos corpos. Diz que seu discurso é o silêncio, seu canto é o grito. Sob a sombra de suas asas vive o horror. Sua esperança é o último alento. Sua esperança é a primeira batalha. É a faca com a qual o morto abre o caixão. É aquele que será. Seu vôo é a revolta, seu céu é o abismo de amanhã. Maria segura seus dois aviões de papel e fá-los planar em misterioso vôo.

Juliana Jardim chega. Sua presença nos habilita a progredir em

[112] nosso plano topográfico: algo se revoluciona; os dois "pontos mortos" (material explosivo), eu e Maria, sairíamos da "linha" que, segundo Klee, é "o primeiro ato dinâmico"[113], e de sua linear potencialidade, para a expansão geométrica, plano móvel no espaço. Já éramos três.

[112] *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee. (Museu de Jerusalém).
[113] CHIPP, H.B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1988. "Credo Criativo", Paul Klee (1920).

[114]

[115]

[116] veio para nos ajudar a literarizar a "leitura".

---

[114] Juliana Jardim (de branco), Maria Tendlau e Magali Biff (atrás da bancada), em foto de Tika Tiritilli do *Experimento do Acordo*, precipitação íntima do dia 09 de julho de 2007, no TUSP.

[115] Juliana Jardim. Ibidem.

Juliana Jardim é atriz, professora de teatro, pesquisadora, doutoranda em teatro pela ECA-USP com a pesquisa *O dizer de uma escuta,* com orientação da Prof. Sílvia Fernandes. Co-autora da pesquisa *Práticas do ator (uma ciência do corpo sutil),* registros das práticas de ator de oito pesquisadores do país, em parceria com Antonio Januzelli. Desenvolve prática com a comicidade desde 1992 com as máscaras do palhaço e do bufão, que organizou no mestrado *O ator transparente* e que gerou a criação do solo *Madrugada* (em parceria com a direção de Dedé Pacheco e Marcelo Romanholi), com o qual esteve entre os anos de 2000 e 2005 em diversas cidades brasileiras (SP, RJ, PR, ES, CE, MG, SC) e em Seattle e Los Angeles (EUA). Atuou em diversos espetáculos teatrais, entre os quais *Esperando Godot* (direção de Robson Camargo), *Péricles* (direção de Ulisses Cruz, no Teatro Popular do SESI), *É o fim do mundo* (direção de Johana Albuquerque, vencedor da Jornada SESC 1996), *Oração* (direção de Marcelo Lazaratto), *Lactolove* (direção de Dedé Pacheco). Coordena treinamentos para atores desde 1993 e já trabalhou com os grupos Teatro de Anônimo, Pedras e Teatro Diadokai (RJ), Os gansos e Jogando no quintal (SP). Participou dos estágios *Regras do jogo* (2002, 03, 04, 06) e *O ator e a palavra* (2003), todos coordenados pelo ator e *griot* africano Sotigui Kouyaté, da cia. dirigida por Peter Brook, viajou para a África (Mali e Burkina Faso) em 2003/04/07-08, a convite de Kouyaté e sua pesquisa atual dialoga diretamente com essas experiências. É professora de teatro (Interpretação e Encenação, na graduação e Direção da pós-graduação) da Univ. São Judas Tadeu e deu o curso de Improvisação da ECA-USP, para a graduação, como professora convidada no primeiro semestre de 2006. Atriz do núcleo Arquipélago, de pesquisa sobre práticas do ator, coordenado por Antonio Januzelli, com quem dirigiu a peça *Oito*, estágio de formatura da EAD de 2005.

COMENTÁRIO DE TRABALHO ENTRE TENTATIVAS
em fluxo de pensamento retorcido
sobre um keuner que não é personagem, mas procedimento.

Nesse período, Magali estava no Rio, só voltaria ao final do mês de agosto. Eu e Magali nos comunicávamos por e-mail, ensaios por escrito, novas formas, quase impensáveis... A proposta é que ela trabalhasse sozinha, nesse tempo longe, com o texto do Quadro 7, "Leitura dos Comentários", o trecho em que o Narrador lê seus comentários num livro.

1. Quem arranca algo, segurará algo. E a quem algo é arrancado, também ele o segurará. E quem segura algo, dele algo será arrancado. Aquele de nós que morre, abandona o quê? Não abandona apenas a sua mesa ou a sua cama! Aquele de nós que morre, abandona a rua que conhece e também a que não conhece. As riquezas que possui e também as que não possui. A própria miséria, a própria mão. Como então, quem não estiver exercitado nisso, poderá levantar uma pedra? Como, quem não estiver exercitado no abandono, abandonará a sua mesa? Ou como abandonará tudo aquilo que possui e também o que não possui? A rua que conhece e também a que não conhece? As riquezas que possui e também as que não possui? A própria miséria? A própria mão?

2. Quando o pensador se viu numa violenta tempestade, estava sentado num 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 grandeza.

3. Para ajudar um homem a aceitar a morte, o Pensador participante pediu-lhe que se despojasse de todos os seus bens. Depois de ter abandonado tudo, ao homem só restava a vida. Abandona mais uma coisa, disse-lhe o Pensador.

4. Se o Pensador venceu a tempestade, *venceu-a porque conhecia a tempestade e estava de acordo com a tempestade*. Portanto, se quiserem *superar a morte, é preciso conhecer a morte e estar de acordo com a morte*. Mas aquele que procura o acordo deverá preferir a pobreza. Não deve estar preso às coisas! As coisas podem ser tiradas e aí não haverá acordo. Também não deve estar preso à vida! A vida pode ser tirada e aí não haverá acordo. Também não deve estar preso aos pensamentos, porque também os pensamentos poderão ser tirados e aí também não haverá acordo[117].

---

[116] Foto de Tika Tiritilli de detalhe dos "escombros de texto em superfície de retalho de couro", utilizados na instalação do espaço do *Experimento do Acordo,* precipitação pública do dia 24 de julho de 2007, no TUSP.
[117] BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo de Bertolt Brecht,* Vol 3. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992. P. 203-204.

Propus a ela a seguinte orientação de ensaio: experimentar o texto, ruminá-lo em posição deitada ou sentada de forma fixa.

Magali só chegaria ao final dos dias de ensaio. Ela seria, em quase todo percurso, uma presença virtual, com a qual eu teria de me confrontar. Nada de substituições, precisava de sua ausência, da sua impossibilidade, da sua vastidão. Atormentar-me e cutucar a ferida era o termo do acordo; Magali seria Keuner, desde já: o "astuto, sofrido, viajado"[118] sábio, que Benjamin nos lembra, segundo as indicações de Brecht, deveria ser conduzido à cena, deitado, "tal sua relutância em movimentar-se"[119].

Então tudo começa com Keuner, sumido da cena, com uma maca a espera de sua imobilidade. Quase como se Keuner virasse, por um tempo, Godot[120]; eu e Maria fôssemos, a contrapelo, Estragon e Vladimir, esperando um sábio que não chega. Faltava-nos o estranho pensador. Nós só podíamos imaginar coisas, criaturas pontilhadas a procura do branco do olho da História.

A propósito de Keuner, já foi dito que seu nome remete, de um lado, por sua pronúncia no dialeto suábio alemão ("koiner"), à palavra *keiner*, em português, "ninguém", e, por outro, ao termo grego *koinon*. Keuner, o sábio pensador, é o *Ninguém* que mantém consigo "aquilo que nos é comum". Benjamin reconhece a figura de Keuner como modelar no teatro épico brechtiano, porque exemplifica,

---

[118] BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1996. "Que é o teatro épico?", p. 82.

[119] Ibidem.

[120] Em seu exemplar da peça *Esperando Godot*, do irlandês Samuel Beckett, Brecht organizou algumas anotações. Werner Hecht considera que o autor tinha em mente uma idéia de trabalho sobre um "Contra-Godot". PEIXOTO, Fernando. *Brecht – Vida e Obra*. São Paulo, Paz e Terra, 1991. P.288. O crítico literário, Roberto Schwarz, em recente participação em banca de doutorado de José Fernando Peixoto (defesa realizada no dia 05/07/07, no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, em pesquisa sobre a *Lehrstück, A Decisão,* de Brecht) comentou que as peças didáticas, em sua "simplicidade franciscana", oferecem uma leitura que as aproxima das experiências estéticas das vanguardas históricas, e também mencionou que, a peça didática brechtiana poderia ser lida em chave precursora do teatro beckettiano. Nesse sentido, é exemplar a cena da *Peça Didática de Baden Baden sobre o Acordo,* em que três palhaços representam uma situação, na qual um deles, um gigante chamado Sr. Schmitt, que sofre com diversos tipos de dores, recebe, como ajuda dos outros dois, a sistemática "desapropriação" de partes de seu próprio corpo; a cena é encerrada quando Schmitt está completamente fragmentado, inclusive sem sua cabeça, e ainda persiste em sua mendicância, apelando pela ajuda dos outros dois que, por fim o abandonam, numa diversão sádica, literalmente, aos pedaços.

o que venho chamando, da *função do interruptor*, isto é, aquele que interrompe o curso da ação; Keuner é o estranho diante do qual os acontecimentos ganham uma nova perspectiva, substância dos sábios em sua concepção oriental. Nas palavras de Lao Tse.

Quando o sábio superior ouve falar do Caminho,
ele O percorre com muita sinceridade.

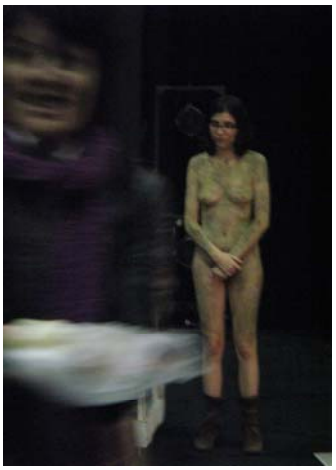
[121]

Quando o sábio mediano ouve falar do Caminho,
às vezes O segue, às vezes O esquece.
Quando o sábio inferior ouve falar do Caminho,
ele dá sonoras gargalhadas.
E se ele não der sonoras gargalhadas,
esse não seria o Caminho.
(Logo, se buscas o Caminho,
segue o som das gargalhadas!)[122].

O estranho chega e encontra indícios de uma devastação naturalizada (que, habitualmente é vista como inelutável), suas palavras nos devolvem a um lugar em que um grande perigo se deflagra, *Jetzzeit*! A interrupção dos acontecimentos puxa o freio do

[121] Juliana Jardim, em foto de Tika Tiritilli, no *Experimento do Acordo,* precipitação pública do dia 21 de setembro de 2007, no SESC 24 de Maio (SP). Juliana está com sua mão esquerda sobre um exemplar do Tao Te King; a atriz encontrou relações entre o livro e sua leitura da *Peça de Baden Baden sobre o Acordo.* Ao lado, o livro cinza é o exemplar do volume das obras completas de Brecht, que consta da peça em questão.
[122] Lao Tse: Tao Te King, org. G.F. Feng e J. English (Nova York: Vintage Books, 1972), cap. 41, *apud* TOUB, Gary. "A utilidade do inútil". *Ao Encontro da Sombra*, São Paulo, Cultrix, 1991.

trem da história[123]; a devastação é lida por meio de seus *escombros*: a cena é devassada em muitos gestos decompostos.



124

Keuner, ele próprio, é matéria devastada, carne viva de um Ninguém: manter-se em sua menor grandeza garante a instância de sua im-própria vastidão, "daquilo que nos é comum", de seu estatuto como *koinón*. Benjamin fala de Keuner como o Ulisses na caverna a procura de Polifemo – o monstro de um olho só. Concebe *Keuner como procedimento do teatro épico* ao citá-lo como dispositivo detonador do estranhamento: suspensão da ação e exposição dos indícios da devastação.

125

[123] Michael Löwy, em sua leitura da tese IX, em que Benjamin nos fala do Anjo da História, observa que, para Benjamin, a "correspondência" profana para a interrupção messiânica que detém a progressão catastrófica do progresso ("a tempestade" de Benjamin) é a *Revolução*. Quanto a isso, Löwy cita uma das notas preparatórias de Benjamin, em que inverte a imagem proposta por Marx: "Marx havia dito que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas talvez as coisas se apresentem de maneira completamente diferente. É possível que as revoluções sejam o ato, pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência". Benjamin *apud* LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. P. 93-94.

[124] Dedé Pacheco e Magali Biff, em foto de Tika Tiritilli do *Experimento do Acordo*, precipitação íntima para público convidado do dia 09 de julho de 2007, no TUSP.

[125] Público participante reage à instalação "O anoitecer ou a língua morta da história ou o acordo", criada por Dedé Pacheco para a série "des-en-cenada" do *Experimento do Acordo*. Foto de Tika Tiritilli do *Experimento* em sua precipitação pública do dia 24 de julho de 2007, no TUSP.

Para Benjamin, o monstro de um olho só, que Keuner encontra em seu descaminho de um Ninguém (que somos todos), é o "Estado de classe".

126

KEUNER - Quando voltar a si
Ele virá aqui; porque
Nós estamos aqui e precisamos
Da carne.

(*Decadência do egoísta Johann Fatzer)*

Com isso, avista-se uma insólita coerência, se observamos o histórico desse "senhor", um verdadeiro coquetel-molotov brechtiano (mistura de rabino, com Jesus, com Monsieur Teste - personagem de Paul Valéry -, e do "processado" K.,de Kafka)[127]; nas palavras de Vilma Botrel Coutinho de Melo, pode-se "dizer que Keuner encarna, sobretudo, a figura do 'homem como processo', para quem o pensar não constitui uma atividade filosófica passiva, mas está profundamente ligado a uma 'operação', de base dialética, que se destina a intervir nas relações entre o indivíduo e a coletividade"[128].

Daí devassamos sua origem, Keuner aparece em 1926, em textos que compõe o projeto da peça-fragmento (também considerada uma *Lehrstück*) *Decadência do egoísta Johann Fatzer*. Em sua fábula original, Keuner é um dos quatro desertores que "abandonam uma guerra sem sentido (a Primeira Guerra Mundial) e já revela traços de 'professor' dos outros três, levando os companheiros a refletir sobre suas atitudes" [129].

---

[126] *Odisseu na caverna de Polifemo*, de Jacob Jordaens, primeira metade do séc. XVII.
[127] Aqui estão resumidos dados apresentados por Vilma Botrel Coutinho de Melo, em seu posfácio à nova edição brasileira das histórias do sr. Keuner. BRECHT, Bertolt. *Histórias do Sr. Keuner*. São Paulo, Editora 34, 2006.
[128] Ibidem, p. 132.
[129] Ibidem.

Heiner Müller nos dá *a* aula sobre a origem desse "senhor" enigmático: "O 'egoísta' Fatzer, que no princípio era muito claramente uma figura de identificação para Brecht, foi perdendo importância de uma versão para outra. Depois Koch passou a ser o protagonista. Na última versão, da qual só há um pequeno trecho, Koch torna-se Keuner; Keuner como Lênin, o pragmático, o que tenta o possível. Fatzer é um complemento de Koch e vice-versa. Koch, o terrorista, Fatzer, o anarquista, Koch/Keuner, a ligação da disciplina e do terror"[130]. Sobre o assunto, Wolfgang Storch comenta que "Keuner, isto é, 'Keiner' (Ninguém), alguém que, com a astúcia de Ulisses, precisa lutar pela sobrevivência pura e simples"[131].

Walter Benjamin descreve Keuner como uma figura com os seguintes atributos: "traços chineses, imensamente reservado, imensamente gentil, imensamente idoso, imensamente capaz de adaptação".

[132]

[130] BRECHT, Bertolt. *O declínio do egoísta Johann Fatzer* (Organização de Heiner Müller). São Paulo, Cosac & Naify, 2002. Prefácio, p. 12.

[131] STORCH, Wolfgang. "O Teatro Político da República de Weimar" em *O teatro e a cidade: lições de história do teatro* (org. Sérgio de Carvalho). São Paulo, SMC, 2004. P. 193.

[132] Fotos (Paidéia) de Magali Biff no experimento *Histórias do Sr. Keuner* (SESC Pinheiros/2006). Esse senhor "imensamente capaz de adaptação", também o foi imensamente fiel, acompanhou Brecht durante 30 anos, até a sua morte. Citação de Benjamin *apud* BRECHT, Bertolt. *Histórias do Sr. Keuner*. São Paulo, Editora 34, 2006. Melo, Vilma Botrel Coutinho de. "A verdade, minha casa e meu carro!". Posfácio, p. 132-133. A autora ainda observa: "(...) Ele tem alguns amigos e camaradas, mora em uma casa alugada, tem um filho, uma sobrinha pequena e uma

Keuner é o "homem como processo", aquele que deve ser imensamente astuto para subsistir: um pensador operativo, confeccionado *prêt-à-porter* para tempos sombrios; há histórias para todo tipo de necessidade, visa o leitor inquieto, aquele que prescinde de um conselho do velho e devastado sábio, desertor da guerra e espécie de preceptor para assuntos teórico-práticos sobre a vida entre os homens.

A concepção do sábio para Brecht sempre me perturbou. Benjamin amplifica o termo da sabedoria em Keuner, com a personagem de Galy Gay[133], o homem que não sabe dizer não, aquele que sempre está de acordo. A condição sábia, em Brecht, empurra "as contradições da vida onde em última análise elas têm que ser resolvidas: no próprio homem. Só quem 'está de acordo' tem a oportunidade de mudar o mundo"[134].

4. Se o Pensador venceu a tempestade, *venceu-a porque conhecia a tempestade e estava de acordo com a tempestade*. Portanto, se quiserem *superar a morte, é preciso conhecer a morte e estar de acordo com a morte*. Mas aquele que procura o acordo deverá preferir a pobreza. Não deve estar preso às coisas! As coisas podem ser tiradas e aí não haverá acordo. Também não deve estar preso à vida! A vida pode ser tirada e aí não haverá acordo. Também não deve estar preso aos pensamentos, porque também os pensamentos poderão ser tirados e aí também não haverá acordo.

[135]

---

namorada, que é atriz. Mas essas informações não são suficientes para explicar as posturas que assume. Ao contrário, suas atitudes são tomadas sempre levando em consideração a pessoa com quem ele está dialogando, e vice-versa. O interesse de Keuner não está, pois, na representação do sujeito, mas sim no relacionamento entre intersubjetivo (...)". Ibidem, p. 129-130.

[133] Personagem da peça *O Homem é um homem*, de B. Brecht.

[134] BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1996. "Que é o teatro épico?", p. 85

[135] Magali Biff no *Experimento do Acordo, um exercício de encenação...*, apresentado no dia 06 de outubro de 2006, no espaço da Paidéia Associação Cultural (Pátio dos Coletores de Cultura). Foto/ Paidéia.

Então, me ficou isso: o sábio-pensador-narrador, figura estranha e comum, estava ausente, mas sua maca lá permanecia a sua espera. Magali um dia chegaria e nós teríamos que nos haver com interrupções que nos revelariam perigos esquecidos em toda a extensão de sua estranheza.

INQUÉRITOS PARA SABER SE O HOMEM AJUDA O HOMEM

[136]

A MULTIDÃO *grita* – O homem não ajuda o homem.

O LÍDER DO CORO – Devemos rasgar o travesseiro?

A MULTIDÃO – Sim.

O LÍDER DO CORO – Devemos jogar fora a água?

A MULTIDÃO – Sim[137].

[136] Foto de Tika Tiritilli do resultado da ação de Juliana Jardim: rasgou o travesseiro de penas (que era mesmo seu) que servira de apoio para que pessoas do público deitassem em seu colo e ouvissem seu texto. O gesto foi realizado no *Experimento do Acordo*, precipitação pública do dia 24 de julho de 2007, no TUSP, e não foi repetido.

[137] Texto da *Peça de Baden Baden sobre o Acordo*. BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo de Bertolt Brecht*, Vol 3. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992. P. 200.

tentativa de 21 de agosto de 2006.

Quando Juliana Jardim chegou, ganhamos nossa leitora[138]; depois disso, seria muito difícil seguir sem ela. Desde o início, em nosso "plano móvel", era aquela que traduzia a complicação em seu contrário; fazer pulsar no simples a complexidade da vida foi sua missão durante todo o "meio do fim", nossos últimos experimentos íntimos e públicos de 2007.

[139]

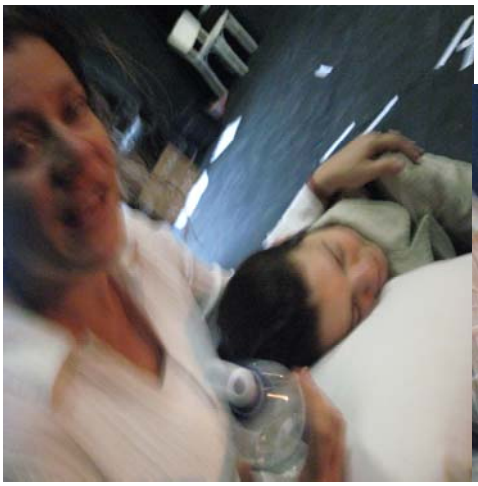
No "começo do fim", havia pedido para que Juliana preparasse uma abordagem prática para sua leitura do "primeiro inquérito", do Quadro 3, intitulado "Inquéritos para saber se o homem ajuda o homem". A instrução que lhe propus para guiá-la em seu experimento seguia o enunciado: "usando o máximo possível do texto original tal qual está escrito, conte a história do progresso do homem e de sua miséria".

---

[138] Para o *Experimento do Acordo, exercício de encenação...*, que foi apresentado em 2006, Juliana Jardim era "aquela que estava com o público"; ela iniciava o experimento na platéia (entrava com o público, como se fosse uma espectadora comum), dessa posição ela fazia delicadas interferências, sussurrando parte dos textos que eram falados por Maria e Magali (que estavam sobre o palco). Aos poucos, ela se deslocava para o palco, mas sempre na posição de espectadora (que interfere no curso da ação), exceto quando se volta diretamente à platéia em sua leitura cênica do primeiro inquérito.

[139] Foto de Tika Tiritilli de detalhe da instalação, criada por Dedé Pacheco, que faz parte dos experimentos dos dias 24/07 e 21/09, de 2007: consistem em pequenos tocos de madeira, que têm a inscrição "o começo do fim", e que são posicionados no chão, na entrada que dá acesso ao experimento, junto aos tocos há um ovo. A instalação criava a necessidade dos convidados olharem para baixo para verem onde estavam pisando. A foto em especial, é precisamente do dia 21 de setembro: ao ovo foi adicionada a sua literarização (que, literalmente, o identifica) por Thaís de Almeida Prado. Comentarei o assunto no curso do texto. As expressões "começo do fim", "meio do fim" e "fim do fim", fazem parte do fluxo de texto apresentado por Juliana Jardim em sua prática sobre o Quadro 11, "O Acordo"; as expressões foram incorporadas ao "materiais" de trabalho que guiaram os experimentos de 2007.

Juliana pede silêncio. Ela precisa contar "uma história para a gente continuar dormindo" (uma espécie de título de sua leitura do primeiro inquérito). Ela traz consigo um travesseiro e uma garrafa de água; move-se até o limiar entre a platéia e o palco, e depois convida uma pessoa do público para apoiar sua cabeça no travesseiro. Ela precisa contar uma história para a gente continuar dormindo...



[140]

LEGENDA

Em cinza - texto de Juliana Jardim.
Em **preto** – texto de Bertolt Brecht[141].

Comentário de Juliana:

"O texto que se segue é a transcrição de uma oralidade, de uma fala. Não foi escrito como texto. Conservei apenas os assuntos apontados para serem explorados como narrativa em presença. A idéia da repetição de informação dialoga com meu desejo de trazer alguma 'cisão' para a fala, um corpo um pouco distanciado daquilo que se diz, uma certa ingenuidade em oposição ao peso/seriedade de tudo o que é dito".

---

[140] Juliana Jardim no *Experimento do Acordo*, uma precipitação íntima para convidados, do dia 09 de julho de 2007, no TUSP. Foto de Tika Tiritilli.

[141] BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo de Bertolt Brecht*, Vol 3. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

PRIMEIRO INQUÉRITO

(*Sussurro alto pra platéia*)

Eu quero contar uma história pra todo mundo continuar dormindo.

(*Pego uma pessoa da platéia, sento-a ou deito-a em um travesseiro sobre meu colo; tomo água enquanto falo, normalmente onde está escrito pausa, mas nem sempre*). (*Mais intimamente a ela*) Pode fechar os olhos. É pra continuar dormindo. (*Para ela e para o público*) O ano passado, em julho, eu fui pro Pará e lá eu conheci um alemão chamado Mirko Tageder. O Mirko, ele me contou uma história que é a história do Primeiro Inquérito que foi feito pra saber se o homem ajuda o homem. Ele me falou que Um de nós atravessou o mar e descobriu um novo continente. Mas muitos depois dele lá construíram grandes cidades com muito esforço e inteligência. (*Pausa*) Mas nem por isso o pão ficou mais barato. O Mirko me falou que um de nós construiu uma máquina cujo vapor aciona uma roda, e essa foi a mãe de muitas outras máquinas. Mas muitos trabalham nelas todos os dias. Em dezembro de 2003 eu fui pra Paris e lá em Paris fui conhecer a Catedral Gótica de Notre Damme. Quando eu entrei na Notre Damme tava cheia de asiáticos, gente de todos os lugares tirando fotografias daquelas rosáceas. Mas eu não vi direito porque eu olhei pra cima e fiquei muito muito emocionada pensando na quantidade de pessoas que tinha trabalhado pra construir aquela igreja. Eu fiquei pensando em quantos eles eram, no que eles comiam, em quantas horas eles trabalhavam por dia, quanto tempo por dia, como eles iam e voltava. E eu chorei muito, muito. (*Pausa*) Nem por isso o pão ficou mais barato. O Mirko me falou também que Muitos de nós meditaram sobre o movimento da Terra ao redor do Sol, sobre o íntimo do homem, as leis gerais, a composição do ar, e sobre os peixes abissais. E descobriram grandes coisas. (*Pausa*) Nem por isso o pão ficou mais barato. Pelo contrário, a miséria só aumentou em nossas cidades, e já há muito tempo (*Mudo volume, fica alto*) Ninguém mais sabe o que é um homem. (*Volto a sussurrar*). Por exemplo: enquanto vocês voavam, rastejava pelo chão algo semelhante a vocês, não como um homem! Em 2003 eu fui pro Crato, no Ceará, região do Cariri e um dia eu resolvi conhecer outra cidade, Nova Olinda. Peguei um ônibus sozinha, mas de repente o ônibus parou na estrada. Aí eu olhei pela janela pra ver o que estava acontecendo e vi que um caminhão tinha tombado e pegado fogo lá em baixo, um caminhão de boi e todos os bois tinham pegado fogo, queimado. E, de repente, eu comecei a ver pessoas que desciam dos morrinhos e pegavam aqueles pedaços de boi queimado pra comer! (*Pausa*) Então, o homem ajuda o homem? Chhhhh. Não precisa responder, vamos continuar dormindo. (*Acordo a pessoa que está no meu colo e levo-a de volta a seu lugar*).

Juliana lerariza o texto de Brecht, em outras palavras, ela confere à figuração dos acontecimentos *sua* formulação; oferece-lhe *seu* gesto formulador, experiência arguta e prazenteira de quem observa a vida e se compromete com ela. E ela também o literariza porque o presenteia a nós, seus ouvintes – leitores; fá-lo vibrar em chave proximal, íntima, possível de tornar-nos conhecedores de seus meandros, sabedores de sua história; é o exemplo de sua técnica peculiar de atuar, que simplifica complicação para fazer da complexidade algo literarizável, isto é, partilhável[142].

Dir-se-á que *complexo* etimologicamente significa "aquilo que é tecido junto"; nisso, Juliana, como atriz-tecelã, borda seu gesto num texto feito tapeçaria; um convite afetuoso estendido a todos os presentes que desejam habitar seu tapete, chão solidário que nos possibilita, por uma inversão de assombro, fazer explodir com crueza, todo o horror de nosso miserável acordo.

[143]

[142] Sobre isso, acorre-se a uma nota de Brecht em seu *Diário*, do dia 07/05/1942, em que o autor, vivendo seu exílio nos EUA, mostra-se angustiado frente à "des-literarização" do *American way of life*: "a pobreza semi-feudal da finlândia, mais grave talvez enquanto penúria de bens, era sem dúvida mais humana do que deste país. a penúria era de uma constância secular, assim a necessidade tinha alguma coisa de clássico em si, pois os movimentos dos homens se simplificam e se enobrecem na miséria assim como num trabalho penoso exercido desde muito tempo. os flutuadores de madeira e as camponesas lembravam ainda os pastores das epopéias homéricas, e de uma certa maneira sua vida é, por assim dizer, *literarizada* [grifo meu]: eles vivem dentro de histórias e têm biografias conhecidas deles próprios e da aldeia. os operários das cidades também não apresentam estes traços de especuladores. eles se bateram contra mannerheim". Brecht *apud* PASTA JR, José Antônio. *Trabalho de Brecht – Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea*. São Paulo, Ática, 1986. P. 127. Foi mantida a grafia proposta por Brecht nesses escritos, em que desconsiderava a maioria das letras maiúsculas; desse modo, trata-se de Carl Gustav Emil Mannerheim, o general finlandês que promoveu a guerra de independência da Finlândia contra a Rússia, em 1917. (notas de Werner Hech, Reinaldo Guarany e José Laurênio de Melo, BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho – Vol. II, 1941-1947*. Rio de Janeiro, Rocco, 2005. P. 318).

[143] Juliana Jardim no *Experimento do Acordo*, uma precipitação pública, do dia 21 de setembro de 2007, no SESC 24 de maio. Foto de Tika Tiritilli.

CHUVA ÁCIDA

ALÉM DESSA ESTRELA[1]

Além dessa estrela, pensei, nada existe
E ela está tão devastada
Ela é somente nosso abrigo, e
Olha o aspecto dele.

O Anjo da História "parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas"[2]. Ele se vê perplexo frente a correnteza dos eventos passados aos quais assiste como torrente que escoa em direção a uma mesma catástrofe; como se, por um átimo suspenso no tempo, aquele espectador/leitor rigidamente acorrentado a uma história fechada, habituado a ser empurrado pelo fluxo contínuo e irresistível dos acontecimentos, fosse afetado por um lampejo, e num gesto de assombro, virasse seu rosto para o lado oposto ao palco, e ali, encontrasse a si mesmo no desamparo da multidão tornada massa. Em minha leitura, a visão desse chamado gestual é rememorada na cantilena antiga entoada pelo Líder do Coro.

[3]

[1] BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. São Paulo, Brasiliense, 1986. P. 304.
[2] Tese IX *Sobre o conceito de história*. Para a acompanhá-la na íntegra, ver p. 132.
[3] Foto de Tika Tiritilli de detalhe da instalação que faz parte dos experimentos dos dias 24/07 e 21/09, de 2007.

O LIDER DO CORO *se adianta* - Um de nós atravessou o mar e
Descobriu um novo continente.
Mas depois dele
Lá construíram grandes cidades
(...)
Um de nós construiu uma máquina
Cujo vapor aciona uma roda, e essa foi
A mãe de muitas outras máquinas.
Mas muitos trabalham nelas
Todos os dias.
(...)
Muitos de nós meditaram
Sobre o movimento da Terra ao redor do Sol, sobre
O íntimo do homem, as leis
Gerais, a composição do ar,
E sobre os peixes abissais.
E descobriram grandes coisas.

Surgem-lhe imagens com a mesma e sombria face, coro uníssono "que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés"[4], vozes de horror que lhe contam em uma só voz.

O CORO *retruca* - Nem por isso o pão ficou mais barato.
Pelo contrário,
A miséria aumentou em nossas cidades,
E já há algum tempo
Ninguém mais sabe o que é um homem.
Por exemplo: enquanto vocês voavam, rastejava
Pelo chão algo semelhante a vocês,
Não como um homem!

O LIDER DO CORO *dirigindo-se à multidão* – Então, o homem ajuda o homem?
A MULTIDãO *responde* – Não[5].

Segundo Michael Löwy, a tese IX de Walter Benjamin é a síntese de todo "o conjunto do documento" *Sobre o conceito de história*. Löwy nos lembra que se trata de uma alegoria, "no sentido de que seus elementos não têm, fora do papel, o significado que lhes é intencionalmente atribuído pelo autor"[6]. As alegorias da tese IX propõem, consoante Löwy, uma estrutura de correspondência "entre o sagrado e o profano, a teologia e a política, que atravessa cada uma das imagens"[7]. Vê-se,

[4] Ibidem.
[5] BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo de Bertolt Brecht*, Vol 3. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992. *Peça didática de Baden Baden sobre o Acordo*, Quadro 3.
[6] LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. P. 87.
[7] Ibidem, p. 89. O autor também aponta que Benjamin usa o sentido baudelairiano de correspondência; Baudelaire seria, em seu *Flores do mal*, uma das inspirações para Benjamin desenvolver sua escritura.

com isso, o sentido alegórico claramente expresso na *imagem da tempestade*; ela, que é soprada do Paraíso e impele o Anjo da História para o futuro, impedindo-o de "demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços", tem por correspondente profano o Progresso.

Löwy observa que o sopro da tempestade que vem do paraíso é uma evocação à queda e expulsão do Éden; o correspondente profano para o paraíso perdido, conforme indícios benjaminianos, por sua vez, seria a sociedade sem classes[8]. Em sua leitura da tese, Löwy encontra a correspondência para o progresso, instituído pela modernidade, na "condenação ao inferno". Segundo o autor, Benjamin encontraria na imagem de inferno o paradigma da eterna repetição do mesmo; a mitologia grega o abarca com o eterno retorno à mesma punição no mito de Sísifo e Tântalo. Löwy comenta que "nesse contexto, Benjamin cita uma passagem de Engels, que compara a interminável tortura do operário, forçado a repetir sem parar o mesmo movimento mecânico, com a condenação de Sísifo ao inferno"[9]. Löwy leva o termo ainda adiante, ao afirmar que "toda a sociedade moderna, dominada pela mercadoria, é submetida à repetição, ao 'sempre igual' (*Immergleichen*) disfarçado em novidade e moda: no reino mercantil, 'a humanidade parece condenada às penas do inferno'"[10].

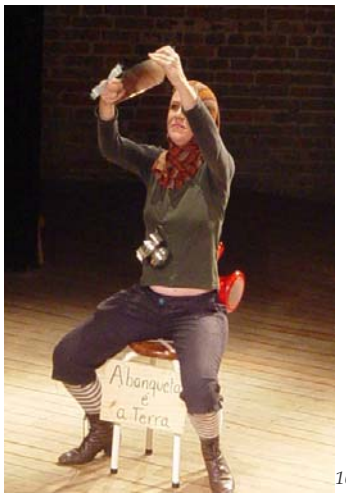
Löwy também nos instiga quanto às origens da representação da tempestade; o termo é encontrado em Hegel, "que descreve 'o tumulto dos acontecimentos do mundo' como uma 'tempestade que sopra sobre o presente'"[11], mas também "a palavra é extraída da linguagem bíblica: foi devido a uma tempestade (de água) que a humanidade morreu no dilúvio, e foi devido a uma

[8] Löwy salienta o artigo de Benjamin sobre Bachofen (1935), que trata de comunidades matriarcais primitivas, em que estariam presentes, a igualdade e o sentido democrático. Porém, o autor nos adverte que não se trataria, para Benjamin, de um simples retorno "àquela pré-história: ela contém em si, como síntese dialética, todo o passado da humanidade". Ibidem, p. 95.
[9] Ibidem, p. 90.
[10] Ibidem.
[11] Ibidem, p. 92-93.

tempestade de fogo que Sodoma e Gomorra foram destruídas"[12]; seria, nesse caso, por sua remissão ao "dilúvio" que a imagem corresponderia à ascensão do fascismo. Löwy, ainda comenta, que o termo ressoaria como crítica à ideologia conformista, que via o Progresso como "um fenômeno 'natural', regido pelas leis da natureza e, como tal, inevitável, irresistível"[13]. Entretanto, a pergunta central enunciada pelo autor, qual seja: "como deter essa tempestade, como interromper o Progresso em sua progressão fatal?"[14], move nossa atenção para a possível resposta de Benjamin à questão, que pode ser encontrada em sua dupla constante de leitura, a religiosa e a profana. No plano religioso (teológico), surge com o Messias, que tem por correspondente profano, conforme já referida, a Revolução. O equivalente político para esse "reino messiânico", por sua vez, estaria na sociedade comunista do futuro, conforme Löwy, "em certa medida, a volta ao comunismo primitivo, a volta à primeira sociedade sem classes (...)"[15].

A *Peça didática de Baden Baden sobre o Acordo* é um relato dedicado a "aquilo que ainda não foi alcançado"; assim ela principia, com o Quadro intitulado "Relatório do vôo".

[12] Ibidem.
[13] Ibidem.
[14] Ibidem, p. 93.
[15] Ibidem, p. 94.



16

No tempo em que a humanidade
Começava a se conhecer,
Nós construímos aviões,
Com madeira, ferro e vidro,
E atravessamos os ares voando;
Por sinal, com uma velocidade
Superior em mais do dobro à do furacão.
E na verdade nossos motores eram
Mais fortes que cem cavalos, mas
Menores que cada um deles.
Durante mil anos tudo caiu de cima para baixo,
Com exceção dos pássaros.
Nem mesmo nas mais antigas pedras
Encontramos qualquer testemunho
De que algum homem
Tenha atravessado os ares voando.
Mas nós nos erguemos.
Próximo ao fim do segundo milênio de nossa era
Ergueu-se nossa
Ingenuidade de aço,
Mostrando o que é possível
Sem nos deixar esquecer:
O que ainda não foi alcançado.

Com isso, A *Peça didática de Baden Baden sobre o Acordo* inicia por onde a peça *O Vôo sobre o Oceano*[17] termina, com o "Relato sobre aquilo que ainda não foi alcançado". Ambas estrearam simultaneamente e assumem respectivamente

[16] Maria Tendlau trabalhando sobre o *Relatório do Vôo*, no *Experimento do Acordo, um exercício de encenação...*, apresentado no dia 06 de outubro de 2006, no espaço da Paidéia Associação Cultural. Fotos/Paidéia.

[17] A fábula da peça (anteriormente chamada de *O Vôo de Lindenbergh)* trata da primeira travessia aérea sobre o Atlântico. O assunto é a luta do homem contra o que é primitivo e o meio de veiculação escolhido por Brecht foi o rádio; "uma peça de rádio para rapazes e moças". 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 1929, Brecht faz seu experimento radiofônico com essa peça didática, com música de Paul Hindemith e Kurt Weill. Em 1949, o autor mudará o nome de *O Vôo de Lindenbergh* para *O Vôo sobre o Oceano* e lhe acrescentará um prólogo, em resposta ao envolvimento de Charles Lindenbergh com o governo nazista.

características de peça e contrapeça (*Gengenstuck*)[18]. Aqui, entretanto, o progresso técnico é posto à prova e refratado em suas bases sociais de desenvolvimento. A luta contra a exploração e a ignorância permanece, mas se modifica com o aprofundamento da "desmontagem do mito do herói"[19]; o que antes fora enaltecido (o poder humano em se erguer e progredir tecnicamente) é reduzido a sua menor grandeza, exultando a permanência revolucionária para a transformação do mundo, nos termos de Brecht, "revolucionando uma revolução"[20].

No Quadro 7, "Leitura dos Comentários"[21], encontra-se um dos focos – o outro foco, na perspectiva prática de nossos experimentos, estaria no Quadro 4, "A Recusa da Ajuda" - que resume o "conjunto do documento", se tomasse emprestado o termo de Löwy às teses de Benjamin.

A questão posta pelos "comentários" apresenta o princípio do *Einverstandnis* (estar de acordo), um dos ensinamentos centrais na teoria da peça didática brechtiana[22], que para o crítico francês Bernard Dort, significaria a solução

---

[18] Ingrid D. Koudela comenta o conceito: "Durante a fase de experimentação dos *Versuche* (experimentos), Brecht não concebeu suas peças como obras isoladas mas, desde o seu ponto de partida, como elos de uma cadeia. Cada *Versuch* vale por si mesmo, mas a ele se opõe uma *Gegenstück* (contrapeça)". KOUDELA, Ingrid Dormien (org.). *Heiner Müller, o espanto no teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2003. P. 23.

[19] PEIXOTO, Fernando. *Brecht – Vida e Obra*. São Paulo, Paz e Terra, 1991. P. 112. Na peça, o aviador Charles Nungesser, que insiste em vangloriar seus feitos como se fossem unicamente resultado de seus próprios méritos, é expulso (Quadro 10, "A Expulsão") do processo revolucionário que fica a cargo daqueles que conseguiram se reduzir a sua menor grandeza ao realizar sua "morte dialética": "Na peça os três mecânicos aceitam a morte, estão de acordo com ela. E não morrem. Ou melhor, como fala Chiarini, passam por uma *morte dialética*. O indivíduo precisa renunciar a si mesmo, anular sua personalidade para que o mundo seja modificado. (...)". Ibidem.

[20] BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo de Bertolt Brecht*, Vol 3. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992. P. 210. Quadro 11, "O Acordo".

[21] Encontra-se na p. 161 o texto do Quadro, trata-se precisamente daquele destacado pelo Narrador, em que, segundo a rubrica, *aproxima-se dos acidentados, senta-se e lê trechos do comentário*. 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, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991. P. 44.

[22] Heiner Müller aborda criticamente o ensinamento sobre o *Einverständnis,* em sua peça *Mauser* (escrita em 1970, é a contrapeça à peça didática *A Decisão,* de Brecht), segundo Ingrid D. Koudela, "o revolucionário, o

encontrada por Brecht para trabalhar a problemática relação entre indivíduo e coletivo na perspectiva das lutas revolucionárias: "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 *Einverstandnis* (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...). Trata-se de abdicar da própria personalidade para fundir-se com a massa, para aceitar a verdade da História e poder fazê-la em seguida. Solução mística (estas *Lehrstücke* derivam, aliás, do teatro dos jesuítas da época da Contra-Reforma), na qual Brecht não se deteve por muito tempo. (...) 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"[23].

Ao evidenciar *a renúncia* como a "solução" para o comprometimento revolucionário, em que "para se tornarem homens, os heróis devem renunciar a tudo o que fazia deles heróis", Bernard Dort circunscreve o princípio do *Einverstandnis* num termo que organiza, em grande medida, a leitura descoberta, pouco a pouco, por cada um de nossos experimentos com o texto brechtiano.

---

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". Em KOUDELA, Ingrid Dormien (org.). *Heiner Müller, o espanto no teatro*. São Paulo, Perspectiva, 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, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991. P. 74.

[23] DORT, Bernard. *O Teatro e sua Realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1977. P. 291-292.

No princípio era o verbo, em sua forma mais elementar. Tomamos (como quem bebe coca-cola) a pequena parábola de Brecht, que nos contava como o pensador enfrentara a tempestade reduzindo-se a sua menor grandeza, e a chocamos (como quem vomita a coca-cola) com a tese IX de Benjamin, a qual nos revelara que a tempestade soprada do Paraíso, aquela que impedia o Anjo da História de cuidar das "feridas das vítimas esmagadas sob os escombros amontoados"[24], era o progresso.

Em nossos primeiros passos, virginais, meritórios da entrega ingênua à experiência literária, caminhamos pela prática, nosso campo. Tentativas corpóreas e materiais se seguiram, gravitaram por entre os experimentos: a dedicação à pesquisa, a dúvida, o desconcerto de renunciar a cada novo passo ao passo anterior, trajetória, a propósito, que nos encheu de sub-reptício temor (a primeira configuração da esperança é o medo?[25]).

"Em qual tempestade estamos agora? Em que elo da cadeia sinistra do progresso?" – é o que venho me perguntando desde o dia em que Maria Tendlau me engravidou com o bailar trágico de seu "homem bobo".

A propósito da "tragédia moderna", Raymond Williams nos alerta: "Temos que enxergar não apenas que o sofrimento pode ser evitado, mas também *que ele não é evitado*. E não apenas que o sofrimento nos esmaga, mas também que ele não tem, necessariamente, de nos esmagar. As palavras de Brecht são a expressão precisa deste *novo sentido de tragédia*: 'Os sofrimentos desse homem me horrorizam, porque eles não são necessários'"[26].

---

[24] LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. P. 90.

[25] Referência à famosa afirmação de Heiner Müller (feita em suas *Observações sobre Mauser*) em que afirma: "Para que alguma coisa surja, é preciso que alguma coisa desapareça. A primeira configuração da esperança é o medo. A primeira manifestação do novo é o horror". Müller a*pud* KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991. P. 72. A tradução, revisada por Koudela, para a última frase vem sendo: "a primeira manifestação do novo é *o espanto*".

[26] WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002. P. 262.

Por sinal é uma distância trágica (de onze anos) que parece separar os dois textos em questão; "a tempestade" de Brecht foi escrita em 1929, a de Benjamin, por sua vez, o fora em 1940. Ainda que não seja o propósito dessa escritura o lançar-se historiográfico, é preciso, nesse ponto, dar a ver, em linhas gerais, com os riscos que isso oferece, essa distância; tão somente porque é por meio dela que será possível reabilitar por entre os escombros de nossa práxis, "as tempestades", em suas devidas intempéries.

A *Peça didática de Baden Baden sobre o Acordo* foi escrita e experimentada nos últimos anos da República de Weimar, num contexto cujo principal traço era o da "iminência da Revolução", conforme nos apresenta Roberto Schwarz: "Os anos vinte, na Alemanha, deram frutos de um radicalismo admirável, ligado à iminência da Revolução. Casais não casavam, pois antes dela não valia a pena, e depois não seria mais necessário; não tinham filhos, pois seria melhor nascer já na era socialista, na era da razão. Entre um passaporte de dois anos e um de cinco, o de cinco parecia um despropósito, pois logo se aboliriam as fronteiras. Tudo seria revolucionado e racionalizado: coisas, costumes, formas e o modo de produção. A Bauhaus, por exemplo, estudava e renovava desde colheres e xícaras até cadeiras, privadas e locomotivas. 'Contra a mediocridade utilitária do lucro, o utilitarismo vibrante das necessidades reais, coletivas, muitas por descobrir!' A mesma combinação de pesquisa e construtivismo encontra-se em Klee: 'A arte não reproduz o visível; ela torna visível'. A orientação prática dava (e dá) valor poético a razão. No interior do experimentalismo, utilidade e beleza não colidiam, mas se complementavam e multiplicavam. Mesmo uma obra de teoria como 'História e consciência de classe' (1923) é poética em seu élan transformador. O melhor

exemplo é a prosa de Brecht, que é estranha e tem poesia justo porque é vigorosa e desabusadamente lógica"[27].

A citação do crítico brasileiro foi empreendida por José Antônio Pasta Jr.[28], em meio a sua exposição de que Brecht, longe de estar isolado e "completamente diverso de outras vanguardas alemãs do período"[29], ocorreria ser, por seu turno, figura exemplar e francamente participante das altas temperaturas da esperança revolucionária: "Tudo o que Brecht produziu neste período é largamente tributário desse contexto, mas sobretudo dessa crença algo generalizada na 'iminência da Revolução', esse otimismo estimulando todas as formas, inclusive as mais generosas, da impaciência histórica"[30]. Também Pasta cuidará de pontuar que, se até 1933 (quando da tomada nazista, com a nomeação de Hitler para chanceler), Brecht se dedicou a tratar de questões diretamente relacionadas à atitude revolucionária, a partir do ano macabro[31], preocupar-se-á substancialmente com as demandas contra-revolucionárias, "cujo o avanço, durante grande parte da guerra, nada autorizava a acreditar contido ou, sequer, resistível. A Alemanha, que pouco antes se acreditava viver a iminência revolucionária, via-se transformar na pátria da contra-revolução"[32].

---

[27] SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e Outros Estudos*. São Paulo, Paz e Terra, 1992. "Didatismo e Literatura", p. 50.

[28] PASTA JR, José Antônio. *Trabalho de Brecht – Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea*. São Paulo, Ática, 1986. P. 67.

[29] Ibidem, p. 66.

[30] Ibidem, p. 67.

[31] Em 1981, numa entrevista, Heiner Müller expõe, num relato pessoal de trágica beleza, sua experiência histórica de 1933: "(...) Quando você é objeto da história, necessita de outros personagens com quem conversar sobre seus problemas. A primeira imagem que tenho da minha infância é de 1933. Eu tinha quatro anos. Estava dormindo. Aí ouvi um barulho vindo de outro quarto e vi pelo buraco da fechadura que havia homens batendo em meu pai. Eles o estavam prendendo. Os homens da polícia nazista o estavam prendendo. Voltei para minha cama, fazendo de conta que estava dormindo. Então a porta foi aberta. Meu pai estava de pé na soleira. Os dois homens ao seu lado eram muito maiores do que ele. Ele era um homem muito pequeno. Ele olhou para dentro e disse: 'Ele está dormindo!'. Então eles foram embora com ele. Esta é a minha culpa. Fiz de conta que estava dormindo. Esta é a primeira cena do meu teatro". KOUDELA, Ingrid Dormien (org.). *Heiner Müller, o espanto no teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2003. P. 86.

[32] Ibidem, p. 178.

É possível, nesse quadro, localizarmos a *Peça didática de Baden Baden sobre o Acordo*, cuja palavra de encerramento entoada pelo Líder do Coro é um vigoroso "Avante!". De volta aos seus "comentários" e a pequena parábola do pensador na tempestade, parece coerente no âmbito da efervescência revolucionária referida, a compreensão de que "estar de acordo com a revolução" se colocava como a *citation à l'ordre du jour*. O ensinamento do *Einverstandnis,* prática de aprendizado para a redução a menor grandeza, parecia assim fazer-se do pulso *e-mocionado* pela obra de vida. Por essa perspectiva, a tempestade enfrentada pelo pensador de Brecht, que diferentemente da tese de Benjamin, não se constitui como uma alegoria por excelência[33], poderia, entretanto, no contexto aludido, ser remetida à crença (pululante do momento) de que a redução a menor grandeza, para o termo revolucionário - a renúncia individual em prol da causa coletiva - era ensinamento de qualidade talvez inexpugnável.

Com isso, importante que aqui se marque, não há nenhuma intenção - para bem aproveitar o fluxo da expressão - de se reduzir a menor grandeza a multiplicidade de leituras que a pequena parábola habilmente possibilita, mas simplesmente de ancorar a imagem da tempestade, deflagrada na peça de Brecht com o texto de comentário do Narrador, para melhor distingui-la daquela de Benjamin que, pela forma adotada na descrição das práticas de trabalho, ficara, de algum modo, indistinta.

---

[33] Tomo aqui a definição de alegoria proposta por Löwy: "(...) no sentido de que seus elementos não têm, fora do papel, o significado que lhes é intencionalmente atribuído pelo autor". LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. P. 87.
A imagem da "tempestade", evocada na peça de Brecht pelo Narrador no Quadro 7, "Leitura dos comentários", não é categoricamente remetida a uma solução, isto é, não está expressa no texto diretamente. Nota-se o dado, no último segmento do texto, em que o Narrador diz: "Se o Pensador venceu a tempestade, venceu-a porque conhecia a tempestade e estava de acordo com a tempestade. Portanto, se quiserem superar a morte, é preciso conhecer a morte e estar de acordo com a morte". No máximo, o que pode se inferir é que, *no texto*, a "tempestade" é comparada com a "morte"; toda e qualquer produção de sentido além desse é de responsabilidade do leitor/receptor. O caso, evidentemente, é diferente da escolha feita por Benjamin para a escritura da tese IX, em que precisamente se encerra com a exposição elucidativa da alegoria: "O que nós chamamos progresso *é* essa tempestade".

A tese IX de Benjamin, que trata alegoricamente a tempestade como a mística progressista, foi escrita em 1940, cerca de onze anos após a escritura da *Peça didática de Baden Baden sobre o Acordo*. Intervalo de tempo fatídico para história do último século; durante o concentrado período, que compreende agudamente a década de 1930, assistiu-se a ascensão dos totalitarismos em suas formas mais notáveis: de um lado, pelas forças políticas da direita, com o fascismo, e de outro, pelas forças da esquerda oficial, com stalinismo. Para Löwy, a tese sobre o Anjo da História, "tem uma dimensão profética: seu prenúncio trágico parece anunciar Auschwitz e Hiroshima, as duas grandes catástrofes da história humana, as duas destruições mais monstruosas que vieram coroar o amontoado que 'cresce até o céu'"[34].

Então se, para a Alemanha, os anos 1920 foram da "iminência revolucionária", a década seguinte seria emblemática pela progressiva e esmagadora confirmação de seu fracasso. Segundo Löwy, as teses *Sobre o conceito de história* foram redigidas no contexto do Pacto Molotov-Ribbentrop, ou simplesmente, pacto Hitler-Stalin, que garantiu a Hitler a invasão da Polônia, coroando o início da II Guerra em 1939.

[35]

[34] LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. P. 87.

[35] Foto de Tika Tiritilli de instalação criada com o "objeto" – boneco do artista Getúlio – trazido por Maria Tendlau para o "Experimento do Acordo".

O Quadro 11, o último deles, chama-se “O Acordo”.

O CORO *dirigindo-se aos Três Mecânicos Acidentados* – Mas
vocês, que estão de acordo com o curso das coisas,
Não voltem a mergulhar no Nada.
Não se deixem dissolver como o sal na água. Do contrário,
Ergam-se,
Morram sua morte como
Têm realizado seu trabalho,
Revolucionando uma revolução.
(...)
Nós os
Exortamos a marchar conosco. E, conosco,
Transformar não somente
Uma das leis da Terra, mas sim
A lei fundamental:
De acordo 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 ACIDENTADOS – Estamos de acordo
com a transformação.

(...)

O CORO - Quando tiverem melhorado o mundo,
Melhorem, então, o mundo melhorado.
Abandonem-no!

(...)

O CORO - Transformando o mundo, transformem-se!
Abandonem a si mesmos!

O LÍDER DO CORO - Avante![36]

Quando me ofereci a esse Quadro pela primeira vez, fui cuspida para fora dele. Buscava elementos para a preparação do próximo ensaio-experimento, mas não era possível, sua grandiloqüência me desautorizava qualquer movimento; o acordo parecia haver se transformado em beco sem saída.

[36] BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo de Bertolt Brecht*, Vol 3. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992. P. 210. Quadro 11, “O Acordo”.

Lembro-me do bailar trágico do “homem bobo” que vê jorrar sobre seus pés sujos alguns míseros pingos, que custam a sair do velho regador: insignificante chuvisco. A maca de Keuner permanecia vazia. Ocorreu-me tomar mais um instrumento hospitalar em auxílio: um estetoscópio. Passei a experimentar “O Acordo” usando um estetoscópio. Murmurava o texto lentamente enquanto ouvia o pulsar do meu coração: as palavras lhe alteravam o ritmo. Alguma renúncia vivia ou, quem sabe, era o seu repúdio que se insurgia por entre as velhas palavras. “Não se deixem dissolver como o sal na água”[37]. O texto se abria doloridamente, me recebia desconfiado... Mas só me deixou mesmo encontrá-lo, quando fui capaz de ouvir, durante um grande silêncio, a delicadeza sóbria de seu “Avante!”, em um distante sussurro, ínfimo e rouco, surgido por entre os escombros.

Os elementos me foram dados, as instruções do ensaio-experimento que lançaria para Maria Tendlau e Juliana Jardim estavam postos.

O que foi requisitado das atrizes para o ensaio:

1- para que criassem *seu* próprio contato com o texto do Quadro 11 “O Acordo”;
2- trouxessem três objetos pessoais pelos quais sentissem grande valor afetivo.

O que foi feito no ensaio:

1- trabalho integralmente de *olhos fechados*;
2- antes das atrizes iniciarem o percurso, foi requisitado a elas que, durante a prática, tornassem presente o texto do Quadro 11 em *sua memória*;

[37] Ibidem.

2- o trabalho se iniciou com o corpo entregue ao chão, percepção detalhada de cada articulação, movimentos mínimos;
3- todo o experimento foi acompanhado por ritmos de tambores africanos, pulso primitivo, contato *cardíaco*;
4- "trajetória de uma vida", primeira etapa: no momento certo, foi requisitado que cada uma das atrizes fisicalizasse uma trajetória, em uma linha ("o primeiro ato dinâmico"), que representaria o caminho de uma vida, do nascimento a morte; nessa trajetória, elas colocariam seus objetos pessoais, marcando-lhe o começo, o meio e o fim da vida dessa figura;
5- "trajetória de uma vida", segunda etapa: em seguida, foi requisitado que cada uma das atrizes refizesse sua trajetória, mas, dessa vez, lhe incluísse um fluxo de texto próprio que, de algum modo, recorresse à rememoração do texto do Quadro 11.

38

os objetos trazidos por Juliana Jardim:

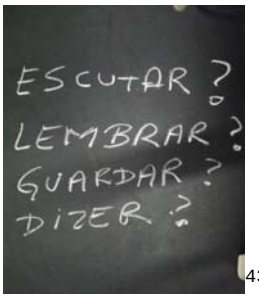
uma foto de sua avô materna, D. Nair Jardim, hoje com 86 anos de idade;
um negativo fotográfico de retratos tirados no Pará;
uma cópia do texto "O Universo quer jogar"[39], de Hakim Bey.

40

41

42

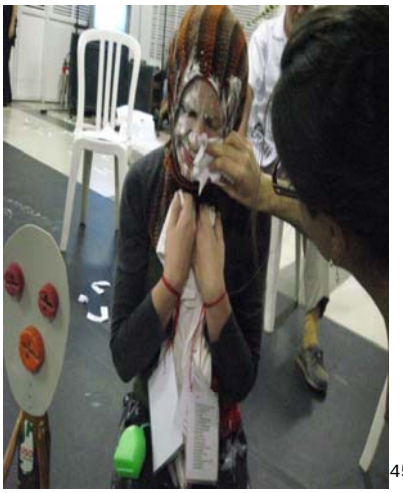
[38] Juliana Jardim e Maria Tendlau, respectivamente, no *Experimento do Acordo*, precipitação pública, do dia 24 de julho de 2007, no TUSP. Fotos de Tika Tiritilli.
[39] Trecho utilizado pela atriz consta dos Anexos.



[43] objetos trazidos

[44] por Maria:

o boneco chamado Polasco do artista Getúlio;
a caixinha de música com a "Internacional Comunista";
a camiseta do uniforme escolar de quando Maria tinha seis anos de idade;


[45]
[46]
[47]

---

[40] Foto de D. Nair Jardim e sua neta Juliana, trazida pela atriz para o experimento com o Quadro 11, "O Acordo".

[41] Juliana Jardim no *Experimento do Acordo*, precipitação pública, do dia 21 de setembro de 2007, no SESC 24 de Maio. Foto de Tika Tiritilli. A atriz segura o negativo fotográfico, seu segundo objeto.

[42] Juliana Jardim no *Experimento do Acordo*, precipitação pública, do dia 24 de julho de 2007, no TUSP. Foto de Tika Tiritilli. Ao lado da atriz, aparece, amassado, o texto "O universo quer jogar", seu terceiro objeto.

[43] Questões redigidas no chão do espaço por Juliana Jardim no *Experimento do Acordo*, precipitação pública, do dia 21 de setembro de 2007, no SESC 24 de Maio. Foto de Tika Tiritilli.

[44] Foto dos objetos trazidos por Maria Tendlau: o boneco do artista Getúlio que trabalha no Rio de Janeiro fazendo bonecos de sucata e objetos encontrados no lixo; a caixinha de música; a camiseta escolar, detalhe curioso, o nome da escola era "Vocacional". Cerca de 25 anos depois, Maria seria a coordenadora, implementando o Projeto Teatro Vocacional, na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, sob a gestão (2001-2004) da prefeita Marta Suplicy (PT). Foto de Tika Tiritilli.

"O acordo" das atrizes com a rememoração do Quadro 11 de Brecht explodiu num fluxo particular, que foi o texto mantido em todos os experimentos.

Fluxo de texto de Juliana Jardim sobre "O acordo".

"Essa é a história de uma mulher que já era velha desde que nasceu. Quando ela nasceu era o COMEÇO DO FIM. Logo que ela nasceu tatuaram o rosto da sua avó nas suas costas. E aquele rosto a guiava para o fim. Ela engatinhava, engatinhava, mexendo os dedos de suas patas e dizia 'Aqueles, aqueles' como um bebê.Havia muitos seres, pessoas, coisas, entes ao redor dela de todos os tipos, credos, incrédulos, e todos ficavam ali muito curiosos pra saber o que viria de sua boca depois de 'Aqueles'. Até que ela, quando já estava próxima do MEIO DO FIM, saindo do engatinhar para ficar em pé, começou a dizer 'Aqueles que conhecem o curso das águas'. Já sobre dois pés, quando ela fala do curso das águas, ela vê um filme na sua frente, um filme fotográfico. Ao ver o filme, ela bem próxima do MEIO DO FIM, começa a dizer para toda aquela multidão que está perto dela: 'não se deixem dissolver como o sal na água'. Diz isso para fortalecer todos ao redor, pois ela via que eles estavam enfraquecendo e sabia que já estava no MEIO DO FIM. Então, ela vai em direção ao filme fotográfico, pisa nele, pega-o e olha-o bem de perto, silenciosa, muda. São imagens das águas. Vê que ali tem muita muita água, água e mais água. E ela, segurando o filme, começa a dizer a todos, que a essa altura tinham se afastado com seus dizeres, perplexos: 'trtrtrtrtrtrtrtransformem, trans, transforme' - enquanto faz cair o filme perpendicular a seu corpo – transmorram. Ela suga após o transmorram e abandona o filme no chão. Passa então para depois do MEIO DO FIM e, sabendo que o FIM DO FIM se inicia, ela tenta enterrar seu corpo no universo, pois ela sabia que ele queria jogar com ela. Ela tenta se enterrar, cedendo para o chão, com força, mas o universo não a olha. Ele se vira pra ela e ela, insistente, pega a terra com suas mãos e tenta falar, mas sua voz não sai. Ouvimos somente um arremedo de som dizendo 'Avante, avante'. E ela levanta o braço que não segura a terra, puxada pelos seus dedos das mãos enquanto tenta falar, com o corpo abandonado no solo. Como a voz não sai mais, ela cala sua própria boca, engolindo o punho da mão que agora cede".

---

[45] Dedé Pacheco limpa o rosto de Maria Tendlau no *Experimento do Acordo*, precipitação pública, do dia 21 de setembro de 2007, no SESC 24 de Maio. Foto de Tika Tiritilli.

[46] Maria Tendlau faz funcionar a caixinha de música com a "Internacional Comunista" no *Experimento do Acordo*, precipitação pública, do dia 21 de setembro de 2007, no SESC 24 de Maio. Foto de Tika Tiritilli.

[47] Maria Tendlau abraça Polasco, o boneco do artista Getúlio, no *Experimento do Acordo*, precipitação pública, do dia 24 de julho de 2007, no TUSP. Foto de Tika Tiritilli.

Fluxo de texto de Maria Tendlau sobre “O acordo”

“Daí ela já estava nascendo. E ela queria ser bailarina. Daí ela queria ser bailarina, mas se transformou numa locomotiva. Era uma locomotiva **Ao trrrr... trrrr...trrrr.. nsffff... nsffff... maaaaar. Trrrr... trrrr...trrrr.. nsffff... nsffff... maaaaar. Trrrr... trrrr...trrrr.. nsffff... nsffff... maaaaar**. (*caixa de musica, pausa*) Por que ela tinha um sonho. E era um sonho lindo, lindo, onde todos, todos, todos mesmo, tinham um lugar para morar, um lugar para comer, um lugar para amar, todos juntos, tinham terra, tinham o que comer, e comiam, e riam, e tanto, e a terra era de todos, e dava, dava comida, muita terra, muita comida a terra dando, batatas, campos, e a terra dava flores, campos com flores, e dividiam tudo, era lindo, lindo, dividindo não a pobreza, mas a riqueza pra todos, era tanto, tanto... Ai! Mas é que o mundo era muito pesado de se levar. Era um sonho tão grande que era quase impossível de levar. Então ela ia. (*chutes*). **Transforme-se. Transforme-se, transforme-se. Transforme-se a si mesmo**. Porque vocês são tantos? Não me encham o saco. Saiam daqui. Quando vocês se reproduziram assim? As pessoas são como ratos, elas saem dos bueiros, muitos, um horror. Aí tinha o Getúlio lá de Santa Tereza. (*abaixa e mostra o boneco*) Que fazia bonecos de dejetos. Ele chamava Getúlio. Será que é por causa do Presidente? Seus bonecos de dejetos. E ele fez um boneco. Um escravo para ele. Pra ele se vingar. Um escravo que era polaco. A vingança. Pra servir a ele. Como ele. Que usava gravatas de uso campestre. E tinha as mãos arregaladas, feitas de lixo. A boca de negro. Os olhos inchados de levar porrada. E aí quando ele almoçava a quentinha que mandava buscar na esquina. Com ovo frito, carne de segunda, muuuito arroz, e alguns pouquinhos de feijão. Depois ele dormia atrás da barraca e botava o escravo pra tomar conta. Pra trabalhar pra ele. O escravo polaco que chamava Polasco. Ele escreveu na plaquinha: Sou Polasco. Não encham meu saco! Era o subtexto – não encham meu saco! Meu patrão está descansando O Getúlio agora era o patrão. (*abraça o boneco*) Ai, meu boneco, meu Polasco. Que era o Getúlio também. Se eu pudesse eu queria guardar você no meu coração. Você inteirinho, que é o resto do resto. Está vendo?(*ri desolada*) Até a poesia vai embora. (*levanta*) Aí a bailarina abandona tudo (*movimento de ombros, quadris, e cotovelos*). Vai **abandonando**. As pessoas. **A si**. Sem nada. Só abandonando. O sonho, se livrando de tudo de todo esse... esse... (*pára*). Equívoco de grandeza. (*pausa*) (*pega a camiseta e coloca-a no ombro*) Pra se encontrar só consigo. Com ela mesma. Como ela. Que era. **Avanteeeeeeeeeee!”**[48].

[48] Os textos foram mantidos tais quais oferecidos pelas atrizes; desse modo, no caso de Maria, ele aparece com suas próprias rubricas.

Auscultar o texto, tomá-lo em nosso próprio pulso, nos devolveu ao gesto do médico antigo - que não dispunha de um estetoscópio - mas, cuidadosamente, expunha seu ouvido arguto ao peito ofegante do paciente para conhecer seus ruídos e mistérios, e tentar desferir-lhe a leitura, alguma; uma leitura humanamente possível que o reabilitasse à vida.

Difícil não me remeter aqui a uma experiência pessoal que me foi marcante. Certa vez, em uma visita que fiz ao consultório de meu pai (que é clínico geral e sanitarista), observei, na parede que fica atrás a sua mesa de atendimento, um quadro, que parecia se referir ao período setecentista, e que apresenta uma cena, em que vemos, à direita, uma mulher moribunda deitada numa cama e, à esquerda, um homem, que apóia sua cabeça, desconsoladamente, nas mãos, e está recostado em uma cômoda, sobre a qual se vê uma série de pequenos frascos vazios. Perguntei-lhe do que se tratava, disse-me que vira o quadro, pela primeira vez, no Museu Nacional de Washington, e que retratava a experiência clínica de um médico americano chamado Benjamin Rush[49]. Na época, o sanitarista se sentiu tocado pelo quadro e comprou uma pequena estampa do mesmo que, mais tarde, foi reproduzida por um artista que conheceu pelas ruas de Curitiba.

Eu lhe disse que a tela me e-mocionava a pensar sobre o gesto desconsolado do médico diante da paciente. Ele concordou com a leitura, porém, observou-lhe que, comparativamente aos dias de hoje, o médico setecentista americano dispunha *mesmo* de precários recursos e estava desolado por não encontrar os meios para reabilitar a sua paciente, entretanto, o que lhe atormentava *de fato,* em relação à tela, era reconhecer que, não menos desolados

---

[49] Foto da tela copiada por pintor paranaense (anônimo!) da estampa que retrata o médico Benjamin Rush. Tudo leva a crer (o clínico não conseguiu localizar a estampa que constava do nome do pintor) que a tela seja de autoria de Charles Willson Peale (séc. XVIII), que retratou o médico americano em várias ocasiões.

estão todos os clínicos que, nos dias de hoje, contemporâneos dos mais impressionantes avanços do progresso científico, dificilmente podem utilizá-los, uma vez que trabalham com populações ignoradas pelos "poderes do progresso"; são os recônditos do Brasil[50], e suas periferias metropolitanas, em que a miséria é dilacerante e o descaso do poder público, inaceitável. Lugares, em que os médicos encontram as mesmas condições retratadas pelo quadro de Rush há 200 anos, sem saneamento básico (rede de esgoto, por exemplo) e onde, raramente, se tem acesso a antibióticos, vacinas e medicamentos elementares. Para ele, o gesto de Benjamin Rush, um dia, retrato daquilo *que ainda não tinha sido alcançado*, hoje é a demonstração de que o *progresso científico não é o suficiente*.

A lembrança me revolve o desconsolo do "homem-bobo", que tenta nos atingir com sua pequena pedra ou sua metralhadora (que é mesmo um regador velho). A dor dessa constatação me devolve ao que Raymond Williams chamou de "o novo sentido da tragédia", segundo ele, perfeitamente expressa nas palavras de Brecht: "Os sofrimentos desse homem me horrorizam, *porque eles não são necessários*"[51].

---

[50] Como sabemos, a situação indigna está presente também na maioria dos países da África e, em todas as regiões que não podem responder a especulação da indústria farmacêutica, que lucra desmesuradamente ao tornar, as conquistas da pesquisa médica, inacessíveis à população em geral. Exemplo disso observa-se em medicamentos orientados aos tratamentos anti-reumáticos (normalmente de tempo indeterminado), como o *Remicade*, do Laboratório Schering-Plogh, que custa R$ 11.212,12 (4 doses) e o *Mabthera*, do Laboratório Roche, cujo frasco/ampola custa R$ 7.431,82 (ref. ano de 2007).

[51] Brecht a*pud* WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002. P. 262. Os textos que compõe a edição brasileira de "Tragédia Moderna", segundo prefácio de Iná Camargo Costa, correspondem à edição inglesa de 1979 (salvo pelo posfácio). Na obra, Raymond Williams discute a distância entre a experiência da tragédia na vida moderna e a teoria da tragédia professada pela tradição acadêmica (britânica, sobretudo). O autor percorre uma detalhada análise histórica para demonstrar que a chamada "tradição" das premissas clássicas da teoria da tragédia, em verdade, encobre uma atitude ideológica que censura e desautoriza a assunção da experiência trágica real na modernidade – ela que é gerada por um conjunto de fatos relacionados ao âmbito da práxis humana em questões políticas e sociais, como: guerra, pobreza, fome, discriminação, etc. O autor questiona porque desconsiderar como trágica, por exemplo, a morte de operários em minas de carvão, ou crianças famintas e doentes, ou mesmo, se eu e você morrêssemos num atropelamento numa grande avenida. O argumento de que não há sentido trágico nas "tragédias cotidianas" se basearia, segundo Williams, em duas crenças inter-relacionadas, de que o acontecimento não é trágico em si, tornado trágico apenas porque há uma reação convencionada a ele (a consideração da tragédia como fato estritamente artístico, que delimita, portanto, reações específicas), e, de que essa reação depende de um conjunto de fatos

Podemos reagir ao sofrimento alheio, segundo Raymond Williams, de modo indiferente, justificado (como em caso de guerras), e até mesmo com alívio. Para o autor, como reagimos (ou não reagimos) ao sofrimento do outro é um modo eloqüente de percebermos nossas próprias limitações quanto ao reconhecimento das diversidades da dimensão trágica, em outras palavras, ao reconhecimento de que a experiência trágica de muitos pode escapar aos nossos olhos e consciências: "esse sentimento estende-se até uma posição comum: a nova consciência trágica de todos aqueles que, horrorizados com o presente, estão, *por essa razão* [grifo do autor], firmemente comprometidos com um futuro diferente: com a luta contra o sofrimento aprendida no sofrimento: *uma exposição total que é também um envolvimento total*. Sob o peso do fracasso, em uma tragédia que poderia ter sido evitada *mas que não o foi*, essa estrutura de sentimento luta agora para se formar. Contra o medo de uma morte geral, e contra a perda de conexões, um sentido da vida é afirmado – aprendido mais intimamente no sofrimento do que jamais o foi na alegria – uma vez que as conexões tenham sido feitas"[52].

---

gerais, que expõe um sentido universal eliminando do acontecimento o estatuto de mero acidente. O questionamento do autor se radicaliza ao formular a inseparabilidade entre um acontecimento e a reação a ele: "Podemos ver com exatidão a diferença entre uma reação que tenha sido colocada em uma forma comunicável e uma reação que não tenha sofrido esse tratamento, e isso será relevante. Mas, no caso de morte e sofrimento comuns, quando vemos luto e lamento, quando vemos homens e mulheres sucumbindo à perda – dizer que não estamos na presença da tragédia é, no mínimo, uma afirmação questionável" (Ibidem, p. 71). O critério mais convencional é, nesse caso, muito operante: para definirmos uma experiência trágica precisamos reconhecê-la dentro de um *conjunto mais geral de fatos*. É possível que muitas pessoas ao saberem de um motim numa cadeia, de um navio de imigrantes fugitivos que afundou ou de uma mulher que morre no saguão do hospital com superlotação, não considerem esses eventos como uma tragédia em seu pleno senso. Williams aponta que essa posição está fundamentada numa descrição desses acontecimentos como *acidentes* que, por mais alarmantes que possam parecer, em nada tem a ver com um sentido mais geral. A partir dessa afirmação ele apresenta sua pergunta central: "... que tipo de sentido geral (ou universal ou permanente) é esse que interpreta eventos do tipo referido como acidentes. Aqui, ao menos podemos ver que a tradição acadêmica mais comum em torno da tragédia é, de fato, uma ideologia. O que está em jogo não é o processo que vincula um evento a um sentido geral, mas a característica e a qualidade intrínsecas desse sentido geral" (Ibidem, p. 72).

[52] Ibidem, p. 263. O autor considera o socialismo como o legítimo herdeiro da luta humana pela igualdade social, embora enfatize que, na prática, "ele seja ainda uma idéia em formação", visto que persiste em muitas correntes marxistas uma concepção marcadamente mecanicista, sobretudo, por sua "abstração das classes sociais diante dos seres humanos". O autor nos chama atenção para uma decisiva conseqüência gerada por esses "hábitos de pensamento", cujo determinismo e materialismo social engendram uma interpretação da

Desferir a leitura da *Peça de...sobre o Acordo* sentindo-lhe o pulso, me fez retomar a perplexidade do Anjo da História, que ausculta gerações pelo telefone sem fio da história humana, cuja tessitura é composta por uma legião de vozes de pessoas reais que experimentaram a luta e o peso de seus fracassos ao longo dos séculos. "Contra o medo de uma morte geral, e contra a perda de conexões, um sentido de vida é afirmado": a ausculta do texto no "tempo-de-agora" faz vibrar o eco do "tempo morto".

* * *

Marguerite Yourcenar apresenta uma bela imagem da ligação dos tempos ao descrever a feitura de seu livro *Memórias de Adriano*: "Experiências com o tempo: 18 dias, 18 meses, 18 anos, 18 séculos. Sobrevivência imóvel de estátuas que, como a cabeça de Antínoo Mondragona, no Louvre, vivem ainda no interior desse tempo morto. O mesmo problema considerado em termos de gerações humanas; uma cadeia de duas dúzias de mãos descarnadas, não mais que 25 velhos bastariam para estabelecer um contato ininterrupto entre Adriano e nós"[53].

* * *

Enquanto houver "obras de vida" e "leitores de vida", o eco do "tempo morto" dialogará com o "tempo-de-agora"; se auscultarmos, com delicadeza, os textos das gerações passadas, por entre os escombros haverá de soar algum "Avante", num bradar exausto, mas inextinguível.

---

revolução como "apenas construtiva e libertadora". Nesse sentido encontra uma concepção francamente não-humana, porque generalizada e abstrata, diante do que representa o sofrimento e a existência real das pessoas como integrantes de uma estrutura social em trágica desordem, que precisa progredir para uma forma de libertação, a saber, a revolução. Contudo se Williams aponta para o sofrimento humano real no processo revolucionário como constituinte de seu sentido trágico, não se furta em afirmar com veemência, que não acredita que devemos "evitar a revolução se quisermos evitar o sofrimento".

[53] YOURCENAR, Marguerite. *Memórias de Adriano*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 2005. P. 286.

Se a tempestade foi, para Benjamin, a representação do progresso. “Era uma vez” a alegoria, ela saiu do papel, precipita-se literalmente sobre nós como chuva ácida[54], infame desdobramento, tosca aparição.

* * *

Ao exercitar a renúncia (pela redução do Pensador a sua menor grandeza) encontrou-se o repúdio (do Anjo da História): é preciso deitar no chão, sem casaco, para sentir-lhe a frieza: “uma exposição total que é também um envolvimento total”.

* * *

A renúncia como a “solução” para o comprometimento revolucionário, conforme Bernard Dort circunscreve o princípio do *Einverstandnis* para Brecht, em que “para se tornarem homens, os heróis devem renunciar a tudo o que fazia deles heróis”, conforme já observei, ajudou a organizar, em parte, a reflexão sobre o processo da leitura do texto brechtiano em cada fase de nossos experimentos.

Se no “começo do fim”, na fase “en-cenada” dos primeiros experimentos (2006), reduzimos a menor grandeza todos os corpúsculos que representavam o nosso “plano móvel”, em outras palavras, se cada “figura” encenava, de modo a mostrar-se sob escombros, o grande plano encontrado no texto: Maria (os acidentados da história), Magali (o pensador morto da história),

---

[54] O termo “chuva ácida” foi empregado pela primeira vez em 1872 por Robert Angus Smith, um químico e climatologista inglês, devido a precipitação ácida em Manchester logo após a Revolução Industrial: “Amostras de gelo da Groelândia datadas de 1900 mostram a presença de sulfatos e nitratos, o que indica que já em 1900 tínhamos a chuva ácida. (...) A chuva ácida é um grande problema da atualidade porque anualmente grandes quantidades de óxidos ácidos são formados pela atividade humana e colocados na atmosfera. Quando uma precipitação (chuva) ácida cai em um local que não pode tolerar a acidez anormal, sérios problemas ambientais podem ocorrer”. Informação recolhida do Centro de Divulgação Científica e Cultural da Universidade de São Paulo - CDCC/USP / www.cdcc.sc.usp.br.

Juliana (o Líder do Coro que rememora a história); já no "meio do fim", na fase "des-en-cenada" dos experimentos seguintes (2007), explodiu-se qualquer tentativa de coesão por via da encenação; *renunciou-se a ela*. Não mais encenamos o texto sob escombros, fizemos do que restou da encenação, o próprio escombro; sobraram-lhe os *materiais* de cada participante do processo, e esses "materiais" eram, pouco a pouco, re-conhecidos, muitas vezes, negados, contrariados e re-elaborados por cada uma das artistas envolvidas no trabalho.

Agora, ao "fim do fim", o experimento derradeiro da série, isto é, *a própria escritura*, que tenta descrever, recolhida a seus próprios limites, o trajeto experimentado por todas nós, oferece-se ao equilíbrio trôpego de saber-se um tanto "incapaz de dar uma resposta coerente ao mundo exterior"[55].

* * *

Sobre isso, grande ensinamento trouxe-me a atriz Magali Biff: no dia em que pensei contar com a grande intérprete (que é), ela apareceu com algumas laranjas, queria falar de si e partilhar suas laranjas conosco[56]. Magali tem sua própria pedagogia: ser ela mesma. Lição difícil de aprender. Mas, desde então, guardei suas laranjas para partilhá-las. Quem sabe, ao comê-las, poderíamos nos nutrir de sua liberdade.

* * *

Passarei, a seguir, a descrever numa montagem que elaborei com o material fotográfico, de rara sensibilidade, escavado de nossos experimentos por Tika Tiritilli, e por nossos amigos da

---

[55] BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho – Vol. II, 1941-1947*. Rio de Janeiro, Rocco, 2005. P. 77.

[56] Talvez ela tivesse em mente a noção do artista alemão Joseph Beuys: "Os homens de hoje não têm mais conhecimento do sentido das coisas (...) e nem do sentido da vida, ou do sentido das relações com o mundo". Beuys a*pud* BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001. P. 14.

Paidéia Associação Cultural[57], as duas fases de nosso "Acordo": o *en-cenado* e o *des-en-cenado*.

Todavia, ambos, em seu próprio trepidar, foram razão de *entrega* e-mocionada pelo "Acordo", cujo repúdio prenuncia novas renúncias, e nelas, outras quedas-salto.

[57] Todo material que concerne ao período "en-cenado" (2006) foi registrado pela Paidéia. O trabalho fotográfico de Tika Tiritilli compreende a fase "des-en-cenada" (2007).

“O experimento do acordo”

local
Espaço Paidéia Associação Cultural
Pátio dos Coletores de Cultura
data
06 de outubro de 2006

ficha técnica

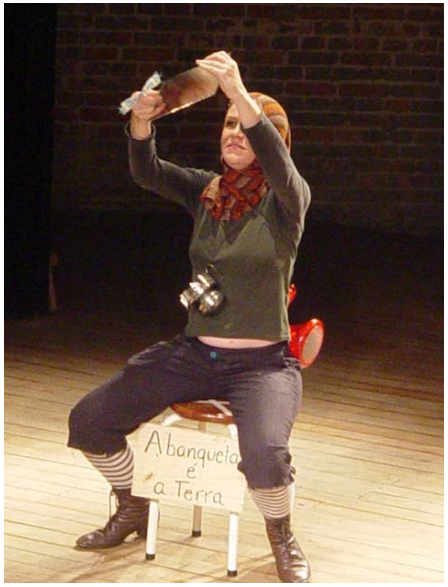
experimento cênico
com a *Peça de Baden Baden sobre o acordo*, de Bertolt Brecht

uma criação do *Núcleo de Invenções Estéticas Coisa Boa*

elenco
Juliana Jardim
Magali Biff
Maria Tendlau

iluminação, cenografia e encenação
Dedé Pacheco

fotos
Paidéia Associação Cultural



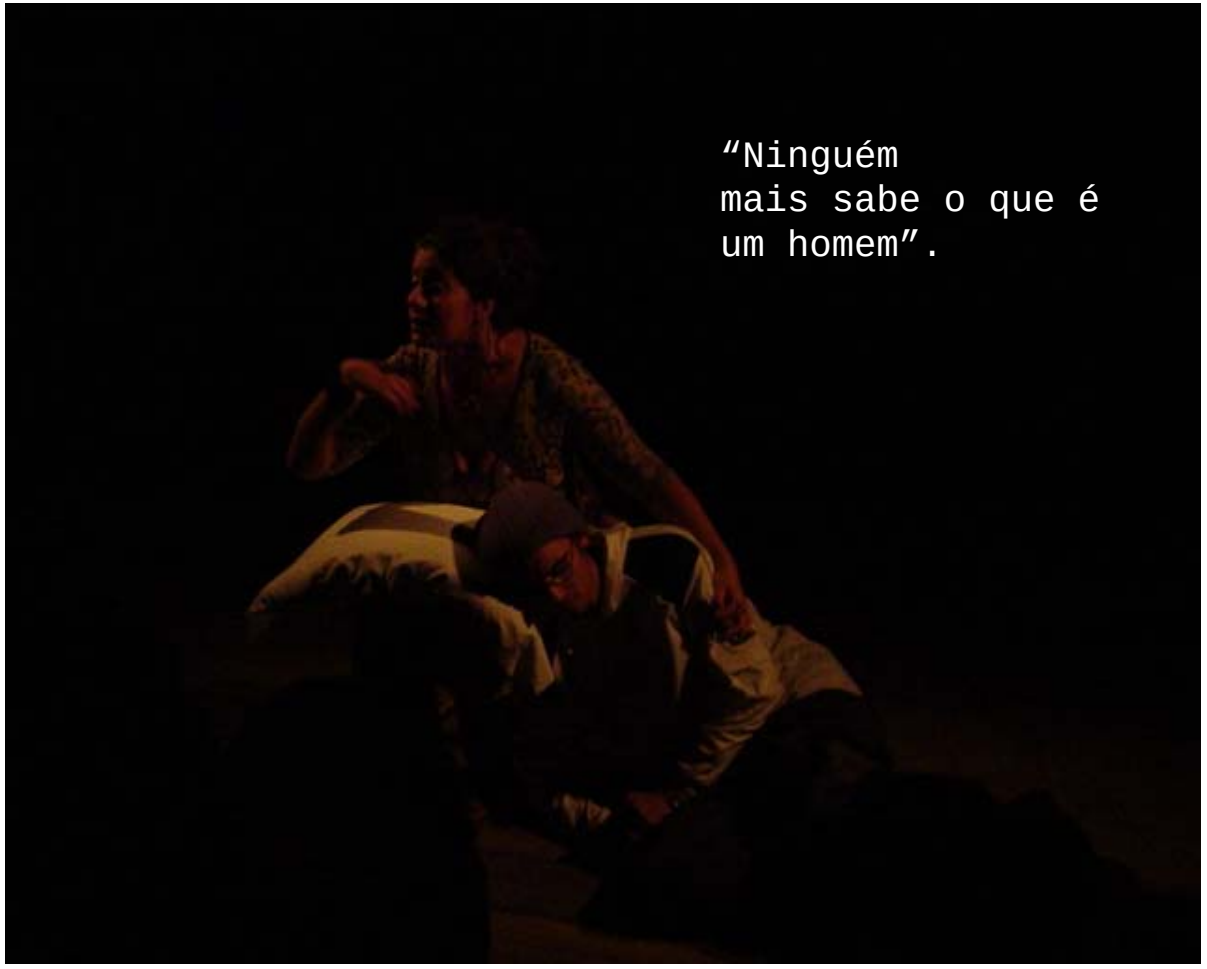
“No tempo em que a humanidade
Começava a se conhecer,

(…)

Próximo ao fim do segundo milênio de nossa era
Ergueu-se nossa
Ingenuidade de aço,
Mostrando o que é possível
Sem nos deixar esquecer:
O que ainda não foi alcançado”.

a queda

“Com a luta esquecemos
O nosso nome e o nosso rosto,
E com a pressa da partida
Esquecemos o objetivo de nossa partida.
Mas nós lhes imploramos
Que venham ao nosso encontro e
Que nos dêem água,
E um travesseiro para apoiarmos nossa cabeça,
E que nos ajudem, pois
Não queremos morrer”.


“Ninguém
mais sabe o que é
um homem”.

“Quem são vocês?
Somos os que sobrevoaram o oceano.
Quem são vocês?
Somos alguns de vocês.
Quem são vocês?
Não somos ninguém.

Eu sou Charles Nungesser.
E ele é Charles Nungesser”.

“Não se deixem dissolver como o sal na água”.

o acordo

Experimento íntimo para convidados
(09/07/07) – TUSP
participação dos atores
Paulo Barcellos e Flavia Melman

Experimento público
(24/07/07) – TUSP
participação da dançarina cinegrafista
Mariana Sucupira

Experimento público
(21/09/07) – SESC 24 de Maio

ficha técnica

experimento estético com a
Peça de Baden Baden sobre o acordo
de Bertolt Brecht

uma criação
Núcleo de Invenções Estéticas Coisa Boa

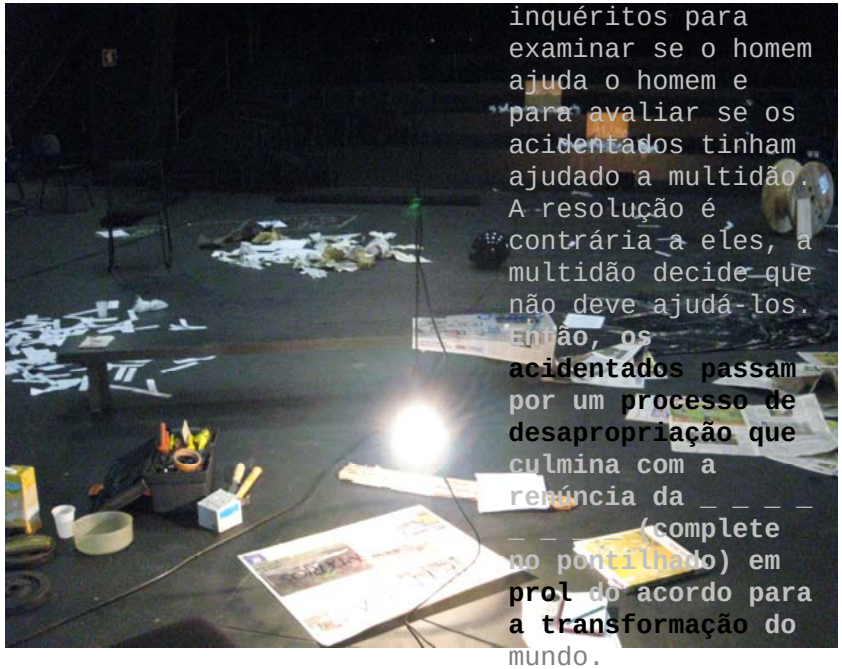
artistas participantes

Dedé Pacheco
Juliana Jardim
Magali Biff
Maria Tendlau
Michelle Agnes
Mônica Sucupira
Thais de Almeida Prado
Tika Tiritilli

criação do espaço e instalações
Dedé Pacheco
fotografia
Tika Tiritilli

(09/07/07)

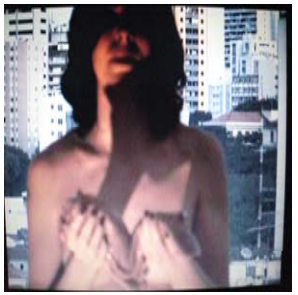
A fábula da ‘Peça de Baden Baden sobre o Acordo’ conta a história de um aviador e três mecânicos que depois de terem enfrentado o mar e dominado a natureza, sofrem um acidente aéreo. Eles apelam por ajuda à multidão e o coro decide que a necessidade da tripulação do avião caído deve ser posta à prova. Realizam-se três inquéritos para examinar se o homem ajuda o homem e para avaliar se os acidentados tinham ajudado a multidão. A resolução é contrária a eles, a multidão decide que não deve ajudá-los. Então, os acidentados passam por um processo de desapropriação que culmina com a renúncia da _ _ _ _ _ _ _ _ (complete no pontilhado) em prol do acordo para a transformação do mundo.



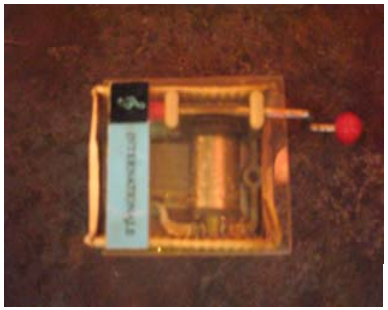
(09/07/07)

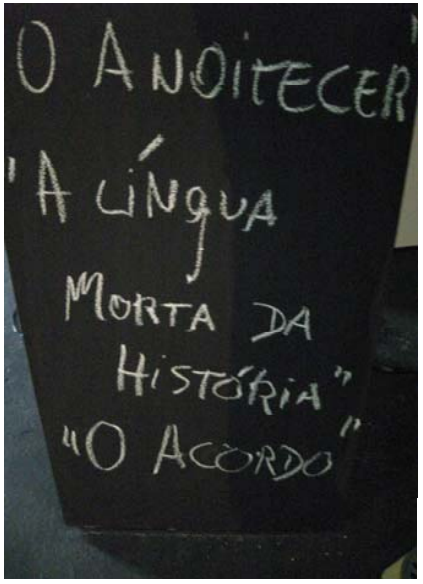
“quem são vocês?”

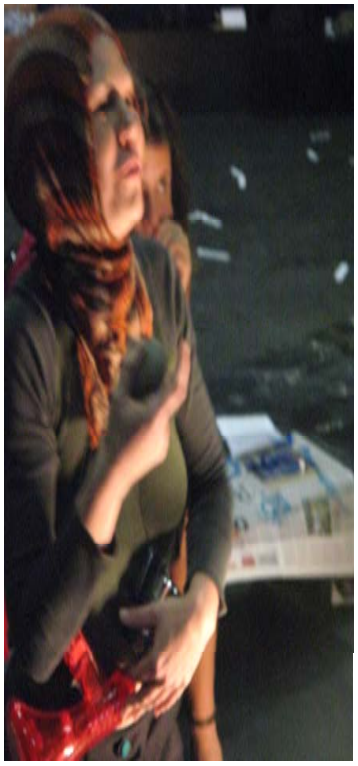
(09/07/07)



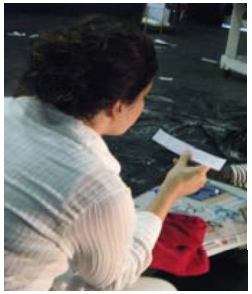
Caixinha de música com a “A Internacional Comunista”







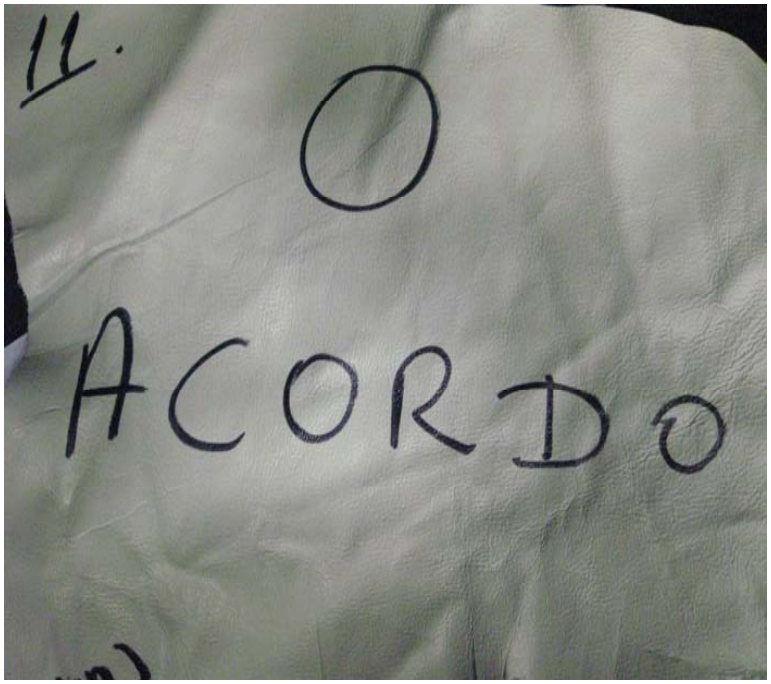
(09/07/07)



09/07/07

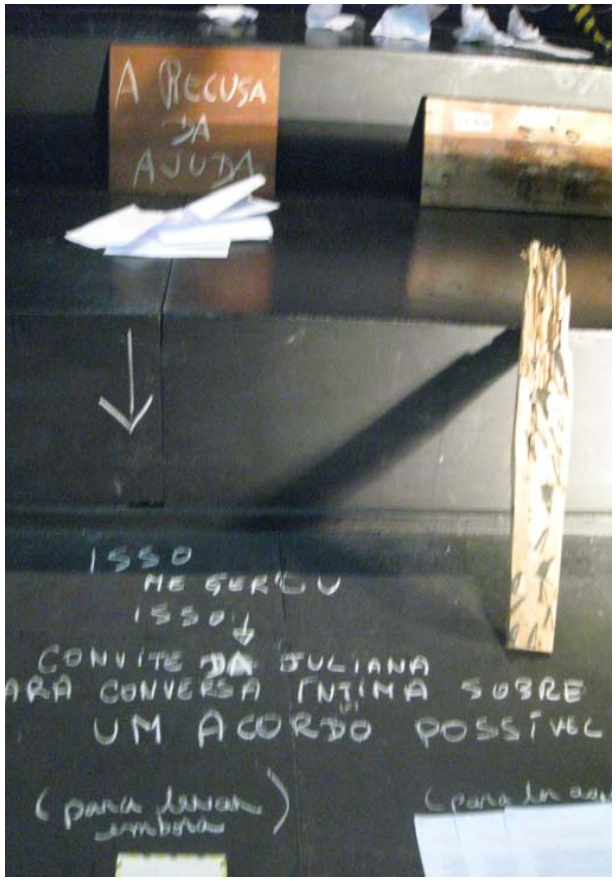
Lemos juntos o “segundo inquérito para saber se o homem ajuda o homem”: a cena dos três palhaços, um deles é o gigante sr. Schmitt.

“Ora, Sr. Schmitt, também não se pode ter tudo”, alguém escreveu no meu corpo, enquanto o Quadro 3 era lido.

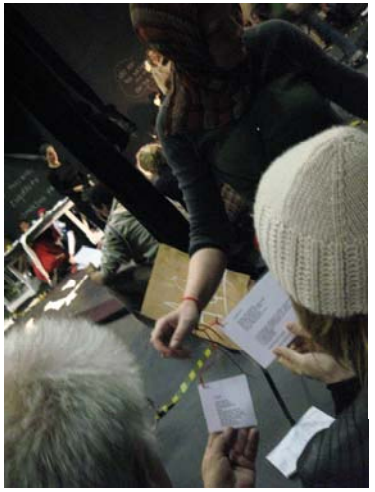


Avante!

09/07/07


A RECUSA
DA
AJUDA
ISSO
ME GEROU
ISSO
CONVITE DA JULIANA
ARA CONVERSA ÍNTIMA SOBRE
UM ACORDO POSSÍVEL

24/07/07

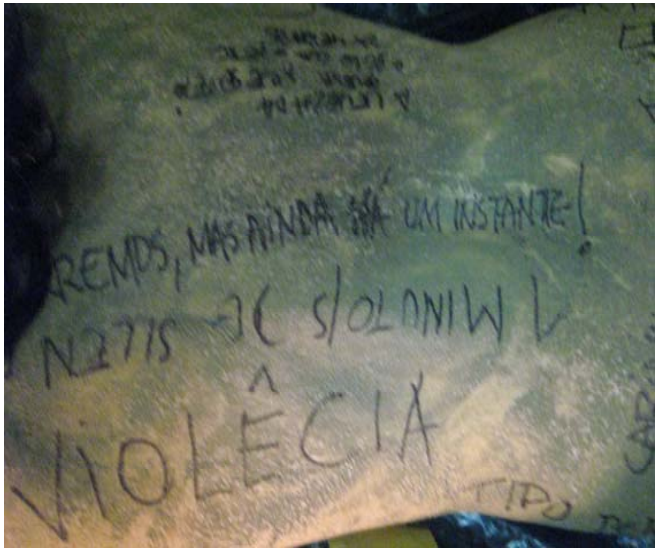


Maria dispõe
de textos à mão.

24/07/07

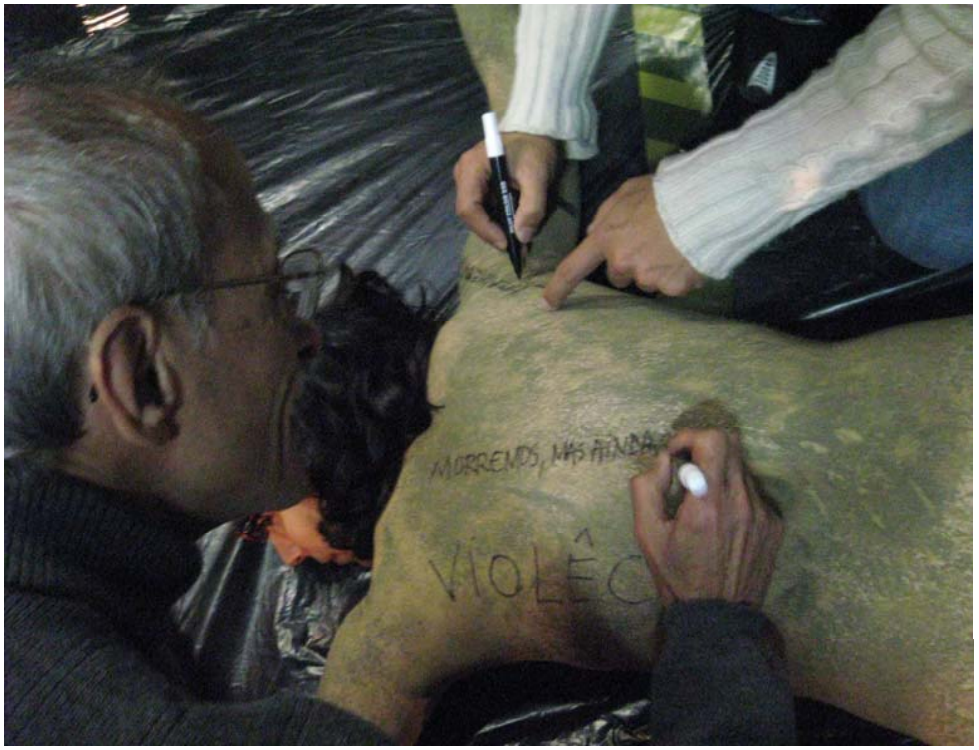
"O CORO – Mas
Quem não pode morrer
Também morre.
Quem não sabe nadar
Também nada".

“Como então, quem não estiver exercitado nisso, poderá levantar uma pedra? Como, quem não estiver exercitado no abandono, abandonará a sua mesa? Ou como abandonará tudo aquilo que possui e também o que não possui? A rua que conhece e também a que não conhece? As riquezas que possui e também as que não possui? A própria miséria? A própria mão?”

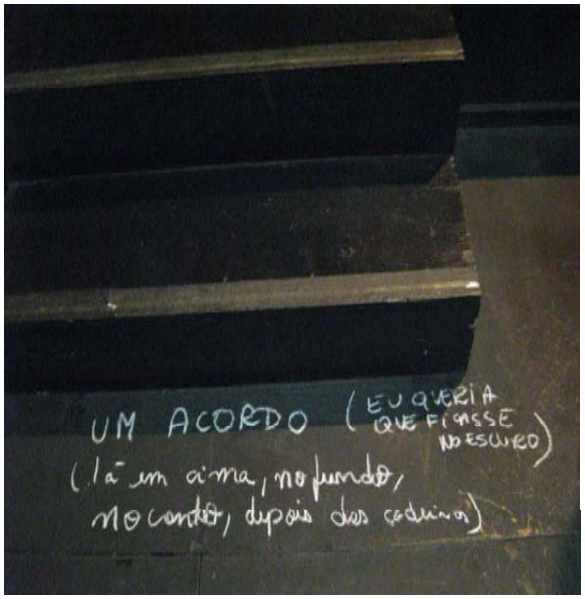


24/07/07

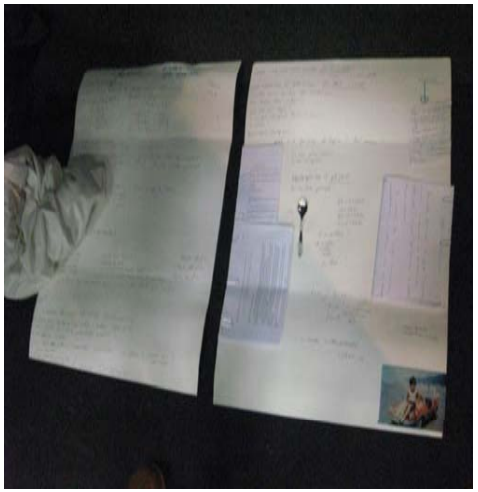
Os professores
Ingrid D. Koudela e Antônio Januzelli, Janô
participam da ação.



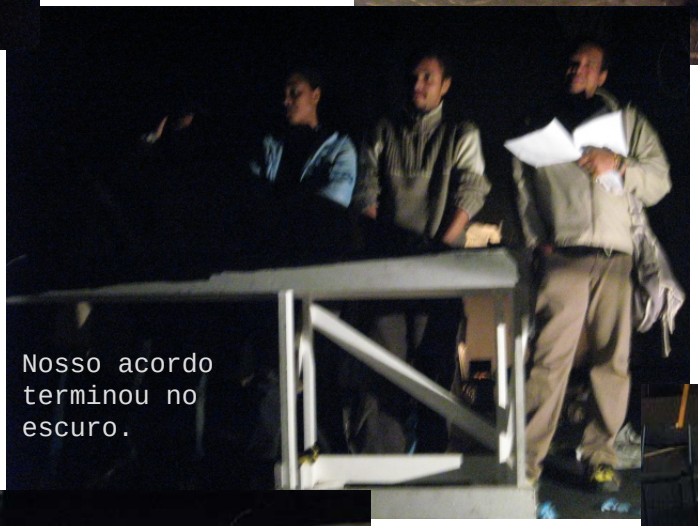
“Para ajudar um homem a aceitar a morte, o Pensador participante pediu-lhe que se despojasse de todos os seus bens. Depois de ter abandonado tudo, ao homem só restava a vida. Abandona mais uma coisa, disse-lhe o Pensador”.



Juliana Jardim pede um acordo em silêncio.



Reflexões que a atriz dispôs ao público.

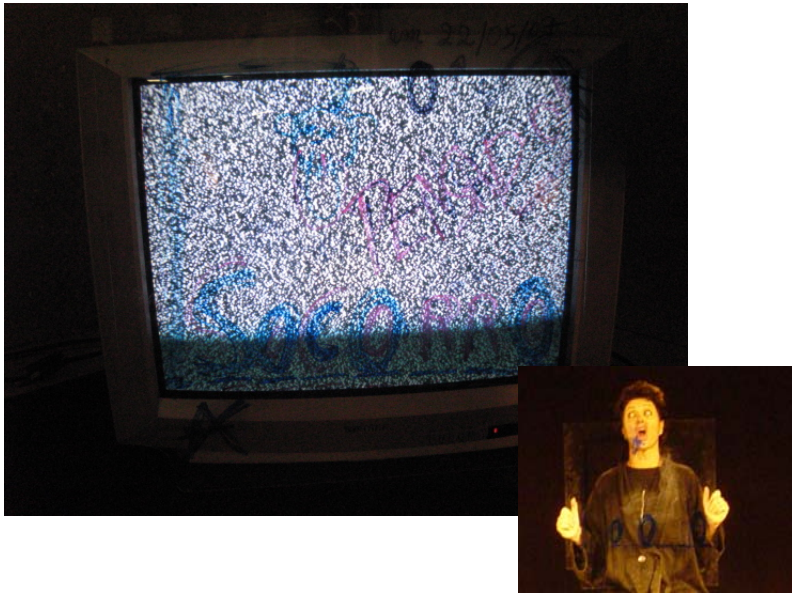


Nosso acordo terminou no escuro.

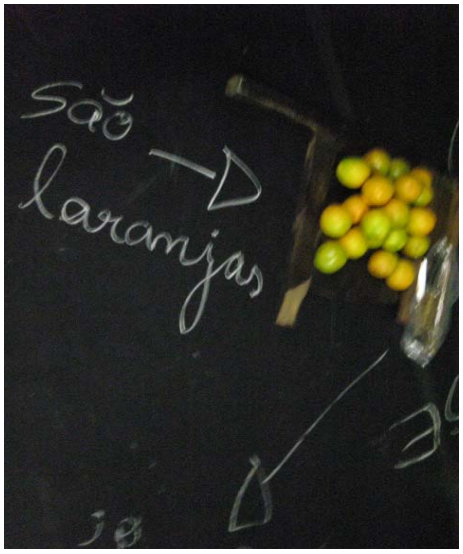
“…em vez de reclamar ajuda,
é preciso abolir a violência.

Ajuda e violência formam um todo,
E é esse todo que é preciso transformar”.

24/07/07

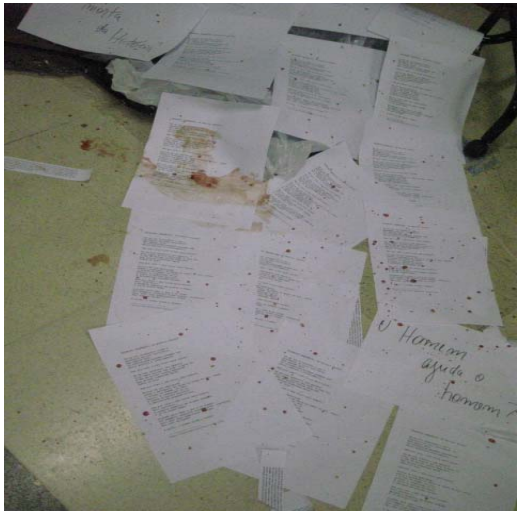


O quadrado de acrílico que no *Experimento das Histórias do Sr. Keuner*, servia-lhe de anteparo; ganhou sobre si a inscrição “Socorro”, e foi parar diante da tela da televisão.



Entrego ao público “o prólogo” num envelope lacrado.

Estamos na Rua 24 de Maio, centro de São Paulo. São cinco horas da tarde.



Nesse experimento, Juliana Jardim decide manter-se vendada desde o início.

Sobre os textos dos quadros da peça, há pingos de sangue das línguas de boi da instalação “O entardecer ou a língua morta da história ou o acordo”.

antes do vôo

21/09/07

Falo sobre a instalação com o vídeo “O entardecer ou a língua morta da história ou o acordo”.
No dia em que soube que a história tinha acabado, cortei-lhe a língua morta e, em sua homenagem, segurei-a imóvel, durante 60 min, junto ao peito, do início do entardecer até cair a noite. Esse foi meu réquiem.

Maria partilha uma experimentação com um convidado da platéia que se prontifica em participar: a atriz pede para que ele se sente num banco, mostra-lhe uma pedra, que representa o sol, em seguida, muda de posição o banco, que representa a Terra, com o participante sobre ele; daí formula sua pergunta (questão que Galileu Galilei propõe para seu discípulo, na peça homônima de Brecht): “quem se moveu?” / resposta certa: “a Terra!”.

A QUEDA

Thais de Almeida Prado em quedas.

Pedimos ajuda ao público.

“Mas nós lhes imploramos
Que venham ao nosso encontro e
Que nos dêem água,
E um travesseiro para apoiarmos nossa cabeça,
E que nos ajudem, pois
Não queremos morrer”.

O público nos ajuda a ler.

“SEGUNDO PALHAÇO – A gente podia ir andando…
SR.SCHMITT – Não, não. Agora vocês têm que ficar aqui, porque eu não posso mais andar sozinho.
PRIMEIRO PALHAÇO – Aqui está o pé.

O senhor Schmitt segura o pé debaixo do braço.

SR. SCHMITT – Agora, a minha bengala caiu.
SEGUNDO PALHAÇO – Em compensação, o senhor já tem o seu pé de volta.

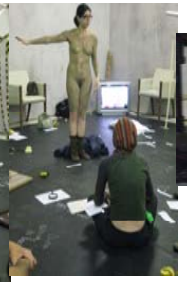
Os dois riem ruidosamente”.

Mônica Sucupira ajuda as pessoas do público a usar a câmera.

Enquanto comemos laranjas, lemos juntos o “segundo inquérito para saber se o homem ajuda o homem”: a cena dos três palhaços, um deles é o gigante Schmitt.

Quando o Pensador violenta tempestade num grande veículo

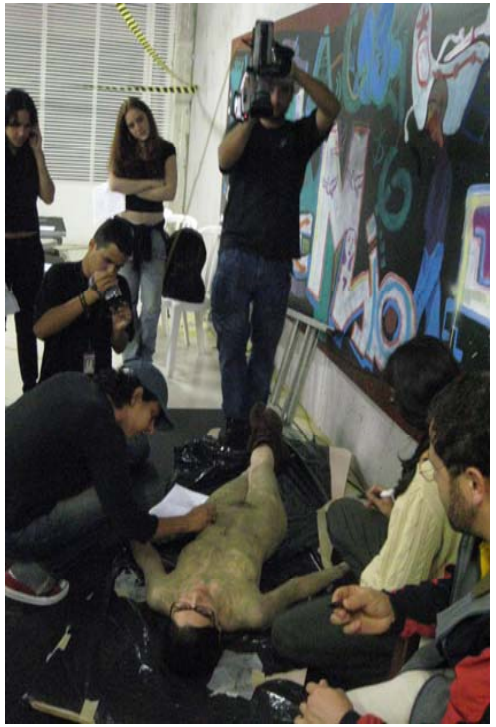
21/09/07



3- deitar-se no chão

2- tirar seu casacão

1- sair do veículo



“Assim ele venceu a tempestade, reduzido à sua menor grandeza”.

"Quem são vocês?"

"Agora eles atingiram
Sua menor grandeza".

ESCOMBROS

"Não compete ao artista ou mesmo ao pensador
oferecer respostas e soluções, mas simplesmente
descrever experiências e levantar questões"[1].
Raymond Williams

"Até quando vos lançareis sobre um homem,
todos juntos, para derrubá-lo
como se fosse parede inclinada,
um muro prestes a ruir?"[2].
Salmo 62

convite à escrita. "sussurro, grito, gemido e muita risada".
a história que não compreendo.

a recusa da ajuda. a ajuda. o murmúrio de Beuys.

lebre morta. língua morta.

novas acordantes.
a compreensão da história. Tika Tiritilli e Mônica Sucupira.
o espaço do som. Michelle Agnes.
as quedas-salto. Thaís de Almeida Prado.

Nossos "materiais" foram organizados como instalações e quadros.

instalações: "do prólogo", "dos ovos", "das línguas", do vídeo "O anoitecer ou a língua morta da história ou o acordo".
quadros: "relatório do vôo", "a queda", "inquéritos para saber se o homem ajuda o homem", "a recusa da ajuda", "leitura dos comentários", "o exame", "o acordo" / e ainda, "carta da Maria: INSTRUÇÃO N 5, CONHECIDA COMO A INSTRUÇÃO CONSELHO" e "Joseph Beuys: a ferida da história".

---

[1] WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002. P. 80.
[2] *A Bíblia de Jerusalém*, Paulus, São Paulo, 1985.

O espaço precisava ser visto em desacordo. Desejava odores orgânicos. Iluminação usada por mecânicos. Ferramentas: as minhas. Tudo veio da rua e de caçambas. Lancei-me em uma proposta: esses materiais precisavam ser descobertos por mim, em andanças pelo bairro (Bela vista)em que moro, e recolhidos sem auxílio de automóvel. Foi assim que as velhas madeiras

trabalharam o espaço, retalhos de couro, tábuas, coisas belas. Descobri o dínamo das coisas rejeitadas: o material abandonado expõe-nos à liberdade.

Com essa prática, passei a exercitar a assimilação daquilo que não é aceito.

[3]

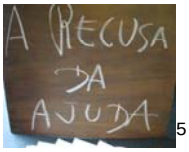
[Sobrevivendo aos temporais][4]

"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 ao seu menor tamanho." Lendo isso, disse o sr. Keuner: "É conveniente assimilar as idéias dos outros sobre nós. Do contrário, não nos entendem".

---

[3] Fotos da página de Tika Tiritilli: detalhes dos objetos descobertos que fizeram parte das instalações nos experimentos.

[4] BRECHT, Bertolt. *Histórias do Sr. Keuner*. São Paulo, Editora 34, 2006. P. 90.



[5]

Ainda em 2006, propus a Maria Tendlau e a Juliana Jardim que tentássemos trabalhar com o Quadro 4, *A Recusa da Ajuda*, da *Peça de...sobre o Acordo*.

O CORO – Quer dizer então que eles não devem ser ajudados.
Rasgaremos o travesseiro e
Jogaremos fora a água.

O Narrador rasga o travesseiro e joga fora a água.

A MULTIDÃO *lê para si mesma* – Certamente vocês já observaram
A ajuda em mais de um lugar,
Sob diferentes formas. Gerada por um estado de coisas
Que ainda não conseguimos dispensar:
A violência.
Contudo, nós os aconselhamos a enfrentar
A cruel realidade
Com uma crueldade ainda maior. E,
Abandonando o estado de coisas que gera a necessidade,
Abandonem a necessidade. Portanto
Não contem com ajuda:
Recusar a ajuda supõe a violência.
Obter ajuda também supõe a violência.
Enquanto a violência impera, a ajuda poderá ser recusada.
Quando não mais imperar a violência, a ajuda não mais será
Necessária.
Por isso, em vez de reclamar ajuda, é preciso abolir a violência.
Ajuda e violência constituem um todo,
E é este todo que é preciso transformar[6].

A prática consistiu em escrevermos num mesmo papel uma seqüência de impressões sobre a leitura do Quadro 4. Daí foi lançada a proposta para que cada uma elaborasse uma carta que fosse, de algum modo, endereçada ao público. A regra para a escritura da carta previa que todas as impressões deveriam constar na ordem que foram registradas, de resto, tudo o mais ficaria a critério de cada autora.

[5] Detalhe da instalação do espaço dos experimentos. Foto de Tika Tiritilli.
[6] BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo de Bertolt Brecht*, Vol 3. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992. P. 201.

[7]

CARTA DA MARIA

INSTRUÇÃO N 5, CONHECIDA COMO A INSTRUÇÃO CONSELHO

Aos que comandam a máquina e do alto vêem a terra ficando para trás.
E encontram-se agora na situação 5. Eu vou ajudá-los:
Ouçam meu conselho:
Parem. Foram demasiado rapidamente para demasiadamente para fora e agora estão encerrados dentro desta cápsula. As lamentações não serão mais ouvidas. Daí de dentro.
Crssssh, Crrrrsh

Crssssh, Crrrrsh
A cápsula foi construída sem janela. Olhem para o alto e só enxergarão a si mesmos. Não mais vêem a Terra, ela doravante estará unida, colada até o fim (se é que existe um) à suas carnes. A queda se tornou impossível...
Crssssh, Crrrrsh

Crssssh, Crrrrsh
Quando o aviador caiu na Criméia, ele foi salvo. Foi embrulhado em feltro e gordura. E sua voz se espalhou entre os mortos. Ele conta sua história a um animal morto. Sua história: sussurro grito gemido muita risada.
Ninguém além do morto precisa ouvir sua voz.
Crsssh, crsssh, eu te amo, crsssh, crshhh

Crssssh, Crrrrsh
Pronto. Está feito. Esse é o conselho. Avancem sem poder avançar. Recuem pra frente. Ou mantenham-se deitados (que é a posição adequada à cápsula). A cápsula resta, só. Já não há mais ajuda. Abandonem-na. A violência está deitada sobre si. Descansem.
Crsssh, crsssh, crsssh, crshhh
Crssssh, Crrrrsh

(Se já receberam a terrível notícia, porque me, crrrrsh, pedem vai, crrrssh, pedem vem, crrrssh, violentos se ajudam.
A mensagem foi interrompida.
A mensagem não chegará nunca.
Este conselho não deve ser seguido).

---

[7] Foto Tika Tiritilli de detalhe do chão desenhado com cópias da carta escrita por Maria Tendlau ao público. Juliana Jardim e Dedé Pacheco também posicionaram suas cartas no espaço. Juliana as colocou em envelope com seu próprio endereço. A atriz recebeu respostas postais de participantes dos experimentos. A carta da Dedé Pacheco foi utilizada, no experimento do dia 21 de setembro, no SESC 24 de Maio, como "prólogo", endereçada ao público, ao início do trabalho, registrando no envelope o nome de cada participante. As cartas da diretora e da atriz Juliana Jardim, bem como suas respostas postais, contam dos Anexos.

[8]

A carta, saborosa auto-ironia de Maria Tendlau, transformou-se em "material" de ligação entre quadros. No experimento "en-cenado" a carta foi previamente editada e participou do roteiro da encenação[9]. Nos experimentos "des-en-cenados", a própria atriz tinha a autonomia para intervir com sua carta quando desejasse. Em todos os experimentos, Maria utilizou, para a emissão de seu texto, um megafone à pilha - trazido pela atriz - que possibilita trabalhar várias distorções da voz.

O texto de Maria, entre outras coisas[10], cita o artista contemporâneo alemão Joseph Beuys: "Quando o aviador caiu na Criméia, ele foi salvo. Foi embrulhado em feltro e gordura. E sua voz se espalhou entre os mortos. Ele conta sua história a um animal morto. Sua história: sussurro grito gemido muita risada. Ninguém além do morto precisa ouvir sua voz. Crsssh, crsssh, eu te amo, crsssh, crshhh".

---

[8] Maria Tendlau, à frente e Dedé Pacheco, deitada, no *Experimento do Acordo*, precipitação íntima para convidados, do dia 09 de julho de 2007, no TUSP. Foto Tika Tiritilli.

[9] O roteiro do *Experimento do Acordo, exercício de en-cenação...*, consta em anexo, assim como a carta na íntegra, uma vez que, para os experimentos, houve uma edição do texto original criado por Maria Tendlau.

[10] O texto faz referência à noção contemporânea da tele-observação apontada por Maria Tendlau a partir do trabalho do urbanista francês Paul Virilio.

Maria, primeiramente, alude a "lenda" de Joseph Beuys, que teria sofrido um acidente aéreo em 1944, durante a II Guerra Mundial, vindo a cair na região gélida da Criméia, onde teria sido salvo pela comunidade local, os tártaros, "enrolando-o em seus tradicionais cobertores de feltro e aquecendo-o com gordura animal"[11]. Em seguida, o texto cita uma das ações (*Aktionen*)[12] mais conhecidas de Beuys, "como se explicam quadros a uma lebre morta", realizada na cidade alemã de Düsseldorf, em 26 de novembro de 1965, em que o artista confidencia a uma lebre morta os segredos da arte. Maria já havia se remetido à "ação" beuysiana em um dos ensaios-experimento anteriores, em que trabalhava com a gestualidade do "homem bobo" utilizando uma pedra. A citação direta a Beuys, evocada por Maria, deu-se, quando a atriz experimentou acalentar a pedra e murmurar-lhe segredos. O gesto se manteve no *Experimento do Acordo, exercício de en-cenação...*, realizado em 2006.

O Quadro 4, "A Recusa da Ajuda", evidencia, em forma de comentário, o outro complexo temático da peça[13], *a unidade ajuda-violência*.

A contradição ajuda-violência exposta como unidade dialética[14], e o princípio do *Einverstandnis* (estar de acordo com)

---

[11] BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001. P. 13.

[12] Joseph Beuys não considerava seus trabalhos como "performances" utilizando o termo *Aktionen*, traduzido como "ação". Em nota do editor ibidem, p. 07.

[13] No Quadro 7, "Leitura dos comentários", expõe-se o princípio do *Einverstandnis* (estar de acordo), no Quadro 4, *A Recusa da Ajuda,* diferentemente, o "comentário" não é lido pelo Narrador, mas pela Multidão.

[14] Brecht vincula a aplicação do efeito de estranhamento (ou distanciamento) ao aprendizado da dialética por meio da prática teatral, assim ele se pronuncia em uma nota de seu *Diário (20/12/1940)*: "Claro que o teatro do distanciamento é um teatro da dialética. No entanto, até agora não vi nenhuma possibilidade de usar o material conceitual da dialética para explicar esse teatro: seria mais fácil para a gente de teatro entender a dialética aproximando-se dela por meio do teatro do distanciamento do que entender o teatro do distanciamento partindo da dialética. Por outro lado, provavelmente será quase impossível exigir que a realidade seja representada de maneira a poder ser dominada, sem indicar o caráter contraditório e corrente de condições, acontecimentos, figuras, pois a realidade só pode ser dominada se se reconhece sua natureza dialética. O efeito-d [estranhamento] possibilita representar essa natureza dialética, é para isso que ele existe; isso é o que o explica. Mesmo quando se tem de decidir sobre os títulos que determinam a organização dos blocos [quadros], não basta, por exemplo, exigir apenas uma qualidade social; os títulos devem também conter uma qualidade crítica e anunciar uma contradição. Devem ser plenamente adaptáveis; assim, a dialética

são os complexos temáticos centrais (KOUDELA) que movem a *Peça...sobre o Acordo*. Em todos os onze quadros da peça, de múltiplos modos, o eixo ajuda-violência e o princípio do *Einverstandnis* são demonstrados; cada quadro forma-se como *unidade de trabalho*, evidenciando os complexos temáticos centrais que trabalham o texto. Portanto, se tomarmos qualquer um dos quadros da peça e nos dedicarmos a ele, é improvável que consigamos evitar-lhe os complexos pulsantes em sua estrutura textual[15].

A citação feita por Maria Tendlau ao artista contemporâneo Joseph Beuys, em sua carta, que partira, por seu turno, de nossa prática sobre o Quadro 4 (“*A Recusa da Ajuda*”), traz à tona a unidade ajuda-violência, ao mesmo tempo que, possibilita uma articulação com o Quadro 2, “A queda”, em que os Aviadores Acidentados *pedem ajuda* à Multidão, e são intermediados pela argüição do Coro, que intervém.

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.

(contraditoriamente, o elemento do processo) deve poder se tornar concreta. *Os mistérios do mundo não são solucionados, são demonstrados.*
Quanto ao efeito: as emoções serão contraditórias, se fundirão umas nas outras etc. *Sob todos os aspectos, o espectador se torna um dialético.* O salto é dado constantemente do particular para o geral, do individual para o típico, do agora para o ontem e o amanhã, a unidade do incongruente, a descontinuidade do processo em curso. Aqui os efeitos-d [estranhamento] se mostram eficazes”. BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho – Vol. I, 1938-1941*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002. P. 151.

[15] Brecht considerava que uma peça épica (do teatro dialético) poderia ser cortada com a tesoura, isto é, cada “parte” da peça, de algum modo, problematiza o seu “todo”. Jean Thibaudeau comenta: “(...) eu quero dizer que ‘todo Brecht’ está efetivamente em ação no menor de seus fragmentos (...) se o texto inteiro está em ação no menor de seus fragmentos, isto quer dizer que o menor fragmento chama sua articulação a um outro. Ler Brecht, é fazer montagem”. J. Thibaudeau *apud* PASTA JR, José Antônio. *Trabalho de Brecht – Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea*. São Paulo, Ática, 1986. P. 82.

A MULTIDÃO *responde ao Coro* – Sim.

O CORO *à Multidão* – Eles os ajudaram?

A MULTIDÃO – Não.

O NARRADOR *dirigindo-se à Multidão* – Sobre estes corpos, que já se esfriam, investigaremos se o homem costuma ajudar o homem[16].

A "lenda" da queda de Beuys[17], e sua salvação pelo povo tártaro, dinamiza a contradição do complexo ajuda-violência. Os materiais usados para reabilitá-lo à vida: feltro e gordura tornam-se, na obra do artista, matéria prima de trabalho; *sua arte é a comprovação de seu próprio salvamento*.

No experimento "des-en-cenado", do dia 09 de julho de 2007, Magali Biff exercitou sua pedagogia peculiar ("ser ela mesma") ao tratar das "feridas" de Joseph Beuys, rememorando seu próprio trabalho em sua carreira de atriz. Magali degustou Beuys, como quem, prosaicamente, come laranjas.

[18]

(do pensador Keuner fincou-se o sulco da astúcia e do humor: a "atriz" *não* é Ninguém).

---

[16] BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo de Bertolt Brecht*, Vol 3. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992. P. 193.

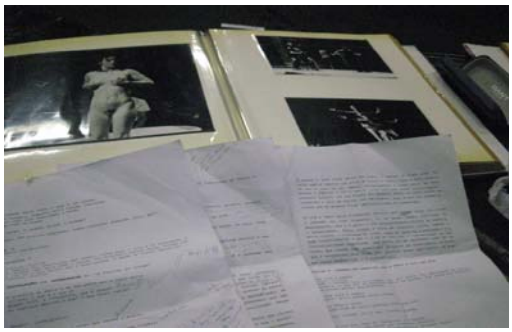
[17] Não interessa "provar" se a "lenda" de Beuys é factual ou não, a esse respeito Alain Borer comenta: "(...) a lenda de Beuys deve ser tida como 'verdadeira', não porque os fatos que a alimentam sejam verdadeiros (eles nunca foram totalmente comprovados), mas porque uma lenda não é nem 'verdadeira' nem 'falsa', ela é, em latim, *aquilo que deve ser lido* [grifo do autor] e dito, aquilo que é narrado sobre a obra e seu autor (...) a lenda de Beuys deve ser tomada aqui por seu *efeito de verdade* [grifo do autor], indispensável a qualquer análise de sua obra, e como tal deve ser louvada: ela é, assim, *verdadeira* [grifo do autor], da mesma forma que uma sociedade tradicional admite a escolha daquele que se declara xamã, sem que seja importante saber se os êxtases que ele descreve foram realmente vivenciados; um pouco a maneira da risada dos camponeses holandeses, quando vêem o porco de Brueghel escapando com uma faca enfiada em suas costelas". BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001. P. 12.

[18] Detalhe da instalação, criada por Dedé Pacheco para o *Experimento do Acordo*, precipitação pública, do dia 24 de julho de 2007, no TUSP. Foto de Tika Tiritilli.

na bancada de Magali Biff:

seu vídeobook

cascas de laranja



à esquerda, foto do trabalho “A Pororoca”, dirigido por Luiz Roberto Galízia em 1984, com Magali Biff e Maria Alice Vergueiro.

QUADRO DE JOSEPH BEUYS

“a ferida da história”

Magali degusta Joseph.

meu corpo político é o corpo que recebe e mostra.

o espaço: uma região coberta de neve chamada Criméia;
o seu nome: Joseph Beuys;
a situação: o avião de Joseph cai na Criméia em 1944.

estou quase morto, inconsciente e semi-congelado.
no dia 12 de maio de 1921, nasci de uma “ferida contida com esparadrapo”.

meu avião caiu. a queda é real.
região coberta de neve, inóspita.
sou ajudado.
sou trazido à vida por um povo, genuínos tártaros, que cuidam de minhas chagas.

sou ajudado. sobrevivo enrolado em tradicionais cobertores de feltro e coberto com gordura animal.
essa é a minha lenda.

sou professor e artista.
meu inventário é composto por materiais pobres: feltro, gordura, animais mortos, cobre, enxofre, mel, sangue, ossos...

defendo a “arte como ensinamento”, não como ensino da arte.

minha pergunta: “quem é habilitado a criar?”

minha resposta: “aqueles que conhecem a linguagem do mundo, ou seja, você e eu...”

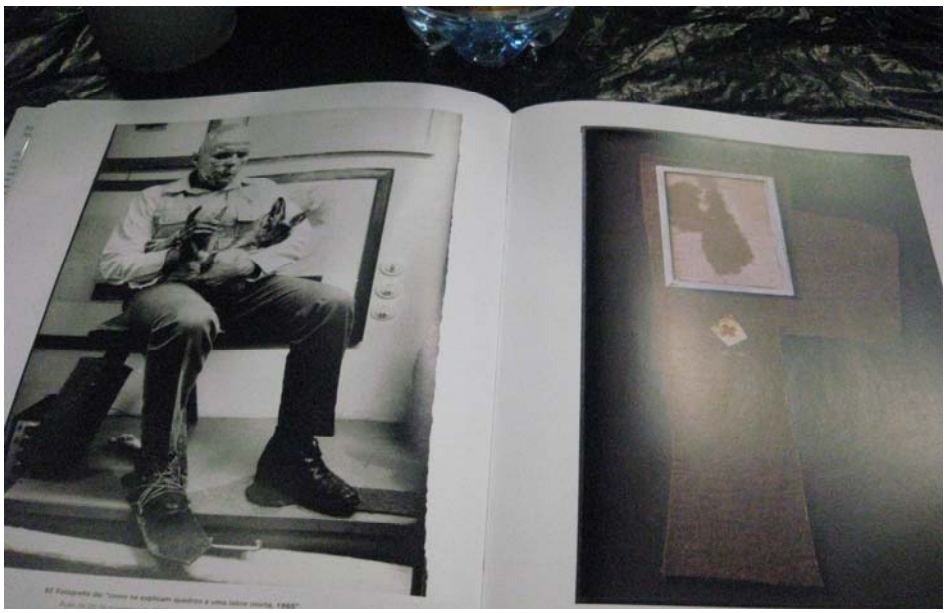
(O texto do Quadro de Joseph Beuys toma por referência, para sua escritura, o ensaio de Alain Borer sobre o artista).

[19] meus postulados de ação como artista são pedagógicos. É a reversão dos princípios[20].

[19] Magali Biff no *Experimento do Acordo*, precipitação íntima para convidados, do dia 09 de julho de 2007, no TUSP. Fotos de Tika Tiritilli.

[20] Alain Borer chama de "postulados de reversão", as três idéias centrais (ensaiadas na próxima página) para a concepção beuyseana da "arte como ensinamento, não o ensino da arte". Quando sugiro as idéias organizadas por Borer como "a reversão dos princípios", também tenho em mente a própria ação de Magali, que "refuncionaliza" seu papel de "atriz" (astutamente evidenciado pela exposição, bem humorada, de seu 'videobook' etc) para o de "professora" no ensinamento da arte.

1- minha voz é meu engajamento. Na obra preciso estar presente, dizendo o que proponho, ouvindo o que dizem os que estão ali. O ensinamento é tornar a fala escultura: lugar da forma do dizer e do ouvir sobre o que se fez, sobre o que estamos fazendo agora. O silêncio é também escolha de linguagem. A voz é o inverso da pedra, esculpi em ato público, esculpi a experiência do aprendizado, da aceitação do inacabado em todos nós juntos, como esperança por uma obra coletiva ainda por vir, ela mesma *atualização* desse ensinamento.
2- "Os homens de hoje não têm mais conhecimento da essência das coisas e nem do sentido da vida, ou do sentido das relações com o mundo". Procuro o reverso, contra o esquecimento e o desnorteamento, procuro o retorno a um *saber* elementar que se perdeu.
3- Meu terceiro postulado é "toda pessoa é um artista". Com ele exercito *uma contradição*: sou como vocês, mas também os conduzo, por que os conduzo?



FOTOGRAFIA DA *AÇÃO* DE BEUYS: "*como se explicam quadros a uma lebre morta*".[21]

[21] Foto de Tika Tiritilli do livro Alain Borer, que fazia parte da "bancada da Magali Biff", no *Experimento do Acordo*, precipitação íntima para convidados, do dia 09 de julho de 2007, no TUSP.

É apenas a essa lebre morta que revelo o segredo de minha arte. Eu calço amplos sapatos com solas de feltro e cobre, tenho a face coberta de mel e ouro em pó. Embalo carinhosamente a lebre morta em meus braços e explico a ela o que é "arte" por três horas ininterruptas, enquanto passeio com ela diante dos quadros. Depois me sento sobre um banquinho e falo em segredo com seu cadáver, digo coisas num murmúrio, coisas que as pessoas ficam impossibilitadas de compreender.

22

Só com a lebre morta é possível realizar essa íntima troca. Ela detém o segredo da vida elementar, e, ao mesmo tempo, participa do desconhecido. Ela é a morte e seu desenvolvimento através da matéria, o renascimento. Minha língua é feita de sussurro, grito, gemido e muita risada, a linguagem da terra, "capaz de associar o pensamento e a ação *organicamente*". O mel e o pó de ouro são a representação de uma intelectualidade regenerada, que serve. Eu me apresento como um de vocês, mas também como aquele que "incorpora um conhecimento profundo" que é determinado pela forma como partilho minha experiência, de modo que possa conduzi-los... E alcançá-los...[23]

---

[22] Magali Biff no *Experimento do Acordo*, precipitação íntima para convidados, do dia 09 de julho de 2007, no TUSP. Fotos de Tika Tiritilli.

[23] Borer observa que a "contradição" proposta pelo terceiro postulado de Beuys de que "toda pessoa é um artista", é exemplar na ação "*como se explicam quadros a uma lebre morta*": foi somente para uma lebre morta que Beuys "revelou o segredo definitivo de sua arte (...) Não era com o público (*mantido a alguma distância* [grifo do autor], e tendo de seguir a ação através do vídeo) que uma troca poderia se dar, mas apenas com a lebre, que detinha o segredo da vida elementar (o seu pêlo poderia ser entrelaçado e feltrado) e que participava do desconhecido ao mesmo tempo que era familiar ao homem. Morta, ela simboliza o renascimento, reencarnação por meio da terra, cuja língua é falada pelo mestre, uma língua primordial (sopros, gritos estridentes, barulhos roucos), a linguagem da terra como a língua primeira, capaz de associar pensamento e ação organicamente. O mel, produto de transferência entre diferentes ordens, do vegetal ao animal, do animal ao homem, que por sua vez o transforma (quando o ingere) ou, melhor, toma-o como um símbolo ativo, o mel e o pó de ouro representam uma intelectualidade regenerada, aludindo a uma sociedade perfeita: a das abelhas, cujo modelo oferece um modelo absoluto de organização. Desse modo, o professor Beuys se apresenta como um de nós

Maria com sua pedra "que é lebre morta", em sua carta, escreve que a voz do aviador que caiu na Criméia "se espalhou entre os mortos. Ele conta sua história a um animal morto. Sua história: sussurro grito gemido muita risada. Ninguém além do morto precisa ouvir sua voz".

A "queda" de Beuys contrapõe à "negação da ajuda" da Multidão aos Aviadores Acidentados, à "afirmação da ajuda", em sua lenda, por meio dos materiais pobres: o feltro, a gordura. *Aqui a arte é posta como aquilo que resulta dessa afirmação.*

Na montagem fotográfica dos experimentos [pág. 223] vemos essa perspectiva de "afirmação da ajuda", *a arte como aquilo que resulta* da aceitação por parte do público em participar, isto é, de ajudar e ser ajudado pela matéria estética; por meio dessa aceitação, exercitamos a unidade contraditória ajuda-violência com a leitura coletiva do "segundo inquérito para saber se homem ajuda o homem", no Quadro 3. No texto, três palhaços, demonstram como a ajuda supõe a violência: o sr. Schmitt, que é um gigante doente, sofre uma progressiva mutilação de seus membros, porque consente em receber ajuda sem, entretanto, compreender o caráter opressivo que *aquela* ajuda pressupunha. Na cena, também se evidencia o princípio do *Einverstandnis* (estar de acordo com), aprendizado para a redução a menor grandeza. Sobre o assunto, Ingrid D. Koudela comenta: "(...) a 'menor grandeza' ainda é uma grandeza. Só quem como o enorme *clown* deixa que lhe imponham a *menor grandeza* [grifo da autora] sem *estar de acordo* [grifo da autora] perde sua dignidade humana. O *estar de acordo* [grifo da autora] baseia-se na *compreensão*"[24].

(versão 'democrática') mas também como aquele que incorpora um conhecimento profundo (versão 'autocrática') de tal modo que possa nos conduzir...". BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001. P. 20.

[24] KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991. P. 69.

25 TIKA E MÔNICA

(compreensão).

"Poesia para o olhar"[26]

Da ferida aberta pelos escombros "entre-experimentos", quando da passagem do experimento "en-cenado" para os "des-en-cenados", vivi a desordem das ruas feito uma *flâneur*. Walter Benjamin, inspirado no poeta francês Baudelaire, descreve o *flâneur* como um artista-passante, um andarilho urbano que capta com seu olhar os fragmentos da vida na cidade e os registra em sua retina; como um *descritor de imagens*, aproxima-se delas para depois se distanciar e contar-lhe as ruínas.

Flávio Desgranges nos oferece uma bela descrição do *flâneur*: "O *flâneur* arrisca-se nas vivências diárias, dispondo-se a experimentar situações, não delega a ninguém a autoria da história que constrói aos pedaços. Constituindo-se, nesse sentido, num

---

[25] Tika Tiritilli e Mônica Sucupira em auto-foto de Tika.

[26] Definição dada ao trabalho das artistas pelo diretor de teatro e professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Márcio Aurélio, no catálogo da exposição fotográfica "Lambe-lambe contemporâneo - retrato delas com suas fotos", resultado do delicadíssimo trabalho de preparação de Mônica Sucupira com dezesseis senhoras, que se propuseram a desnudarem-se e abrirem suas histórias, memórias ligadas à cidade e aos espaços significantes para suas vidas. As próprias "modelos" fotografaram - aprendendo a se servir do equipamento fotográfico - os lugares aos quais suas histórias as remetiam; suas próprias fotos-memória foram projetadas em seus corpos nus e, por fim, fotografadas por Tika Tiritilli. A exposição "Lambe-lambe contemporâneo - retrato delas com suas fotos" foi criada por meio de uma oficina realizada no SESC Consolação em 2007, pela Cia. Lambe -Lambe de Teatro e Afins, constituída pela fotógrafa Tika Tiritilli, pela atriz Mônica Sucupira e pela cinegrafista e dançarina Mariana Sucupira. A companhia se interessa pela investigação de processos criativos gerados pela ação teatral, fotográfica, performática e cinematográfica que se coordenam, definindo um percurso e uma forma estética específica a cada contexto de experimentação. A exposição de abertura aconteceu no SESC Consolação em abril/maio de 2007 e segue itinerância em cidades do Estado de São Paulo (2007-2008).

espectador épico das ruas, que se abandona ao sabor da correnteza para, a qualquer momento, retirar-se do curso para observá-lo, imobilizando o pensamento ao debruçar o olhar reflexivo sobre os passantes. (...) Espectador urbano, coloca-se na platéia sem estar alheio ao que acontece, mantendo-se na zona do despertar, intermediária entre sono e vigília, estado em que a consciência está acordada, *mas ainda não se esqueceu dos próprios sonhos*"[27].

Na condição de *flâneur*, rememorando meus próprios sonhos, encontrei o olhar de Tika e de Mônica, surpresa da rua, imagem do desacordar.

Foi ao *retirar-me do curso* da ação da vida que passa *para observá-la, imobilizando o pensamento*, que debrucei um *olhar reflexivo* sobre as fotografias da exposição "Lambe-lambe contemporâneo - retrato delas com suas fotos", criada pelas artistas e por dezesseis senhoras, que se propuseram a desnudar-se frente à memória de suas histórias. No texto de abertura do catálogo da exposição, Mônica Sucupira nos conta: "Quando encontramos essas 16 senhoras, e conversamos com elas, nós sabíamos que o nosso objetivo era uma exposição de fotografia. O que fazer e como fazer para que elas fossem preparadas para esse objetivo, era o processo que todas vivenciariam. Um processo norteado pelas palavras da Dra. Nise da Silveira: 'o que cura é a alegria, o que cura é a falta de preconceito'. (...) fazer aflorar da epiderme aquilo que elas lembram, e ao se lembrarem, e vivenciarem organicamente essas lembranças com outras, iguais a elas, estarão vivenciando um processo coletivo(...)Essas senhoras, duas vezes por semana se encontravam conosco em uma dinâmica de trabalho de oficinas voltadas para a memória e o corpo"[28].

---

[27] DESGRANGES, Flavio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo, Editora Hucitec, 2003. P. 120-121.

[28] Do texto "Minha história está em meu corpo", de Mônica Sucupira para o catálogo da exposição "Lambe-lambe contemporâneo - retrato delas com suas fotos", realizada pelo SESC São Paulo.

Avistei as fotografias ao longe. Elas pareciam me desejar... me aproximei: "o que é essa imagem projetada em você?", me vi perguntando *a uma delas* - isso é literal! -, uma das senhoras, D. Ana, estava fisicamente presente na exposição, contando o processo (que tanto sabia, porque o provara) para cada um que se aproximava[29].

Em seus corpos estavam projetadas as fotografias que, elas mesmas tinham feito dos lugares da cidade, que habitavam suas lembranças, uma história urbana encarnada.

Mônica Sucupira nos relata em seu texto, o processo de apropriação técnica estendido às senhoras participantes da oficina: "A iniciação do olhar fotográfico foi feita através de pequenos exercícios básicos de fotografia, como enquadramento, composição e percepção visual. (...) fomos em pequenos grupos, 3 a 4 senhoras, a 16 lugares da cidade de São Paulo como ruas, igrejas, escolas, casas, mercados, feiras, fábricas, fotografar aquilo que era a memória delas. *Elas fizeram suas fotos*"[30].

Tudo me e-mocionava a pensar sobre a importância de *um processo literarizante*, aquele que possibilita que todos os envolvidos *compreendam* gestualmente aquilo que estão produzindo, ou aquilo que foi produzido. Acorre-me o comentário de Walter Benjamin, já citado na primeira parte dessa escritura, em que diz que, para livrarmos o produto estético dos "modismos" de nossa época, em outras palavras, para tentarmos evitar sua espetacularização[31], cumpre-se que os produtores dessa obra sejam

---

[29] Em todos os dias da exposição, duas senhoras estavam presentes para monitorar o público.

[30] Ibidem.

[31] No texto "O autor como produtor", Walter Benjamin desfere sua crítica à "Nova Objetividade" que, segundo o autor, "transforma a própria miséria em objeto de fruição, ao captá-la segundo os modismos mais aperfeiçoados". O exemplo, no caso em questão, é utilizado para mostrar uma forma a-crítica de utilização da fotografia. Em seguida, Benjamin propõe uma quebra de barreira "entre a escrita e a imagem", para isso, tantos os fotógrafos precisariam se dedicar à escrita (legendar imagens), como os escritores precisariam aprender a fotografar. BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1996. P. 129. Em sua tese XIV *Sobre o conceito de história*, Benjamin se refere à moda para diferenciá-la dos propósitos revolucionários, Michael Löwy inscreve sua leitura: "(...) a temporalidade da moda é a do inferno: ao mesmo tempo que cultiva 'a absurda superstição do novo' (Paul Valèry), ela é a eterna repetição do mesmo, sem fim, sem ruptura. Serve, então, às classes dominantes, de camuflagem para ocultar seu horror a qualquer mudança radical (Brecht). Ao contrário, a revolução é a interrupção da eterna volta e o surgimento da

também seus autores. Em nossos dias, isso pode se tornar viável[32], quando cada um dos envolvidos "compreende" o que move o seu trabalho, isto é, "está de acordo" com uma técnica que se descobre *poética gestual*[33].

Sobre o trabalho proposto pelas artistas, o diretor teatral Márcio Aurélio, dirá: "Os processos técnico, mecânico e eletrônico ampliam-se a cada dia e trazem, com avanço, novas possibilidades expressivas para o fazer poético. (...) Quem olha o trabalho de Tika Tiritilli e Mônica Sucupira (...), percebe que muitas vidas foram vividas para se chegar a cada click e sustentar, como suspensão do tempo, o desejo impresso em matéria tão poética, *o corpo físico de quem a viveu*. Trata-se mais *do que mera escolha de ângulos ou situações*. *O trabalho dialoga com as sutilezas humana, técnica e artística*. Ponto de partida, o mundo agora. Físico. Pessoal. Cotidiano. E a memória"[34].

A compreensão da técnica como poética gestual, no caso, realiza-se, mediante a participação e exposição pessoal, como o "corpo físico de quem vive" a experiência estética. A atitude de D. Ana, ao falar do trabalho, era aquela de quem sabe "que fez sua própria foto"; é a atitude gestual, matéria de ensinamento da historinha do velho Keuner: "sábia no sábio é a atitude". Sua presença tornava sua fala, escultura, como no primeiro postulado de Beuys. Alain Borer "me ajudou" a descrevê-lo.

---

mudança mais profunda". LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. P. 120.

[32] O "tornar viável" aqui não é índice de garantia, mas de experimentação, que tenta encontrar outras formas de aproximação entre a matéria estética, seus criadores e seus receptores; trata-se daquele âmbito acenado por Heiner Müller, que vê esperança na reabilitação da experiência estética em grupos diminutos: "pequenas ilhas de desordem no mar da nossa sociedade capitalista". Heiner Müller *apud* KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991. P. 71.

[33] Uso o termo "poética", em sua acepção etimológica, como o fem. substantivado de "poético": do grego *poietikós*, "que produz", "que cria", "que forma".

[34] Do texto "Revelar o desejo da alma humana", de Marcio Aurélio para o catálogo da exposição "Lambe-lambe contemporâneo - retrato delas com suas fotos", realizada pelo SESC São Paulo.

> Minha voz é meu engajamento. Na obra preciso estar presente, dizendo o que proponho, ouvindo o que dizem os que estão ali. O ensinamento é tornar a fala escultura: lugar da forma do dizer e do ouvir sobre o que se fez, sobre o que estamos fazendo agora. O silêncio é também escolha de linguagem. A voz é o inverso da pedra, esculpi em ato público, esculpi a experiência do aprendizado, da aceitação do inacabado em todos nós juntos, como esperança por uma obra coletiva ainda por vir, ela mesma *atualização* desse ensinamento.

[35]

Ana e a projeção de sua foto da E.E.Oswaldo Cruz

D. Ana esculpiu em ato público sua sabedoria do produto que ali se oferecia aos receptores. Ela fazia de sua voz, legenda, para a nossa própria leitura da obra, não explicando *o que* era, mas descrevendo *como* aquele trabalho se processara; e o fazia, arguta e prazenteiramente, porque experimentara a arte como dimensão da *práxis*, aberta (e convicta), sobretudo, à imprevisibilidade da ação humana[36].

Foi por entre as fendas, as rachaduras da crosta das ruas, que como *flâneur*, descobri a "afirmação da ajuda" com a

---

[35] Foto de Tika Tiritilli da exposição "Lambe-lambe contemporâneo - retrato delas com suas fotos", realizada pelo SESC Consolação.

[36] Marilena Chauí nos lembra que *práxis*, em grego, significa "ação": "(...) é aquela atividade humana em que o agente, o ato que ele realiza e a finalidade buscada por ele são idênticos – a *práxis* define a ação ética e a ação política". CHAUI, Marilena. Convite à Filosofia. São Paulo, Ática, 2006. P. 275. Michael Löwy circunscreve a *práxis* humana à esfera da imprevisibilidade: "Ao contrário dos eclipses da lua ou da próxima passagem do cometa Halley, o resultado da ação histórica dos indivíduos e dos grupos sociais continua consideravelmente imprevisível. Nada de místico ou 'irracional' nessa contestação. Ela decorre da própria natureza da política como atividade humana coletiva e plural, certamente condicionada pelas estruturas sociais e econômicas existentes, mas capaz de ultrapassá-las, de transformá-las, de perturbá-las, criando o novo". LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. P. 150.

experiência de trabalho, entranhada na carne viva, das artistas Tika Tiritilli e Mônica Sucupira.

Desejei que pudessem expandir essa "afirmação" para nosso novo "Acordo", os experimentos "des-en-cenados". O convite foi aceito. E precioso foi *o produto* que ele nos ajudou a gerar.

Tika e Mônica nos possibilitaram encontros de preparação em que, como observa Márcio Aurélio, sobre o trabalho da dupla, o relevante é a compreensão *do corpo físico de quem vive* a experiência. Não se trata apenas de uma preocupação técnica, mas da técnica como produtividade humana: poética gestual. O que está em jogo, para a produção fotográfica, não diz respeito à "mera escolha de ângulos ou situações. O trabalho dialoga com as sutilezas humana, técnica e artística. Ponto de partida, o mundo agora. Físico. Pessoal. Cotidiano".

37

Joseph Beuys costumava dizer em seus discursos: "Senhoras e senhores, caros amigos, bom dia. Mais uma vez eu gostaria de começar pelo ferimento..."[38].

Segundo Alain Borer, Beuys se dedica, em sua obra, ao testemunho de "'um grande sofrimento', evidência que se impõe a

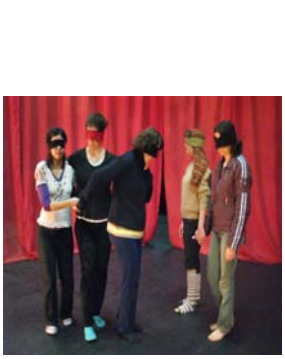
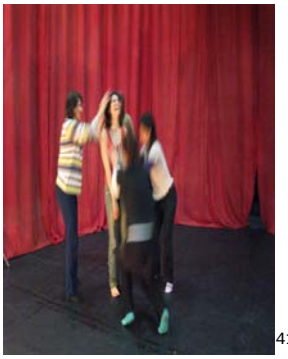
---

[37] Fotos de Tika Tiritilli dos encontros coletivos de preparação propostos por ela e Mônica Sucupira, no dia 23/0707, no TUSP, e coordenados por Mônica, nos dias 13 e 14/09/07, no SESC 24 de maio e SESC Carmo, respectivamente. Nos encontros foram realizadas práticas corporais (de contato), exercícios de percepção visual e espacial, orientados por um trabalho de "sensibilização pessoal e coletiva", termos usados por Marcio Aurélio para descrever o modo de aproximação prática da dupla. As participantes presentes nas fotos são Dedé Pacheco, Juliana Jardim, Mônica Sucupira e Thais de Almeida Prado.

[38] Beuys *apud* BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001. P. 24.

'quem quer que, em nossos dias, observe a natureza humana'"[39]. Conforme Borer, "(...)É primeiramente de uma ferida em si mesmo, retrato do artista como ferido, que fala a obra desde o início (...). Além das muitas chagas de sua vida (a queda do avião na Criméia, cinco ferimentos de guerra, ou um acidente vascular em 1967...) Beuys diz-se preocupado com 'a morte das linhas da vida no mundo': ele constata – diagnostica – um processo mortal por meio do qual o mundo estaria em via de destruição, em proporções jamais alcançadas"[40].

Seu imperativo: "Mostre a sua chaga" (*zeige deine Wunde!*), parece remeter àquele repúdio que auscultei, com o estetoscópio, em minha leitura de "O acordo": "o avante" lúgubre, entoado, por entre os escombros, no Quadro 11.

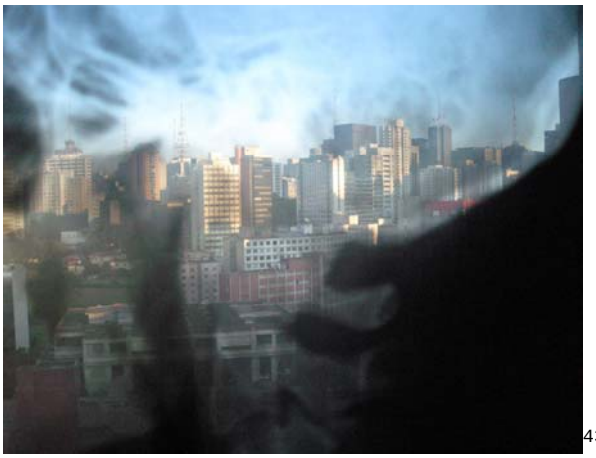


[41]

O trabalho de Tika e Mônica deu a ver:

1 – a ferida aberta de "O acordo": compreensão da menor grandeza de um "avante!" amordaçado;
2 - um modo de reparar a violência na ajuda: *"desviolentar"* a experiência coletiva, ao tornar a relação ajuda-volência suporte para a matéria estética.

[39] BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001. P. 24.
[40] Ibidem.
[41] Fotos de Tika Tiritilli do encontro de preparação do dia 23/07/07 no TUSP.

No encontro com Tika e Mônica, a pergunta que, pelo vínculo indivíduo-coletivo, punha em crise o "entre-experimentos", conseguiu, então, ser formulada: *como a relação (contraditória) ajuda-violência torna-se suporte de* "salvamento[42]" *da matéria estética para a prática de uma arte-ensinamento?*



[43]

"A cidade no osso"

As artistas puseram em trabalho um exercício para a compreensão - de quem "está de acordo" com a menor grandeza, que como nos lembra Ingrid D. Koudela, "ainda é uma grandeza" – da *práxis*; a convicção de que, em sua complexidade, o gesto humano escapa a previsibilidades, e a matéria estética, a previsão de seu próprio ensinamento.

---

[42] Guardo a perspectiva da lenda de Beuys: os materiais pobres, a gordura, o feltro etc são o suporte de seu "salvamento".

[43] Tika viu radiografias do meu crânio, penduradas no vidro da janela, e tornou possível o "salvamento" poético de meu gesto, com a materialização de seu trabalho fotográfico. O trabalho fotográfico ensejou um projeto conjunto chamado "A cidade no osso: ensaio para o aprendizado na tempestade".

Como *flâneur* faminta por saídas urbanas, descobri na cidade, minha menor grandeza: estrutura primordial, o esqueleto de onde brotam as chagas; gafanhoto, em osso, que guarda o mundo. Tika Tiritilli também soube fotografar isso[44].

Marcio Aurélio inicia seu texto para o programa da última exposição de Tika e Mônica dizendo que...

> "A fotografia é... A fotografia é a arte de revelar e de ampliar o olhar sobre determinado recorte do real. Ou do imaginário. Sua poesia é fixar a imagem do instante goethiano suspenso.
>
> Como não lembrar de Fausto dizendo; Sim ao momento então diria: Oh! Pára enfim-és belo!"[45].

O comentário de Márcio Aurélio me remete à menção de Walter Benjamin, para quem "(...)a condição descoberta pelo teatro épico é a dialética em estado de repouso"[46], a interrupção da ação produz novos gestos, e para Benjamin, "a matriz dialética não é a seqüência contraditória das palavras e ações, mas o próprio gesto"[47]. É o mesmo gesto que pode guardar diferentes produtos, ou poéticas[48].

A *práxis* humana é uma fenda e um *refluxo*, é o nascedouro do assombro; é a medida proposta por Brecht de sabermos o homem "modificável por seu ambiente e de que pode [também] modificar esse ambiente, isto é, agir sobre ele, gerando conseqüências – tudo isso provoca um sentimento de prazer. O mesmo não ocorre

---

[44] Fotos "A cidade no osso".

[45] Do texto "Revelar o desejo da alma humana", de Marcio Aurélio para o catálogo da exposição "Lambe-lambe contemporâneo - retrato delas com suas fotos", realizada pelo SESC São Paulo.

[46] BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1996. "Que é o teatro épico?", p. 89.

[47] Ibidem.

[48] O autor cita o caso do personagem Galy Gay, da peça *O Homem é um homem*, de Brecht: "O mesmo gesto faz Galy Gay aproximar-se duas vezes do muro, uma vez para despir-se e outra para ser fuzilado. O mesmo gesto faz com que ele desista de comprar o peixe e aceite o elefante. Tais descobertas satisfazem o interesse do público que freqüenta o teatro épico e o recompensam". Ibidem.

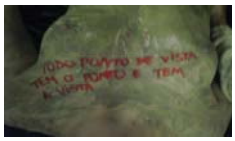
quando o homem é visto como algo mecânico, substituível, incapaz de resistência, o que hoje acontece devido a certas condições sociais. O assombro, que devemos incluir na teoria aristotélica dos efeitos da tragédia, deve ser visto como uma capacidade que pode ser aprendida”[49].

Para Benjamin, a interrupção da ação, “quando o fluxo real da vida é represado, imobilizando-se, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o assombro é esse refluxo”[50]. Infere-se daí que a fotografia é a arte do refluxo por excelência, ela imobiliza a ação e nos revela (literalmente) que “o objeto mais autêntico desse assombro é a dialética em estado de repouso”[51].

Se, como nos orienta Brecht, a capacidade de assombrar e ser assombrado, pode ser aprendida, sua compreensão, mais uma vez, participa da *práxis* humana: mutável-alterável-perturbável-resistível-interrompível-revolucionável.

Grande assombro foi experimentar “a dialética em estado de repouso” no trabalho fotográfico, poética de entrega e paciência, que Tika Tiritilli e Mônica Sucupira realizaram de dentro da chaga vívida de nossos experimentos.

[49] Brecht *apud* ibidem.
[50] Ibidem.
[51] Ibidem.



[52]

Acordo = compreensão do gesto poético na *práxis* humana?

Acordo = compreensão de que *Verständnis (*de *Einverständnis)*, significa "compreensão" em alemão?

Acordo = compreensão de que "acordo", em português, tem origem etimológica no termo latino "cordis", "cor" (coração)?

Acordo = compreensão de que "cabeça" e "coração" participam *juntos* do ideograma japonês (*kanji*, de procedência chinesa) "o pensar", *omou*: "a cabeça sobre o coração"[53]?

---

[52] Fotos de Tika Tiritilli do *Experimento do Acordo*, precipitação pública, do dia 21 de setembro de 2007, no SESC 24 de maio. Nas fotos, imagens de parte do corpo de Dedé Pacheco e Maria Tendlau, captadas em tempo real por participantes do público e transmitidas pelo aparelho televisivo. Em frente à tela da televisão está o acrílico com inscrições feitas durante o trabalho com *o Experimento Histórias do Sr. Keuner*, em 2006. Essa nota vale para as fotos da próxima página.

[53] Conforme elucida Haroldo de Campos em sua bela tradução do clássico do Teatro Nô, *Hagorami*, de Zeami. CAMPOS, Haroldo. *Hagoromo de Zeami*. São Paulo, Estação Liberdade, 1993. P. 22. O poeta e tradutor cita, em uma entrevista ("aspectos da poesia concreta"), em que expõe as relações entre os ideogramas concretistas e os ideogramas chineses, a consideração do sinólogo Fenollosa a respeito do dínamo do ideograma: "(...) duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas sugerem alguma relação fundamental entre ambas". Fenollosa *apud* CAMPOS, Augusto. PIGNATARI, Décio. CAMPOS, Haroldo. *Teoria da Poesia Concreta*. Cotia, Ateliê Editorial, 2006. P. 137.

“Só acreditamos naqueles pensamentos
que foram concebidos não no cérebro,
mas no corpo inteiro”.

W. B. Yeats

tornar consumidores em produtores. uma organização do pessimismo (BENJAMIN).

(Inspirar-se em Haroldo de Campos e tentar descobrir com ele, a tradução do olho suprematista de Maliévitch: “discernir o branco no branco, o ar no ar”[54]).

Como será o “o céu no céu”[55]?

É preciso voar. Talvez um longo *vôo sobre o oceano* da história.

instalação vídeo-depoimento

“O anoitecer
ou
a língua morta da história
ou
o acordo”.

“OS PESCADORES (RÁDIO) – Mas pelo menos olhe!
Para que olhar, se
Uma coisa dessas é impossível?
Agora sumiu.
Também não sei
Como é possível.
Mas foi”[56].

Como é possível andar na feira da R. Herculano de Freitas, na cidade de São Paulo, comprar uma língua de boi (ou de vaca, não sei, ao certo), segurá-la durante 60 min, imobilizada, gesto de interrupção em meio ao tempo?

---

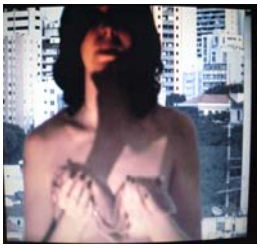
[54] CAMPOS, Haroldo. *Hagoromo de Zeami*. São Paulo, Estação Liberdade, 1993. P. 23.
[55] Ibidem.
[56] BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo de Bertolt Brecht*, Vol 3. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992. *O vôo sobre o oceano*, p. 181.

O PENSADOR - “Anoitece em suas costas, *flâneur* impertinente!”.

Escurece a rua, a cidade; o osso do osso será pó:

[57]

[57] Dedé Pacheco em vídeo criado e realizado pela diretora, em sua própria residência. Fotos de Tika Tiritilli da instalação que era montada dentro do espaço dos experimentos “des-en-cenados”, em 2007. Sobre o vídeo, a autora escreveu uma pequena fábula: “No dia em que soube que a história tinha acabado, cortei-lhe a língua morta e, em sua homenagem, segurei-a imóvel, durante 60 min, junto ao peito, do início do entardecer até cair a noite. Esse foi meu réquiem”. Há uma evidente menção a repercussão ao livro de Francis Fukuyama, *The end of history and the last man*, editado no Brasil com o título “O fim da história e o último homem”, Rocco, Rio de janeiro, 1992. Sobre o debate em torno do “fim da história”, Michael Löwy comenta em prosa irônica: “Do ponto de vista de um futuro diferente, o discurso dominante atual traduz uma concepção categoricamente *fechada* [grifo do autor] da história. De acordo com esse discurso, após a queda do ‘socialismo realmente existente’ e o triunfo do sistema atlântico/ocidental, pode-se afirmar, de uma vez por todas, o fim das utopias, o fim de toda possibilidade de mudança de paradigma civilizacional. Nossa época foi a primeira, desde muito tempo (o início do século XIX?) que ousou, simplesmente, proclamar “o fim da história”: o célebre ensaio de Francis Fukuyama não faz mais do que revestir com uma linguagem pseudo-hegeliana a convicção, profundamente enraizada, das elites dominantes na perenidade de seu sistema econômico e social, considerado não só infinitamente superior a qualquer outro, mas o único possível, o horizonte intransponível da história, a etapa final e definitiva de uma longa marcha da humanidade. O que não quer dizer, para o discurso hegemônico atual, que o progresso – científico, técnico, econômico, social, cultural – não continue. Ao contrário, ele passará, dizem, por avanços formidáveis, mas no âmbito, fixado de uma vez por todas, da economia capitalista/industrial e do sistema dito ‘liberal-democrático’. Em poucas palavras, *o progresso na ordem*, como havia ‘previsto’ tão bem Auguste Comte”. LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. P. 154-155. A célula positivista, é prudente não esquecer, aparece na bandeira brasileira, em seu célebre: “Ordem e Progresso”.

o acordo do tempo  .

avante.

SONS[1]

Mais tarde, no outono
Os álamos prateados abrigam bandos de gralhas.
Mas durante todo o verão ouço apenas
Estando a região sem pássaros
Sons que vêm de homens.
Não tenho objeção.

miChelle aGnes,

"sem forma revolucionária não há arte revolucionária"[2],

maiakóvski

[3]

Ovos nas mãos =

uma experiência

"espaciotemporal"[4].

---

[1] BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. São Paulo, Brasiliense, 1986. P. 317.

[2] Maiakovski *apud* CAMPOS, Augusto. PIGNATARI, Décio. CAMPOS, Haroldo. *Teoria da Poesia Concreta*. Cotia, Ateliê Editorial, 2006. "Plano-piloto para poesia concreta", p. 218.

[3] Michelle Agnes, junto à instalação sonora que criou para o "Prólogo" do *Experimento do Acordo*, precipitação pública, do dia 24/07/07, no TUSP. Foto de Tika Tiritilli modificada pela arte gráfica. A musicista Michelle Agnes, que iniciou seus estudos de composição musical com H. J. Koellreutter no Festival de Música de Londrina (1994), graduou-se em composição pela Unicamp, onde também realizou sua dissertação de mestrado com o título "Música, futurismo e a trilha sonora de Dziga Vertov". Em 2003, foi premiada por meio de um concurso realizado entre jovens artistas do Leste Europeu, Ásia e América Latina com a Bolsa Ashberg da Unesco, tendo sido agraciada com uma residência para a composição de uma obra eletroacústica no estúdio do Institut de Musique Électroacoustique de Bourges (França). Compôs música para filmes, dança e instalação (para a Exposição Bienal 50 anos). Em 2005, apresentou-se na série "Cinema em Concerto" acompanhando ao vivo filmes de Edison, Lumière e Meliès, no Teatro Municipal de São Paulo. Em 2006, ganhou prêmio de melhor música na 33ª. Jornada Internacional de Cinema da Bahia. Atualmente, é doutoranda pela Universidade de São Paulo, onde desenvolve pesquisa sobre a obra do compositor italiano Luigi Nono. Suas obras têm sido executadas no Brasil, França, Colômbia e Argentina.

[4] O conceito de "estruturação espaciotemporal" é uma menção a abordagem que Haroldo de Campos encontra em Fenollosa & Pound para o "método ideogrâmico de compor" a poesia: "Uma superioridade da poesia verbal como arte reside em seu apego à realidade fundamental do tempo. A poesia chinesa tem a vantagem única de combinar ambos os elementos. Fala, simultaneamente, com a vivacidade da pintura e com a mobilidade dos sons". Fenollosa & Pound *apud* ibidem, p. 145.

"Prólogo" em **instalação eletroacústica**[5]

Enquanto o público recebe, na bilheteria, um envelope, com o "prólogo",
Michelle Agnes está entre os lances da escada que dá acesso ao teatro.

Sua composição para o "prólogo"[6] ocupa o espaço em volumes: rasgos sonoros, sussurros do texto, murmúrio solitário, voz abafada (única) em coral estranho, sons mínimos, metais que rangem, ópera ao longe (carcomida), insetos na noite.
sonoridade de destroços, freqüência de escombros.

No chão das escadas, os ovos: [7] frágeis gêneros de plasma en-cascado.

[5] A "instalação eletroacústica" do "Prólogo" se realizou no *Experimento do Acordo*, precipitação pública, do dia 24 de julho de 2007, no TUSP. Segundo a compositora: "A história da música eletroacústica começa com Pierre Schaeffer (1910-1998), que partindo de experiências na Radio France para sonoplastia de peças radiofônica criou a música concreta. Trata-se de uma música elaborada a partir de sons gravados, primeiramente por meio do gramofone e posteriormente, por meio do gravador de fita magnética. Nos anos 50, os sons eletrônicos e sintetizados, inicialmente usados de modo sistemático pela corrente de música eletrônica alemã, foram também incorporados à construção da música concreta, que passou então a se chamar música eletroacústica".
[6] Texto do "prólogo" na p.106. O texto original foi incluído nos anexos.
[7] Recorte da foto das mãos de Michelle Agnes. Foto de Tika Tiritilli. As fotos da próxima página também são da fotógrafa, embora tenham sido modificadas pelo trabalho da arte gráfica.

descem os degraus cautelosamente.

É preciso saber onde se está pisando.

Não violentar a menor grandeza.

As mãos da pianista, outrora em seu clássico instrumento,

hoje, ocupam-se da delicadeza ínfima de ovos de galinha. Ela trabalhará o espaço, posicionando os ovos, virtuosamente, em cada degrau: cada um, nova tecla, nota muda a espera que pés a toquem.

Seu silêncio, grave; sua gravidade, gesto de respeito.

[8] parece ouvir como quem vê ao longe, ou infinitamente perto.

Transcrevo o texto que escreveu sobre sua composição para o “prólogo”.

> “Trata-se de um trabalho eletroacústico baseado no texto de Dedé Pacheco. Como toda a música eletroacústica, sua execução não prevê músicos ou instrumentos tradicionais, mas sim alto-falantes. Vários termos têm sido utilizados para nomear esse tipo de composição musical como “Cinema para os ouvidos” (François Bayle), “Música dos sons fixados” (Michel Chion) ou “Música acusmática” (Pierre Schaffer). Esse último termo (acusmático) foi atribuído a Pitágoras para nomear um tipo de ensinamento oral, em que o educador permanece escondido atrás de uma cortina, enquanto ministra suas aulas. Se pensarmos no Prólogo sobre esse prisma, podemos concluir que ele foi assim esvaziado da presença física do locutor e autor do texto, bem como daqueles que produziram os sons emitidos pelos alto-falantes. Assim, o Prólogo do experimento pode ser visto tanto como um elemento didático (a concentração está na percepção daquilo que é escutado, e não no aspecto físico do músico ou recitante), quanto como um elemento musical não tradicional, que utiliza recursos eletrônicos da composição musical assistida por computador”.

[8] Recorte de foto de Michelle Agnes em sua participação no *Experimento do Acordo,* precipitação íntima para convidados (ela era uma das convidadas), do dia 09 de julho de 2007, no TUSP. Foto de Tika Tiritilli.

Michelle Agnes captou minha locução do “Prólogo” como quem registra a coisa mais importante do mundo: o coaxar de uma lagartixa no pântano. A gravidade de sua escuta é gestual nos termos que venho falando até aqui: guarda a atitude que é sábia (concebe a contradição em si): a compreensão do poder da *práxis*.

Colher as vibrações abandonadas por nossa surdez: concedê-las sua maioridade; Michelle se preocupa com os sons desprezados: numa conversa entre dois amigos que se despedem num café (talvez para sempre)[9], provavelmente, ela desejaria perscrutar, não o som da seqüência lógica de suas retóricas, mas a poesia do tilintar da colher mexendo a xícara de café, o ritmo da respiração de cada um, uma folha que cai lá fora, o pulsar cardíaco, sons secretos, o ranger dos ossos dos operários ocultos pelo estrondo das grandes máquinas, na fábrica, que emprega a cidade, a vibração inconspícua da produção (contida) da glândula lacrimal, quiçá o ruído da luta corpórea entre seus fluídos orgânicos e a velocidade da tempestade violenta de seus pensamentos. *É a preocupação com a menor grandeza do som* e o que isso conta sobre nós: o modo como nos despedimos, nos encontramos, vendemos, compramos, oprimimos, desejamos, enganamos, nos engajamos, medramos etc.

Aqui cabe perfeitamente a epígrafe de Klee que tomei a favor do “Prólogo”: “A arte não reproduz o visível, mas torna visível”. Tornar visível o que é inaudível para nossos ouvidos cegos parece ser a missão da compositora. Pôr no espaço *a imagem do som* (a “representação sonora”, para Eisenstein). “Desenhá-la?! Como?” - pelo modo como *o som é presentificado no espaço*: a precisão inesperada de suas fontes, a combinação entre elas e o estranhamento que essa combinação produz: *fazer da música, montagem.*

---

[9] Impossível não acorrer a um belo poema de Brecht: “A despedida”: Nós nos abraçamos./ Eu toco em tecido rico/ Você em tecido pobre./ O abraço é ligeiro/ Você vai para um almoço/ Atrás de mim estão os carrascos./ Falamos do tempo e de nossa/ Permanente amizade. Todo o resto/ Seria amargo demais.
BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. São Paulo, Brasiliense, 1986. P. 142.

Uma inovação na espacialização da música já fora provada no século XVI pelo compositor veneziano Giovanni Gabrielli, que estabeleceu em sua escrita polifônica policoratística uma alteração na disposição dos coros de vozes e de instrumentos no local da execução, criando efeitos de "concertato".

No caso da execução do "Prólogo", por Michelle Agnes, embora o local da emissão sonora (a escolha da posição dos amplificadores e da operação do volume sonoro na execução da peça eletroacústica) fosse relevante, a espacialização de seu gesto musical não se esgotou nessa perspectiva; a dimensão espacial se evidenciava pela própria coleta e escolha na articulação das fontes[10] em sua obra eletroacústica, bem como, pela atitude da compositora, em participar, não mais como instrumentista, mas como *operadora de montagem* de sua composição (articuladora das fontes sonoras que se chocam e produzem diversas relações) e, além disso, como aquela que *prepara* o espaço por onde o público (o receptor da peça eletroacústica) transitará. Em nosso caso, Michelle Agnes executou *a instalação dos ovos* espalhados pelos degraus dos lances de escada que davam acesso ao teatro, construindo o "espaço da música"[11] como experiência auditiva, visual e táctil.

---

[10] As fontes para a coleta são as mais inconspícuas: sons de insetos, uma porta que se fecha, o ruído de um avião, a chuva no telhado, etc. A questão está em expor essas fontes a uma articulação, isto é, *estranhá-las* quanto a seu lugar de origem, fazendo se chocar entre si; produz-se, assim, uma relação que as perturbam, novas imagens se formam: a tempestade sobre o telhado pode "citar" (remeter a) uma seqüência de bombardeios, por exemplo.

[11] Sobre a relação espaço-tempo nas artes, Haroldo de Campos cita Susanne Langer, que toma a exemplo a música: "As freqüentes referências a espaço musical na literatura técnica não são puramente metafóricas; há ilusões definitivamente espaciais criadas na música, à parte do fenômeno do volume, que é literalmente espacial, e o fato de que o movimento logicamente envolve o espaço, o que seria tomar muito ao pé da letra o conceito de movimento. (...) O fato de que a ilusão primária de uma arte possa aparecer, como um eco, como ilusão secundária em outra, dá-nos uma sugestão da comunidade básica das artes. Como o espaço pode aparecer subitamente na música, o tempo pode ser inserido nas artes visuais. (...) A ilusão primária sempre determina 'substância', o real caráter de uma obra de arte, mas a possibilidade de ilusões secundárias confere-lhe a riqueza, a elasticidade e a ampla liberdade de criação que fazem a verdadeira arte tão difícil de ser colhida nas redes da teoria". Susanne Langer *apud* CAMPOS, Augusto. PIGNATARI, Décio. CAMPOS, Haroldo. *Teoria da Poesia Concreta*. Cotia, Ateliê Editorial, 2006. P. 143-144.

(A instalação dos ovos nos degraus da escada produzia nos "passantes" uma ação de retardamento do andar. Uma atividade corriqueira, como descer uma escada, tornava-se algo incomum – a ação foi estranhada – havia a exposição a um perigo: a delicadeza dos ovos. A situação proposta exigia uma mudança de atitude do participante do experimento já em sua chegada).

Haroldo de Campos notou "que o poema concreto está para o não-concreto como (...) a música concreto-eletrônica [está] para a tradicional"[12]. O poeta trata da poesia que é "espaço-tempo" por um "método ideogrâmico" de composição[13]; como nos ideogramas chineses, que trazem "a linguagem para junto das coisas"[14]. Exemplo disso é o ideograma "pensar", *omou* = "a cabeça sobre o coração".

OMOU

"A 'cabeça'(originalmente pictograma de 'cérebro', com as circunvoluções representadas por ranhuras) sobre o 'coração': 'pensar'. Cf. Henshall. 'Quando pensamos, o fluído vital sobe do coração para o cérebro'(...)"[15].

---

[12] Ibidem. P. 150.

[13] O lingüista Élie Bajard expõe que tanto na escrita pictográfica (surgida à cerca de 3300 anos a.C., entre os sumérios) quanto na ideográfica, *diferentemente de nossa escrita fonética*, "o significante está diretamente relacionado ao significado e a ligação que se pode estabelecer entre os significantes da língua escrita e os da língua oral deve passar pelo sentido". O autor observa que "a invenção da escrita ocorreu não para duplicar o oral, mas para completá-lo". Por essa perspectiva, *a escrita dirige-se a visão*, o que significa, segundo Barjard, "que a tirania da seqüencialidade da palavra [oral] começa a ser derrotada. Cabe, aliás, precisar que o próprio conceito de linearidade, freqüentemente apontado como característico da matéria sonora, se vale de uma terminologia espacial. Recorre-se assim a uma metáfora gráfica para explicar um fenômeno vocal". Entretanto, o autor adverte que "a palavra oral *não* é linear, ela implica uma *sucessão* [grifos do autor] e não permite voltar atrás. O que é dito, é dito definitivamente. A linha, forma gráfica que impõe uma direção (no sentido geométrico), propõe pelo menos dois sentidos. O olhar pode deslizar para frente, frear, voltar para trás". BAJARD, Élie. *Ler e Dizer: compreensão e comunicação do texto escrito*. São Paulo, Cortez, 2005. P. 17-18. Nesse contexto, cabe lembrar a nomeação dada por Paul Klee à linha: "o primeiro ato dinâmico". Nesse "ato dinâmico", podemos experimentar a palavra "arrancada do tempo pela espacialização" (Hagere *apud* Bajard, Ibidem), o que nos remete à ânsia literarizante das artes cênicas defendida por Bertolt Brecht.

[14] Pound & Fenollosa *apud* CAMPOS, Augusto. PIGNATARI, Décio. CAMPOS, Haroldo. *Teoria da Poesia Concreta*. Cotia, Ateliê Editorial, 2006. P. 137.

[15] CAMPOS, Haroldo. *Hagoromo de Zeami*. São Paulo, Estação Liberdade, 1993. P. 50.

O “método ideogrâmico” referido por Haroldo de Campos também remete ao processo de montagem cinematográfica proposta por Eisenstein[16]. Em oposição ao modo de montagem tradicional - encadeamento das “partes” operadas por silogismo - Eisenstein elabora o princípio da “tomada (plano)”, que se constitui como “célula” da montagem; da “colisão” das “células” emerge *uma idéia, uma imagem conceitual.*

Ingrid D. Koudela encontra no princípio da montagem cinematográfica de Eisenstein a potência didática do “exercício dialético”: “A dialética vincula-se à didática justamente pela quebra da impressão de realidade ou processo de identificação com o objeto (imagem/personagem). Uma conseqüência imediata é o ‘estranhamento’ - (...) pela leitura da realidade em fragmentos”[17].

Se, no ideograma chinês, *OMOU*, considerarmos “a cabeça” e “o coração” como “células”, a “montagem” seria o resultado da “colisão” entre elas, no caso, a idéia constituída pelo termo “pensar”. O ideograma demonstra, por conseguinte, que “pensar” não é a soma das “partes”, mas algo que emerge por meio da “colisão” entre “a cabeça” e “o coração”, isto é, o fluxo conceitual presentificado pela imagem “a cabeça sobre o coração”. Desse modo, as “partes” não se diluem para formar um “todo”, mas presentificam-se em “colisão”, num trabalho contínuo e aberto, que produz conceitos passíveis de nos exercitarem em uma prática dialética.

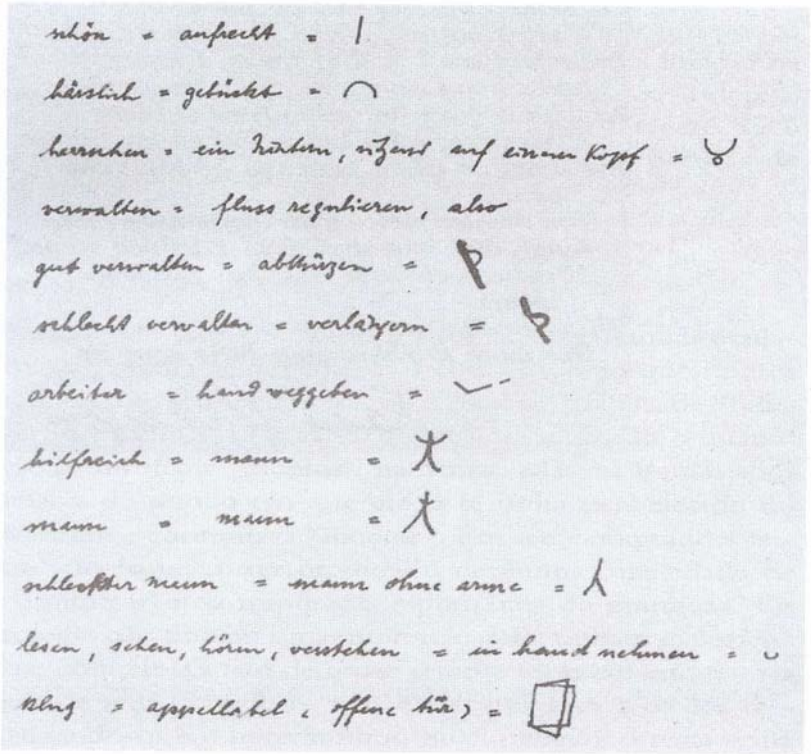
Em seu *Diário de Trabalho*, do dia 01/02/1942, Brecht escreve:

---

[16] Eisenstein encontrou no ensino da arte japonesa o princípio que norteou sua perspectiva de trabalho para a montagem cinematográfica. A propósito do assunto Haroldo de Campos menciona: “Eisenstein, sabemos, vislumbrava na arte japonesa o princípio *justapositivo* da montagem, o cinema antes do cinema”. Ibidem, p. 15.
[17] KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991. P. 104.

1. 2. 42

Ruth acha os caracteres chineses muito bons e propõe um poema sobre alguns deles. *Paz* é uma mulher com um telhado por cima; *lar* é um porco embaixo de um telhado; *harmonia* é uma boca próxima do arroz etc. Talvez eu mesmo deva organizar um *catálogo de caracteres*. Como este:



Tradução: belo = vertical; feio = curvo; dominar = chifre montado numa cabeça; administrar = controlar o fluxo de um rio, portanto. . .; boa administração = prolongar; trabalhador = dar uma mão a; prestativo = homem; homem = homem; homem ruim = homem sem braços; ler, ver, ouvir, compreender = tomar nas mãos; inteligente = acessível (porta aberta).

56

18

[18] Trata-se da atriz dinamarquesa Ruth Berlau. O comentário de Brecht indica seu envolvimento no projeto de escritura do "Livro das mutações", em que realiza seu "breviário ético, político e filosófico", segundo Fredric Ewen *apud* PEIXOTO, Fernando. *Brecht – Vida e Obra*. São Paulo, Paz e Terra, 1991. P. 294. Sobre o "Livro", Fernando Peixoto observa: "O livro é também autobiográfico. E Me-ti é em certo sentido um irmão chinês do senhor Keuner. O personagem é baseado no filósofo chinês Mo-ti, que viveu na China de 470 a 400 antes de nossa era; sua obra intitula-se Mo-tseu. (...) Os personagens, cujos conceitos e idéias expõe, discute ou ataca, são, entre outros, todos com nomes chineses (para ler o livro é necessário consultar constantemente uma tabela com as identificações). Engels, Marx, Stálin, Trotsky, Rosa Luxemburg, Feuchtwanger, Plekhanov, o próprio Brecht (com os nomes de Kin, Kin-yeh, Kien-yeh ou Kien-leh), etc". Ibidem, p. 294.

O ideograma parece dinamizar, no "catálogo" criado por Brecht, o que o autor considera o "verdadeiro uso da dialética: permitir trabalhar com unidades contraditórias"[19]. Os pictogramas que cria para cada conceito exprimem por si uma "imagem dialética"; pura poesia do "espaço-tempo"[20].

> "(...)
> PRESTATIVO = HOMEM;
> HOMEM = HOMEM;
> HOMEM RUIM = HOMEM SEM BRAÇOS;
> TRABALHADOR = DAR UMA MÃO A;
> LER, OUVIR, COMPREENDER = TOMAR NAS MÃOS;
> INTELIGENTE = ACESSÍVEL (PORTA ABERTA)".
> (Conforme legenda de Brecht)

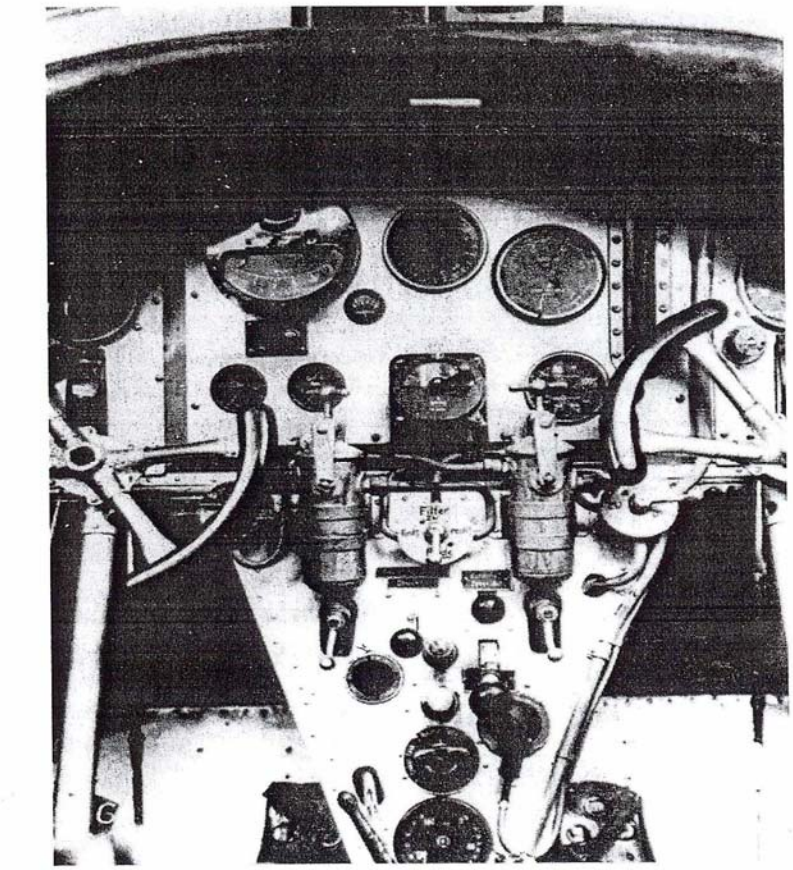
Haroldo de Campos vê o ideograma como um "princípio de estrutura presidindo à interação de blocos de idéias, que se criticam, reiteram e iluminam mutuamente"[21]. Esses "blocos de idéias" se exprimem como "coisas" poéticas, por sua materialidade gráfica (ideogramas), por sua imagem sonora (a montagem, na música eletroacústica), ou ainda, pela percepção poética que realiza a "leitura" da própria materialidade dos objetos como "eles mesmos"; para esse caso, mais uma vez, é Brecht quem dá o exemplo.

---

[19] Anotação feita no "Diário", do dia 22/01/1942. BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho – Vol. II, 1941-1947*. Rio de Janeiro, Rocco, 2005. P. 52. Brecht considera, nessa nota, que a dialética orienta a percepção da contradição "em todos os processos, em todas as instituições, idéias", como nos termos dos *acordos* internacionais, ou nos termos de retóricas nacionais, que estavam pululando no período (que compreende a II Guerra Mundial), por exemplo: a aliança "anglo-russa", a "democracia soviética", "as classes antagônicas operando juntas na Alemanha nazista".

[20] Vale observar que não cabe, para o propósito dessa escritura, um exercício crítico sobre a poesia (ou prosa poética) de Brecht e os conceitos relacionados pelos "concretistas". Em nosso contexto, interessa apenas indicar a potência dialética presente no "método ideogrâmico", que tem seus reflexos na prática de montagem cinematográfica, na literatura, na música e nas artes visuais. Uma citação a Sartre (*Situations II*, "O que é literatura?") feita por Haroldo de Campos em seu texto "evolução de formas: poesia concreta" parece apropriada para destacar o dado de materialidade do gesto poético (ideogrâmico): "O império dos signos é a prosa; a poesia fica ao lado da pintura, da escultura e da música. (...) o poeta descartou, de um só golpe, da linguagem-instrumento; ele escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como *coisas* e não como *signos* (...)". Sartre *apud* CAMPOS, Augusto. PIGNATARI, Décio. CAMPOS, Haroldo. *Teoria da Poesia Concreta*. Cotia, Ateliê Editorial, 2006. P. 78.

[21] Ibidem, "Aspectos da poesia concreta", p. 137. No caso, Haroldo de Campos toma por referência a obra de Ezra Pound, *The Cantos*.



A poesia dos objetos (1): a carlinga de um avião.

[22]

Em sua nota, Brecht escreve: "Nos epigramas da antiga Grécia os utensílios feitos pelo homem são, sem nenhuma cerimônia, assuntos da poesia lírica, as armas também. Caçadores e guerreiros dedicam sua armas aos deuses. Não faz a menor diferença se a seta vai transpassar o peito do homem ou da perdiz. Em nossa época, são em grande parte os escrúpulos morais que impedem *o aparecimento de uma poesia dos objetos*. A beleza de um avião tem um quê de obsceno. Na Suécia, antes da guerra, quando propus um filme com o lema 'avião para jovens operários' – uma arma em mãos confiáveis -, querendo apenas dar expressão ao sonho de voar, sonho básico do homem, logo veio a objeção: 'você não pretende que eles sejam pilotos de bombardeiros!'"[23].

[22] Foto incluída por Brecht em seu "Diário" do dia 28/08/1940. BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho – Vol. I, 1938-1941*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002. P. 116.
[23] Ibidem.

Aprender a “ler, ouvir, compreender” a poesia dos objetos é talvez, como sugere o ideograma criado por Brecht, “tomá-la nas mãos”.

(“LER, OUVIR, COMPREENDER = TOMAR NAS MÃOS”).

Presidir a articulação do “bloco de idéias” que “se iluminam mutuamente”, talvez seja a função do “poeta”: o literário, o musical, o cinematográfico, o plástico, o cênico; o educador, o pensador – todos montadores explícitos do “poema”.

Haroldo de Campos diz que “(...) a poesia concreta visa como nenhuma outra à comunicação. Não nos referimos, porém, à comunicação-signo, mas à comunicação de formas. A presentificação do objeto verbal, direta, sem biombos de subjetivismos encantatórios ou de efeito cordial. Não há cartão de visitas para o poema: *há o poema*”[24].

Parece que assim (re)volvemos às fontes inconspícuas “lidas, ouvidas, compreendidas” por Michelle Agnes; por ela, “pegas nas mãos”: um pequeno gravador que capta sons “eles mesmos”, como a poesia dos objetos da carlinga de um avião.

(“INTELIGENTE = ACESSÍVEL (PORTA ABERTA)”)

O ruído de uma porta que abre, livre acesso à inteligência da montadora, da compositora que abre mão do instrumento clássico e presta-se a colher os sons desprezados, inauditos.

---

[24] CAMPOS, Augusto. PIGNATARI, Décio. CAMPOS, Haroldo. *Teoria da Poesia Concreta*. Cotia, Ateliê Editorial, 2006. “Evolução das formas: poesia concreta”, p. 79.

25

MÃOS NOS OVOS = REVOLUÇÃO = OVOS NAS MÃOS

Assim concebi um ideograma para o que pude “ler, ouvir, compreender” do “poema” eletroacústico que Michelle Agnes fez para o “Prólogo”.

Ainda falta dizer, sobre esse “poema” eletroacústico, aquilo que se sobrepuja pelo manifesto dos concretistas (Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari):

> poesia concreta: uma responsabilidade integral perante
> a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra.
> o poema-produto: objeto útil[26].

O “poema-produto” eletroacústico fez das suas fontes “objetos-úteis”: um dos objetos foi minha locução, investigada em sua menor grandeza: no “grão da voz”, como nomeia Roland Barthes; é a voz-material, “célula” para ser posta em “colisão” com outras fontes, para fazer desprender-se dela não “a clareza das mensagens, o teatro das emoções; o que ela procura (numa

[25] Recorte da foto de Tika Tiritilli das mãos de Michelle Agnes, modificada pela arte gráfica feita por Dedé Pacheco.
[26] “Plano-piloto para a poesia concreta”, ibidem, p. 218.

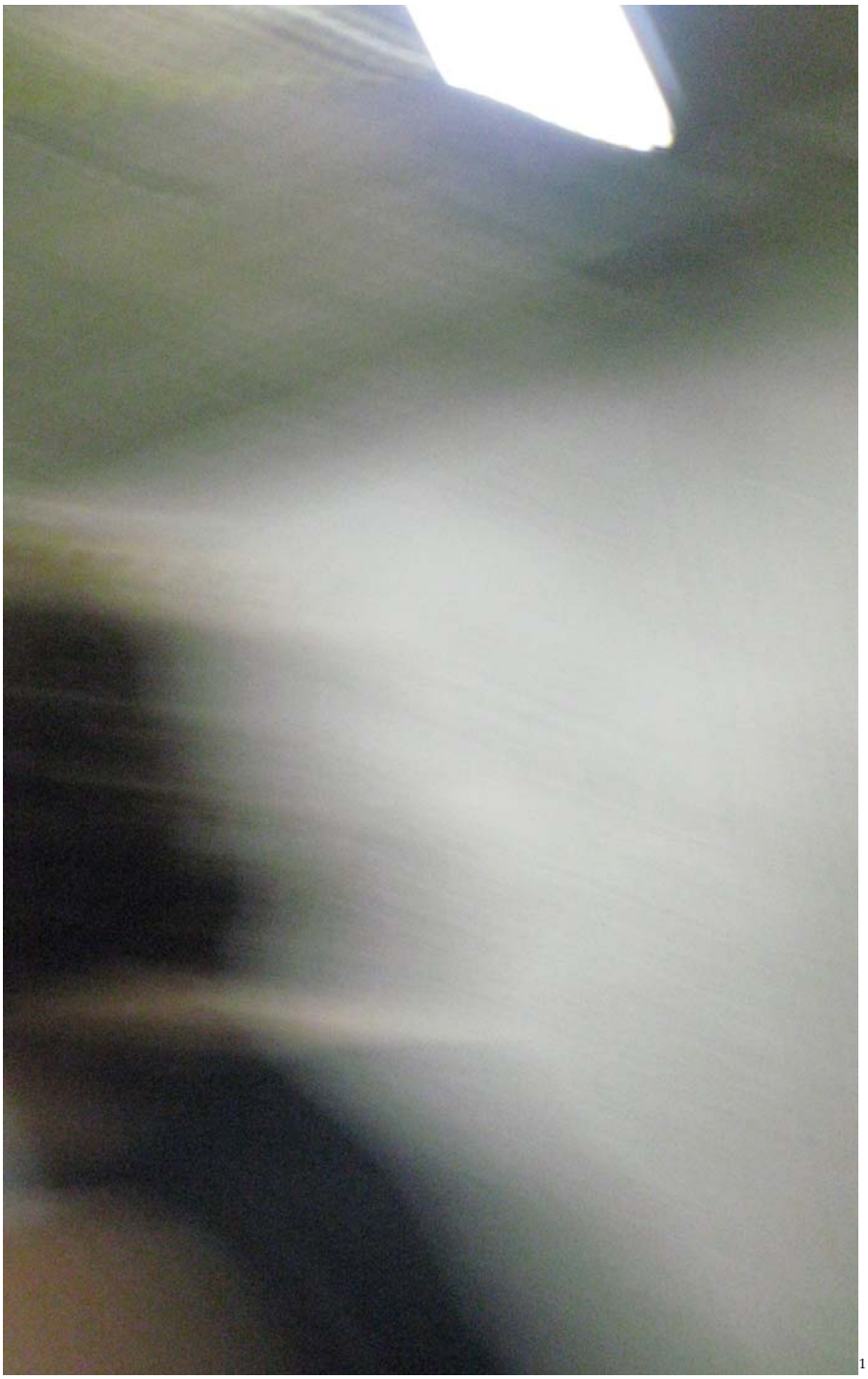
perspectiva da fruição/ gozo) são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada da pele, um texto em que se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem”[27].

Porquanto, se lembrarmos o que a compositora disse ao início, a respeito do elemento didático do “Prólogo”: “(a concentração está *na percepção daquilo que é escutado*, e não no aspecto físico do músico ou recitante)”, parece ficar mais “acessível” “tomarmos nas mãos” a “porta aberta” pela poesia de “uma carlinga de avião”.

[27] BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo, Perspectiva, 2006. P. 78.

“O velho que preserva sua validade ou que encarna uma tradição ou marca uma presença no tempo continua novo”.

Paulo Freire

 [1]

AGORA: EXERCÍCIO DE COPISTA PARA AUTOCOMPREENSÃO:

[1] Foto de Tika Tiritilli de imagem-movimento no *Experimento do Acordo*, precipitação pública, do dia 21 de setembro de 2007, no SESC 24 de Maio.

06, segunda-feira (setembro de 1920)

(...)

No princípio não era a palavra. A palavra está no final. É o cadáver das coisas. Que criatura curiosa é o homem! Como ele faz coisas com seu corpo. Trota na chuva e no vento. Como fabrica pequenos homenzinhos ao aderir-se neles e enchê-los de líquido, entre gemidos de prazer!

Meu Deus fazei meu olhar atravessar as crostas e rompê-las!

Bertolt Brecht, aos 22 anos.

(Na página anterior: anotação de Brecht em seu "*Tagebücher* 1920 - 1922")[2].

o jovem Brecht

AMOR PELA CLAREZA

Meu amor pela clareza vem de minha maneira de pensar tão pouco clara. Tornei-me um pouco doutrinário porque tinha necessidade urgente de instrução. Meus pensamentos se confundem com facilidade, e declarar isso não me perturba em absoluto. A confusão sim, me perturba. Quando descubro alguma coisa, contradigo de imediato com impetuosidade e, com aflição, questiono tudo de novo; em compensação; antes eu me alegrava como uma criança com o fato de pelo menos algo me parecer mais ou menor seguro, como eu dizia a mim mesmo, para aqueles com pretensões modestas. Frases como 'a prova do pudim está em comê-lo', ou como 'a vida é maneira de existir da clara do ovo', me tranqüilizam muitíssimo, até que eu me meto em novas maçadas. Na realidade, só anoto as cenas que ocorrem entre os seres humanos porque, caso contrário, só consigo imaginá-las de maneira muito obscura.

B. Brecht (1938).

[2] BRECHT, Bertolt. *Diários de Brecht: diários de 1920 a 1922: anotações autobiográficas de 1920 a 1954*. Porto Alegre: L&PM, 1995. P. 42-43. A anotação "AMOR PELA CLAREZA", é de 1938. Ibidem, p. 162.

QUEDAS - SALTO

juventude = abrir-se de novo

thaiS de almeida prado

[3]

“o pensamento dos velhos mestres
são mais valiosos para mim
que os preconceitos filosóficos
da mente ocidental”.

C.G.Jung

[3] “Preparação” e “Quedas” de Thais de Almeida Prado no *Experimento do Acordo*, precipitação pública do dia 21 de setembro de 2007, no SESC 24 de Maio. Fotos de Tika Tiritilli.

Thais de Almeida Prado nasceu em 1981 em Belo Horizonte (MG). Foi criada na cidade de São Paulo até os 16 anos. Eu a conheci em Antonina, na pequena cidade litorânea do estado do Paraná, em 1999. Na época, ela era uma garota de 18 anos.

[4]

Em julho daquele ano, participou de uma oficina de jogos teatrais que ministrei no Festival de Inverno de Antonina. Começamos a nos conhecer, então.

No início do ano seguinte, Thais se integrou ao trabalho de pesquisa em improvisação[5] que eu desenvolvia com um grupo formado por não-profissionais em teatro, em Curitiba.

Era o grupo com o qual eu havia trabalhado, durante o ano de 1999, o primeiro texto de Bertolt Brecht que desejei experimentar: *O Vôo sobre o Oceano* – "peça didática radiofônica para rapazes e moças".

Assim, Thaís, em sua juventude, contaminou-se pelo começo de uma aventura de lastro brechtiano, (re)volvendo a ela, sete anos mais tarde, com a série "des-en-cenada" do *Experimento do Acordo*, em 2007.

---

[4] Ibidem.

[5] A pesquisa gerou a performance *Free Play – um experimento cênico,* baseado nas experiências improvisacionais do músico Stephan Nachmanovitch, relatadas pelo artista em livro homônimo. O experimento foi apresentado na Mostra Paralela *Fringe* do Festival de Teatro de Curitiba, em janeiro de 2000. A pesquisa contou com a preparação vocal e rítmica de Danilla Gramani e assistência de direção de Cléo Busatto e Juliana Jardim.

ThaiS resolveu se dedicar profissionalmente às artes cênicas: graduou-se no curso de Direção Teatral na Escola de Comunicações e Artes da USP e, desde então, *queda-se* em pesquisas coabitadas pelo desejo de descoberta das múltiplas literaturaS, teatroS, dançaS, cinemaS e novas tecnologiaS que parecem destilar a suavidade de sua progressiva entrega ao mundo[6].

Sua queda é pelo *plural* das coisas, como diria Roland Barthes, por "pluralizar o objeto"[7]. Para o autor, "uma das tarefas da era crítica"[8] é promover uma "sacudida no signo: que *caia* [grifo do autor] o signo com sua pele má"[9], em outras palavras, é a tentativa de subverter as *doxas* de dominação, culturalmente impressas nos signos, absorvidas por eles: "Essa sacudida é o próprio fruto da *liberdade dialética*: aquela que julga cada coisa em termos de realidade e toma os signos conjuntamente como operadores de análise e ações, nunca como leis"[10].

A "liberdade dialética", conforme definida por Barthes, pertence à *arte do viver*; aquela mesma esboçada por Brecht como

---

[6] Cursou também a Academia de Artes Cinematográficas, ARTCINE. Recebeu treinamento em dança contemporânea com Alex Ratton, da Cia. Nova Dança 4. Foi bolsista da FAPESP tendo como tema de pesquisa a dramaturgia feminina de 1920 a 1970. Como atriz/ performer, além da participação na Cia Auto-Retrato, desde 2002, ao estrear com o espetáculo *Retornarse*, desenvolveu os trabalhos: *KA - a reunião das pessoas que Mudam*, uma performance com 30h de duração ininterruptas, *Èlgalí; Homem D'Eus* (2001); *Realidade dos Sonhos* (2003). No Festival Videobrasil - 2007, criou performance solo para a exposição *Tulse Luper Suitcases*, Peter Greenaway, após pesquisa de dois anos sobre o cineasta. Dirigiu também as peças/performances: *...E o Meu Secador de Cabelos Me comeu Nesta Madrugada* (2003), sob a temática da solidão urbana, e a instalação *... Mas Não* (2004/05), baseada em textos de Gertrude Stein e estudos sobre Transtorno Obsessivo Compulsivo (TOC). Em 2003, dirigiu na Cia. Auto-Retrato, o solo *80/ minuto* que ganhou o "X Prêmio Nascente" de melhor coreografia, e a peça *Identidade em Crise*, com dramaturgia de Caetano Gotardo. Em 2006/07, fez assistência de direção para Gerald Thomas, no espetáculo *Asfaltaram a Terra*; para Marco Antonio Braz, no projeto "Plínio Marcos Vive"; para as óperas *Orfeu – Fávola In Musica* e *Il Matrimonio Segretto,* com direção de Livia Sabag. Dirigiu performances para o Projeto *"Homologias"*, no Espaço Cultural CPFL e o solo de dança *Eu em Mim Só*, com a bailarina Karina Ka.

[7] BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. São Paulo, Matins Fontes, 2007. "Brecht e o discurso: contribuição ao estudo da discursividade", P. 334. Nesse ensaio, Barthes cuida dos pressupostos críticos da obra de Brecht inferindo-lhe qualidade sensualista - aquela do "bom viver", que não vê oposição entre a experiência sensorial e a ação intelectual, ao contrário, pede-lhe circulação - em uma dialética para a "arte do viver".

[8] Ibidem.

[9] Ibidem.

[10] Ibidem. O autor observa que "a originalidade do signo brechtiano está em *ser lido duas vezes* [grifo do autor]: o que Brecht nos dá a ler é, por afastamento, o olhar de um leitor, não diretamente o objeto de sua leitura (...)". Ibidem. P. 320.

uma grande produção: “trata-se menos de fazer quadros do que móveis, roupas, talheres que teriam recolhido o suco das artes ‘puras’; o futuro socialista da arte não seria, pois, a obra (senão a título de ação produtiva), mas o objeto de uso, lugar de um desabrochar *ambíguo* [grifo do autor] (meio funcional, meio lúdico) do significante”[11].

O “objeto de uso”, o significante por excelência, que Thais trouxe como “material” para o *Experimento do Acordo*, foi seu próprio corpo, mais precisamente, uma didática para a autocompreensão da experiência de *prazer da queda no corpo*.

Durante o percurso da série “des-en-cenada” do “Experimento do Acordo”, Thaís expôs algo de sua trajetória estética, sobretudo, com o espetáculo teatral *Retornarse*, da Cia. Auto-Retrato[12]. Partilhou conosco, cenas e procedimentos de sua pesquisa na criação e realização do trabalho. Essa aproximação surgiu do *propósito* da artista de se voltar a própria história individual como exercício de autocompreensão; iniciativa que resultou em um jogo de fricção entre a experiência estética anterior e *sua* leitura da *Peça de Baden Baden sobre o Acordo*; procedimento encontrado para descobrir o “material” que colocaria à disposição do *Experimento do Acordo*, do dia 21 de setembro de 2007.

---

[11] Ibidem.

[12] Grupo constituído por atores e diretores que se formaram pelo curso de Artes Cênicas da ECA/USP (2003). Thaís apresentou para a equipe de artistas participantes do *Experimento do Acordo*, em 2007, o trajeto e as inquietações geradas por sua atuação em *Retornarse*. Segundo a performer, o processo de criação de *Retornarse* investigou a memória e seus reflexos na vida presente de cada ator. A companhia partiu de materiais relacionados à história individual (cartas, fotos, objetos, escritos, etc.) para que servissem de estímulo ao desenvolvimento de improvisações, posteriormente transformadas em estruturas do espetáculo. Nesse trabalho, o dramaturgo Caetano Gotardo acompanhou todo o processo, registrando e propondo novas visões sobre as questões levantadas. A intimidade era um elemento chave da pesquisa; para abordá-la era necessário perseguir um novo conceito de espaço cênico que possibilitasse um contato mais próximo entre atores e público. Os espectadores se sentavam em cinco grupos de almofadas espalhados em uma sala e, de acordo com o grupo que escolhessem, teriam a oportunidade de ouvir depoimentos de atrizes diferentes. Também havia cenas que eram realizadas para todos os espectadores a um só tempo. A dramaturgia não previa uma ordem fixa de cenas, apenas um mapa com diversas possibilidades de caminhos que poderiam ser percorridos, cujas escolhas eram feitas, durante o espetáculo, pelas próprias atrizes.

O “material” explorado por Thaís, com a experiência do prazer da “queda no corpo”, remete ao princípio da prática do *Yoga*, que encontra na expansão da consciência de si, um modo de compreender o mundo. Um dos conceitos centrais do Yoga está na relação estabilidade-conforto em posições psicofísicas chamadas ásanas[13]. Por meio da permanência nessas posturas, com a entrega da mente-corpo ao momento presente, o praticante poderá expandir seus limites físico-mentais por via do relaxamento, abandonando gradualmente as tensões desnecessárias a cada postura. O momento presente para o *Yogue* é campo de experimentação, não de julgamento.

QUE-DAR-SE

O “campo de experimentação”, na prática de Thaís, evidenciou-se como “queda no corpo”; um jogo prazenteiro para perceber-se a partir de muitos lugares, pluralidade em re-conhecer-se: cair em si, saltar para longe, voltar a si, sair de novo e recobrar-se: suspensão de um salto: *vôo sobre o tecido de um novo texto*, outro continente; “objeto de uso” para o aprendizado, em queda livre, sobre a experiência do mundo.

---

[13] Há um grande número de posturas, dentre elas: “folha dobrada” (de joelhos, corpo flexionado para frente), “arado” (deitado de costas, com pernas direcionadas para a cabeça), “cobra” (deitado de bruços, extensão da cabeça e peito) etc. Pode-se encontrar uma abordagem dos Yoga-Sutras de Patãnjali em TAIMNI, I.K. *A ciência do Yoga*. Brasília, Ed. Teosófica, 1996.

[14]

Thaís se experimentou em quedas: atitude gestual presentificada em ação física no *espaço tridimensional* do *Experimento* e ação literária no *espaço bidimensional* do papel, sua carta ao público[15].

carta de Thais ao público

[14] Ibidem.

[15] A carta de Thaís de Almeida Prado ao público foi redigida a partir da fricção entre sua experiência no espetáculo *Retornarse* (texto de depoimento de uma situação de sua infância), a *sua* leitura da *Peça de Baden Baden sobre o Acordo*, tomando por base as experimentações que observou das demais participantes do experimento, ao longo do percurso da série "des-en-cenada", e, de algumas imagens que encontrou no conto "Unicórnio", de Hilda Hilsh (HILSH, Hilda. *Fluxo – Floema*. São Paulo, ed. Perspectiva, 1970.). A carta, na íntegra, consta nos anexos; os trechos transcritos foram mantidos, graficamente, tal qual propostos pela autora.

QUEDA QUED

16 A

(...)

"Durante mil anos, tudo caiu de cima para baixo, com exceção dos pássaros". Você já ouviu o barulho de uma bomba de cobalto?

Agora Parou.

Alguém diz: "a sarna de coelhos é uma afecção da pele causada por parasitas acarianos da família sarcoptide. É uma enfermidade contagiosa e os coelhos que apresentam a sarna em estado muito avançado devem ser sacrificados".

O lugar emudeceu.

Desde hoje de manhã o hálito da menina está podre.

Seu corpo se decompõe. Seu rosto que nos era familiar, já se torna desconhecido. Sua voz no lugar de sempre.

Sua Voz.

Não sai.

Antes de tudo a desordem.

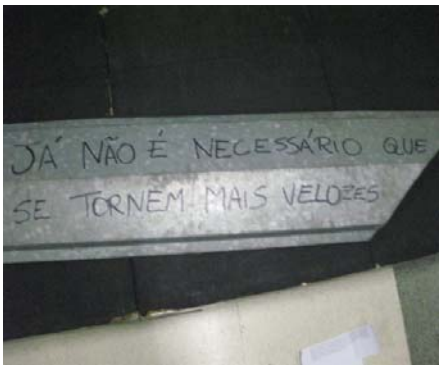
Sobre este corpo que já esfria, investigaremos se o homem costuma ajudar o homem.

Hei menina, Você não quer lutar, você quer existir sob proteção de uma memória-história, e ao mesmo tempo ficar no seu canto.

VOCÊMORRERÁDEQUALQUERJEITO.SUAVIDAÉARRANCADASEUMÉRITOÉAPAGADO.VOCÊMORRERÁPORSIMESMA.NINGUÉMOLHARÁPARAVOCÊ.FINALMENTEVOCÊMORRERÁEASSIMTAMBÉM.NÓS MORREREMOS.

[16] Ibidem.

Eu não interrompi o discurso apesar de terem cuspido vidro em todas as partes do meu corpo... nesse momento senti as plantas dos meus PÉS cheias de sangue.
Olhem o que vocês me fizeram, olhem os cacos de vidro no meu corpo!
Você não está enxergando bem. Nós já lhe dissemos queridinha. É a sarna de coelho formada pelos restos dos ovos que você quebrou quando caiu.
OVO.
Ele só tinha UM.
AH, como eu desejaria ser uma só, como seria bom ser inteiriça, fazer-me entender, ter uma linguagem simples como um ovo. Um ovo é simples, a casca por fora, a gema e a clara por dentro. Mas acho que eu sou o de dentro... estou dentro do que vê.
Mas Você não Vê que um ovo é uma coisa complicadíssima?
Ah é? Então eu gostaria de falar assim: ela é uma só, mas na verdade ela é três e muito mais.
Eu... estava pensando que este relato é muito fragmentado...
Mas será que não existe um outro jeito de conseguir o que queremos?
Entregue,
tudo
o que lhe permitiu voar, tudo
o que construiu.
Abandone.
Eu não voei por nada nem por ninguém voei por voar eu gosto tanto de voar eu vôo todas as noites por aí e depois fico pousada naquela árvore mais bonita da pracinha. Ninguém me espera, eu
Não vôo em sua direção,eu
Vôo para me afastar de vocês.
Eu sonho.
(...)
Escute, você sabe que os animais têm alma? E que a alma de um animal quando se desprende do corpo vai para um lugar muito bonito e fica ali durante algum tempo, conforme a afeição do seu antigo dono?
Quando ele é chamado ele nasce,
quando ele é transformado ele existe. Existir é sentir dor, existir não é ficar ao sol imóvel, é morrer a cada dia, abandonar.
Se é que ele existiu...
Existiu.
Ele era o que?
Uma menina pequena
Ele era o que?
Um coelho-lebre que nasceu do buraco profundo.
Ele era o que?
Um rato planador.
Ele era o que?
Não era ninguém.
Se é que ele era alguém.
Não era ninguém.
E apesar de tudo não era ninguém.
Eu... estava pensando que este relato é muito fragmentado...
Antes de tudo a desordem.
Qual o desfecho?
(...).



[17]

Thais operou a rememoração de sua experiência estética (aquilo que lhe era real) para tentar "pôr nas mãos" *sua* leitura da *Peça de Baden Baden sobre o Acordo*, de Brecht.

"COMPREENDER = PÔR NAS MÃOS" (Brecht)

Se, por um lado, seu procedimento aparenta-se didático, na perspectiva exposta pelo educador Paulo Freire, quando comenta que a leitura crítica prescinde de comprometimento do leitor com a obra lida: "a leitura verdadeira me compromete de imediato com o texto que a mim se dá e que me dou e de cuja compreensão fundamental me vou tornando também sujeito"[18], por outro, também se circunscreve naquela medida experimentada pelo próprio Brecht, que encontra na prática da escritura, um exercício para a autocompreensão; desse modo o autor se pronuncia quanto a sua experiência com o *Documento Fatzer*: "O fim para o qual um trabalho é realizado não é idêntico ao fim para o qual é usado. Assim, o *Documento Fatzer* foi escrito em primeiro lugar para a aprendizagem de quem o escreveu. Se ele se transforma depois em objeto de ensino, os alunos aprenderão com ele algo totalmente diferente daquilo que o escritor aprendeu. Eu que escrevo não preciso dar

[17] Objeto pertencente ao espaço do *Experimento do Acordo,* que foi inscrito com frase do texto da peça, selecionada e escrita por Thais de Almeida Prado. Foto de Tika Tiritilli.
[18] FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia* (Coleção Leitura). São Paulo, Paz e Terra, 1996. P. 27.

acabamento a nada. Basta que me instrua a mim mesmo. Eu dirijo apenas a análise, e o espectador por sua vez pode analisar o método usado por mim"[19].

Brecht desnuda seu "amor pela clareza" com um método de trabalho interessado na autocompreensão daquele que o executa, em outras palavras, um método que prevê a "liberdade dialética" para o desenvolvimento crítico do receptor/ leitor como produtor do conhecimento da obra. Lembrando que, "obra" é, nesse caso, pela definição de Barthes, uma "ação produtiva".

Barthes situa a "ação produtiva" norteada por Brecht, em sua visada crítica, como "ação" arguta e prazenteira[20]; para o escritor francês, "o sensualismo brechtiano não se opõe ao intelectualismo"[21]. Desdobra-se daí a idéia brechtiana da "poesia dos objetos", em que objetos usuais (utensílios) podem vir a *falar esteticamente* desde que sejam devidamente ouvidos. A formação para esse "ouvido" sensível e intelectualmente ativo depende da compreensão de que a arte deve servir à vida, nas palavras de Brecht: "Todas as artes contribuem para a maior de todas: a arte de viver"[22].

A aproximação arte-vida institui, nesse caso, manifestamente uma relação pedagógica: "arte como ensinamento" - como diria Joseph Beuys - não como ensino da arte.

O "material" descoberto por Thaís, com sua pluralização da queda no corpo, instalado por "ações produtivas": no espaço tridimensional do Experimento e no espaço bidimensional da escritura, possibilitou-lhe a autocompreensão de seus procedimentos estéticos, eles próprios, geradores de ensinamento;

---

[19] Brecht *apud* STORCH, Wolfgang. "O Teatro Político da República de Weimar" em *O teatro e a cidade: lições de história do teatro* (org. Sérgio de Carvalho). São Paulo, SMC, 2004. P. 196-197.

[20] Barthes explicita a qualidade sensualista da criticidade brechtiana: "O teatro deve dar prazer, Brecht o disse mil vezes: as grandes tarefas críticas (liquidação, teorização, colocação em crise) não excluem o prazer. (...) O prazer brechtiano é principalmente um sensualismo; nada tem de orgíaco, é mais oral do que erótico, é o 'bom viver' (mais do que o 'bem viver'), o 'bem comer', não no sentido francês, mas no sentido rural, florestal, bávaro". BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. São Paulo, Matins Fontes, 2007. P. 322-323.

[21] Ibidem.

[22] Brecht *apud* ibidem.

não limitado à "ação produtiva" propriamente dita, mas expandido ao caminho (ou método) que a artista encontrou para forjá-lo.

Testemunhar-lhe o trajeto, deu a mim o gosto de ver a arte servindo à Vida; daquela que A ouve e daquela, que como eu, ouço quem A está ouvindo; pluralidade didática: o gesto de receber não compreende também o gesto de educar?

O "imensamente velho" Sr. Keuner tem uma historinha também para isso.

> Ensinar[23]
>
> Quem não compreende precisa, primeiro, ter a sensação de que é compreendido.
>
> Quem deve ouvir precisa, primeiro, ter a sensação de que é ouvido.

Ingrid D. Koudela, em seu ensaio "Pina Bausch: a irmã mais nova de Brecht"[24], propõe uma revisão de Brecht na perspectiva da pós-modernidade.

Uma vez que o conceito de "pós-modernidade" supõe um quadro de referências complexo[25], cuja abordagem ultrapassa os limites dessa escritura, farei apenas uma consideração para localizá-lo

---

[23] BRECHT, Bertolt. *Histórias do Sr. Keuner*. São Paulo, Editora 34, 2006. P. 112.

[24] KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo, Perspectiva, 2001. P. 19-25.

[25] Classificações referentes a um teatro "pós-moderno" costumam aderir a uma série de qualificações (ambigüidade, arte como processo, descontinuidade, fragmentação, diversidade de códigos, antimimetismo etc) que dão uma "imagem" algo generalizada de seus procedimentos, evidenciando, muitas vezes, uma falsa consciência quanto a seu caráter "inovador", como intervenção social e produção estética, na maioria dos casos, porque desincumbido da tarefa crítica. Hans-Thies Lehmann objeta que o notório ceticismo crítico quanto aos conceitos prefixados com a partícula "pós" parece "mais justificado no caso do conceito de pós-moderno, que tem a pretensão de oferecer uma definição de época *em geral*". O autor propõe um formato mais delimitado aos procedimentos estéticos de traço cênico com seu conceito de "pós-dramático", contextualizando o teatro e seus desdobramentos, da década de 1970 em diante. A exposição de seu projeto está desenvolvida em sua obra (1999), recentemente publicada no Brasil, LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo, Cosac & Naify, 2007. P. 30-34. É preciso notar ainda que o termo "pós-modernidade", utilizado por Ingrid D. Koudela, não se reduz à generalização de seu aparentado "pós-moderno"; a "pós-modernidade" supõe atitude crítica frente à generalização "pós-moderna"; é a sua interrogação, seu projeto de reflexão (LEFEBVRE) *apud* COELHO, Teixeira. *Moderno Pós Moderno*. São Paulo, Iluminuras, 2005.

quanto a sua especificidade no texto referido, conforme apontado por Koudela, que indica, ao final de seu ensaio, o eixo do termo. A autora observa que o propósito brechtiano de comprometimento com espectador, possibilitando-lhe a participação produtiva no fenômeno estético (projeto crítico), antecipa uma condição firmada contemporaneamente, nas artes cênicas, que, por vias diversas, procura "transformar a cultura de consumidores de arte em uma cultura de artistas"[26], afirmando-lhe a vocação crítica, agora *revisada*, por meio de uma ação "artística e pedagógica"[27], que procura dar conta das inquietações intensificadas no mundo, nos últimos trinta anos, com a progressiva instalação da selvageria capitalista neo-liberal e suas implicações como "sociedade do espetáculo".

A autora parece, com isso, querer chamar a atenção a um aspecto da "pós-modernidade", circunscrevendo-o àquela zona abrangente da ação estética, que desloca o público de uma função passiva, tornado-o agente da produção artística. No caso, evidentemente, não se trata de entender o termo, necessariamente, como aproximação física entre "artistas" e "público", ainda que esse seja um modo possível e fértil da premissa. Na proposição de Koudela, o que surge como elemento de interesse na discussão da "pós-modernidade" é "o modo performático" que a experiência estética passa a assumir, quando se vê diante dos horrores da aniquilação do sujeito (histórico e transistórico) e dos processos de desumanização (serialização e determinismo econômico)[28].

Levando em consideração o comentário de Heiner Müller de que "há muitos Brechts"[29], Ingrid D. Koudela problematiza a cisão

---

[26] KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo, Perspectiva, 2001. P. 25.

[27] Ibidem.

[28] Por um outro aporte, é a feição de "pós-modernidade" de Hélio Oiticica que, grosso modo, desejava "dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para tornar-se participante na atividade criadora", e, cuja questão, segundo Teixeira Coelho, "é com o envolvimento, a participação, o público, a passividade do receptor a ser combatida, a marginalidade, a expressão coletiva, a revolução, a recusa da vanguarda, o subdesenvolvimento (...)". Hélio Oiticica *apud* COELHO, Teixeira. *Moderno Pós Moderno*. São Paulo, Iluminuras, 2005. P. 59.

[29] Müller *apud* ibidem, p. 20.

instituída pela tradição crítica da modernidade entre o "jovem Brecht" e o "Brecht maduro", sobretudo, no que se refere à "tipologia dramatúrgica" de sua peça didática (*Lerhstück*) para fazer falar um "novo Brecht"; aquele que podemos, ou melhor, devemos ver sacudido (nos termos de Barthes: "fissurar a crosta das linguagens"), se desejarmos nos manter fieis ao mestre[30].

Koudela ocupa-se, portanto, nesse ensaio, em "abrir espaço" para que a prática com peça didática brechtiana possa respirar criticamente, com "liberdade dialética", os ares de nosso tempo.

A autora encontra na dança-teatro da coreógrafa alemã Pina Bausch uma correspondência com "o modo performático da experiência"[31] que a peça didática (*Lehrstück*) brechtiana possibilita, ao requisitar um exercício de teatralidade, que *jogue com os limites entre arte e vida*. Segundo a autora, a prática com a peça didática testa "a constituição do sujeito na intersecção de forças sociais (históricas) e individuais (transistóricas)"[32], um procedimento que, em Brecht, preocupa-se com "o sujeito inserido em seu contexto histórico"[33].

Pina Bausch, por seu turno, estará "interessada nas *marcas que esse contexto produz no sujeito físico*. O material essencial da nova teatralidade é movimento e gesto no espaço. O corpo torna-se o foco da *performance*"[34]. Koudela observa que, em Bausch, testemunhamos a ânsia do *mostrar-se a si mesmo*: as emoções reais dos atores-dançarinos, que pela ultra-exposição de sua presença,

---

[30] Alusão à famosa afirmação de Heiner Müller, praticamente tornada adágio, de seu ensaio *Fatzer ± Keuner* (1980), em que considera Brecht um autor, cuja obra estaria entre-tempos (passado e futuro) e, nesse caso, mereceria ser re-lido (trabalhado) criticamente; método brechtiano por excelência; daí a sobriedade da finalização mulleriana, ao sintetizar a premissa: "Usar Brecht sem criticá-lo é traição". KOUDELA, Ingrid Dormien (org.). *Heiner Müller, o espanto no teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2003. P. 55.

[31] KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo, Perspectiva, 2001. P. 20.

[32] Ibidem.

[33] Ibidem. P. 23. Exemplo dessa perspectiva encontra-se num comentário de Heiner Müller ao responder a Bernard Umbrecht, o que lhe parecia importante nas peças didáticas: "Um dos textos de Brecht sobre a *Lehrstücktheorie* (teoria da peça didática) dizia ser necessário que funcionários façam de vez em quando o papel de funcionários e, nessa ocasião, queimem os documentos em cena. Dessa forma poderiam adquirir uma relação diferente para com seus documentos, caso isso seja repetido regularmente, como um jogo. Aí a função social torna-se imediatamente transparente...". KOUDELA, Ingrid Dormien (org.). *Heiner Müller, o espanto no teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2003. P. 112.

[34] KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo, Perspectiva, 2001. P. 24.

dão-nos seu depoimento de vida; o tempo real mimetizado nas variações da velocidade dos gestos, repetições que nos acometem da tragédia da serialização da vida humana no mundo contemporâneo[35].

Por essa correspondência, a autora articula que tanto para Pina Bausch como para a peça didática brechtiana, "o corpo é um corpo político, um corpo inscrito no contexto social. (...) De uma forma ampla, enquanto *forma artística e trabalho pedagógico*, ambos interessam-se pelas 'relações dos homens entre os homens', de acordo com Brecht, e com 'aquilo que move os homens', na dança-teatro"[36].

A principal conseqüência que a autora tira da "correspondência" proposta é, mais uma vez, intermediada pela recepção de Müller, que pôde experimentar no trabalho de Pina Bausch a força constitutiva "do cubismo na pintura. Uma certa estação de lavagem, de limpeza"[37], e que deu a ver, para Koudela, um aspecto da liquidação crítica revista pela pós-modernidade: a importância do reconhecimento da subjetividade para o "ser social"; *tarefa estética*, que desafia as margens entre arte e vida, e, *projeto crítico*, como devir para a educação político-estética no mundo contemporâneo.

---

[35] Ingrid D. Koudela distingue sua "correspondência": "(...) Ali onde Brecht pedia a seus atores que *mostrassem que estavam mostrando* [grifo da autora] - *zeigt dass ihr zeigt*!, Bausch e sua companhia trabalham com a emoção real, muitas vezes extrema, que nasce de corpos reais. A linguagem corporal nasce de fontes inconscientes, mas uma vez que uma seqüência tenha sido suficientemente explorada e tenha encontrado sua forma no ensaio, ela passa a ser repetida na forma estética do *Tanztheater*. (...) A teatralidade é composta por duas partes: uma privilegia a *performance* e a outra a representação simbólica. A primeira se origina na atuação do sujeito do dançarino-ator, permitindo-lhe manifestar seus desejos; a última inscreve o sujeito do atuante em leis e códigos estéticos – expressos no plano simbólico. A teatralidade nasce do jogo entre esses dois pólos". Ibidem, p. 23.

[36] Ibidem, p. 24.

[37] Müller *apud* ibidem, p. 25.

[38]

"Entregue,
tudo
o que lhe permitiu voar, tudo
o que construiu.
Abandone.
Eu não voei por nada nem por ninguém voei por voar eu gosto tanto de voar eu vôo todas as noites por aí e depois fico pousada naquela árvore mais bonita da pracinha. Ninguém me espera, eu
Não vôo em sua direção, eu
Vôo para me afastar de vocês.
Eu sonho"[39].

O AVIADOR ACIDENTADO - Mas eu, com o meu vôo,
Atingi minha maior grandeza.
Tão alto quanto eu voei,
Ninguém voou.
Eu não fui enaltecido o bastante, eu
Não poderei ser enaltecido o bastante.
Não voei por nada nem por ninguém.
Voei por voar.
Ninguém me espera, eu
Não vôo em sua direção, eu
Vôo para me afastar de vocês, eu
Jamais morrerei.

(*Peça de Baden Baden sobre o Acordo*)

[40]

[38] Instalação realizada por Thaís de Almeida Prado para o *Experimento do Acordo*, precipitação pública do dia 24 de julho de 2007, no TUSP. Foto de Tika Tiritilli.
[39] Trecho da Carta da Thaís ao público.
[40] Instalação realizada por Dedé Pacheco para o *Experimento do Acordo*, precipitação pública do dia 24 de julho de 2007, no TUSP. Foto de Tika Tiritilli.

Se “o modo performático da experiência”, para Thaís, tomou a forma da queda no corpo no espaço tridimensional do *Experimento*, sua queda no corpo, no espaço bidimensional do texto literário, por sua vez, levou-a a “sacudir” o signo da intransigente afirmação da identidade (o sujeito reificado por seu “papel social”). No caso da *Peça de Baden Baden sobre o Acordo*, na figura do aviador acidentado, Charles Nungesser, que se recusa a reduzir-se a sua menor grandeza; não compreende (não “põe nas mãos”) sua constituição de sujeito “na intersecção de forças sociais (históricas) e individuais (transistóricas)”; com isso também não compreende sua identidade revolucionária, aquela que renuncia à reificação do “papel social” em prol da revolução social.

Thaís “sacudiu” o signo ao implementar-lhe o vôo prazenteiro, que gosta de voar “todas as noites por aí” e depois pousar na “árvore mais bonita da pracinha”[41]. É a redução do próprio vôo a sua menor grandeza: não é o vôo sobre o Atlântico, não é o vôo de um foguete para Lua, não é o vôo do progresso tecnológico, não é o vôo do sonho revolucionário em massa; é o vôo sem pagamento nem função mercante, é quiçá o vôo do pensamento do *flanêur*(!), que *percebe* sobre a árvore da pracinha “a relação dos homens entre os homens” e tenta descobrir “aquilo que os move”.

É o vôo na menor grandeza de sua sociabilidade pública (“a árvore da *pracinha*”, o diminutivo aumenta-lhe a pequeneza); um vôo de afastamento, não por intransigência reificante, mas pelo seu contrário; por distância crítica, daquela que afirma: “Eu sonho”.

Em “minha” juventude, que é abrir - “me” de novo, “eu” sonho com um vôo humano, *público* e simples: o estar entre os homens, movendo - “me” junto com eles, nem melhor nem pior, semelhante.

[41] O trecho faz citação ao conto “Unicórnio”, de Hilda Hirsh.

1

[1] Foto de Tika Tiritilli de instalação criada por Dedé Pacheco para o *Experimento do Acordo*, precipitação pública do dia 21 de setembro de 2007, no SESC 24 de Maio.

EPÍLOGO

> *Texto* quer dizer *Tecido*; mas, enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*Hyphos* é o tecido e a teia da aranha).
>
> Roland Barthes[2]

Na introdução da escritura, apresentei meu propósito de expor o longo processo de aprendizado que recebia, então, o lacônico nome de "Experimento do Acordo"; produto de *impertinência* epistemológica, naquela acepção da qualidade impertinente, que se define por "estranho ao assunto de que trata".

Dizia que a dificuldade em nomeá-lo era a de percebê-lo como coisa fora dos limites daquilo que para mim era conhecido; uma certa vocação anárquica ao *inclassificável* me depunha de todo e qualquer esforço pertinente. O "Experimento do Acordo" se tornara *trabalho - questão* porque exigia a percepção de algo que estava *fora de si*; punha a prova *àquilo que lhe era próprio* como algo que só ganha pertinência no momento em que se perde de seu centro, desacorda as certezas e *perturba-nos os sonhos*.

---

[2] BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo, Perspectiva, 2006. P. 74-75. Grifos do autor.

"Eu sonho", dizia-me a juventude de Brecht: "Eu ajo"; "Eu desconfio"; "Eu sofro ao constatar o sofrimento *desse* homem, porque poderia ser evitado".

Eu me e-mocionei a narrar isso; *descrever* o percurso perturbado do sonho da juventude, e de sua "curiosidade ingênua", metamorfoseada em *nascituro projeto crítico* da maturidade, assunção à "curiosidade epistemológica", tentativa de pertinência histórica e transindividual. O sonho da juventude (de Brecht, de Thaís, o seu, o meu, de todos os participantes nessa escritura etc) me interessa, porque nele vejo, como artista e educadora, sentido para a arte e para a educação.

Como educadora (*latu sensu*), eu me e-mociono a aprender com os educandos (alunos, estritamente falando, mas também, atores, outros parceiros artistas etc) que se preocupam em ler o mundo e a si mesmos. Proponho-me, por outro lado, a ensinar/orientar os "despertencidos" da história, os impertinentes - conheço *na pele* alguns de seus desígnios -, a leitura, a escritura do mundo e de si mesmos. Percebo, entretanto, com freqüência, nunca sem assombro, que os educandos, os quais se preocupam com o mundo, e aqueles "despertencidos" dele, ocorrem, não raro, de coincidirem nas mesmas pessoas (abertura da história!): contradição a ser abraçada pelo educador que sonha.

Como artista (pedagoga), eu me e-mociono a aprender com as obras ("a título de ação produtiva", conforme Barthes) que surpreendem *o mundo em processo*: transformável, inclassificável, inesgotável ("belo é resolver problemas", dirá Brecht). Dedico-me a forjar na obra, ou melhor, na *"coisa que nasce* desde que a obra de arte se transformou em mercadoria"[3], o transformável, o inclassificável, o inesgotável, o belo. (Vê-se por aí que me mantenho sem pretensões modestas: juventude = abrir-se <u>de</u> novo, assim forcejei). Reivindicar *o aprendizado da crise* na própria "coisa" como *aquilo que nasce...*, provou-se método para que não acreditasse liquidada a "função da coisa".

---

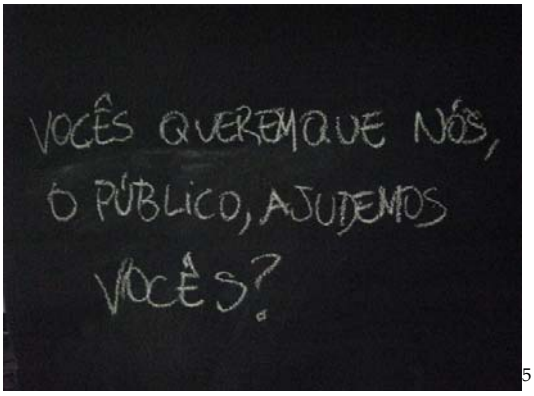
[3] Bertolt Brecht *apud* PASTA JR, José Antônio. *Trabalho de Brecht – Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea*. São Paulo, Ática, 1986. P. 76.

A função da arte, e da arte como ensinamento, foi aberta em crise pelo circuito artista-receptor. O "velho pedagogo" já preconizava, oferecer o mundo e*stranhado* seria exibi-lo de um modo que *pusesse em crise* a habilidade do receptor por defini-lo, compreendê-lo, nomeá-lo.

O "Experimento do Acordo" se apresentou desconcertante em ser definido, compreendido e nomeado, porque impôs a urgência e a estranheza de apreendê-lo em sua dupla acepção, como artistas-receptoras. A tarefa didática da *Lehrstück*, de exercício para a autocompreensão de seus participantes, remeteu a impertinência a sua própria crise, orientou-nos à *práxis*; fomos, as artistas criadoras dos experimentos, a um só tempo, suas autoras e suas decisivas receptoras: a ação produtiva desferiu-nos seu *aprendizado na tempestade* das incertezas, dos anseios não garantidos, do descontrole daquilo que achávamos seguro. A etapa "en-cenada" rendeu-se a série "des-en-cenada", espécie de pane cênica: imprevisibilidade da narrativa e da teatralidade; tudo nos foi tirado como resultado da própria leitura içada pelo texto de Brecht e de seu amordaçado "avante": "revolucionar uma revolução", "reduzir-se a menor grandeza".

"Aprendizado na tempestade" fez-se, assim, nome para *a coisa que se experimentou*: a função da arte como processo de formação para a dimensão reflexiva (projeto crítico), que "pôs à mão" de suas criadoras a necessidade de desestabilização da cena teatral, "contra toda a certeza demasiado certa" que, segundo Paulo Freire, sugere a "reação contra a 'domesticação' do tempo, que transforma o futuro num pré-dado, que já se conhece – o futuro afinal como algo inexorável, como algo que será porque será, porque necessariamente ocorrerá"[4].

[4] FREIRE, Paulo. *Política e Educação* (Coleção Questões de Nossa Época). São Paulo, Cortez Editora, 2003. P. 17.



[5]

A pergunta acima lançada por uma participante do público, em um de nossos experimentos da série "des-en-cenada", é material precioso. A resposta gestual à questão: "O PENSADOR – Sim, conto com isso".

A série "des-en-cenada" do "Experimento do Acordo" criou a "cena por desfazer", evidência de que a montagem, tal qual havia sido elaborada em sua etapa "en-cenada", não abria portas suficientes para fazer-nos descobrir as condições para a leitura empreendida com a *Peça de Baden Baden sobre o Acordo*.

Foi necessário deitar em prado aberto, e duvidar que "não precisamos da ajuda do público", que, como artistas, devemos estar plenamente aptos a "dar ao público uma resposta coerente", uma "diversão segura", uma "educação previsível" – capacitadora em "mão de obra" e "mão de intelecto" de excelência, para a gestão tecnocrática naturalizada do mundo globalizado contemporâneo - para um futuro que já está garantido; para o qual não haverá surpresas, não haverá possibilidade de mudança, não haverá outra coisa, senão a manutenção de um sistema, que usurpa da partilha produtiva prazenteira, sua forma de poder, pela contradição (negada à compreensão, negada à interrupção) do esquema ajuda-violência.

[5] Inscrição feita por participante do público no *Experimento do Acordo*, do dia 24 de julho de 2007, no TUSP. Foto de Tika Tiritilli.

Na série "des-en-cenada", a teatralidade *pôde* ser encontrada (não estava garantida): "artistas e público frente à responsabilidade do que se está produzindo, ou reproduzindo", essa foi a aposta do trabalho. "Aposta", na perspectiva apresentada por Löwy: "o engajamento de indivíduos – ou de grupos sociais – em uma ação que comporta o perigo, o risco de fracasso, a esperança de êxito, mas em que jogam sua vida"[6].

O empreendimento final da aposta é a própria escritura, *experimentação literária* prazenteira, que espero tenha dado legibilidade à contradição dos caminhos com os quais me comprometi, lugar da *descritora* que agora silencia; movida, sobretudo, pela esperança de que *a tentativa* de desvelo daquilo que, certamente ambos (eu e você), não sabíamos, foi realizada: percorreremos, juntos, esse caminho.

* * *

O EXAME[7]

Quem são vocês?
Somos os que sobrevoaram o oceano.
Quem são vocês?
Somos alguns de vocês.
Quem são vocês?
Não somos ninguém.
Eles não são ninguém.
Eu sou Charles Nungesser.
E ele é Charles Nungesser.

Quem os espera?
Muitos nos esperam além-mar.
Quem os espera?
Nosso pai e nossa mãe nos esperam.
Quem os espera?
Ninguém nos espera.
Ninguém os espera.

[6] LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005. P. 156. Trata-se aqui de uma "correspondência" com a perspectiva de Pascal para "aposta".
[7] BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo de Bertolt Brecht*, Vol 3. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992. Trechos do Quadro 8, *da Peça de Baden Baden sobre o Acordo*. P. 205-206.

Então quem morrerá, se vocês morrerem?
Aqueles que foram enaltecidos demais.
Então quem morrerá, se vocês morrerem?
Aqueles que se ergueram um pouco acima do solo.
Então quem morrerá, se vocês morrerem?
Aqueles que ninguém espera.
Então quem morrerá, se vocês morrerem?
Ninguém.
Agora sabeis:
Ninguém
Morrerá, se vocês morrerem.
Agora eles atingiram
Sua menor grandeza.

thais dedé juliana maria michelle mônica

magali

tika

“Eu gostaria de fazer uma arte que
abordasse as coisas mais profundas
e importantes e durasse mil anos:
e que não fosse tão séria”.
Bertolt Brecht

RÉQUIEM DE ASSOMBRO

> "A confrontação de seu furor criativo com a visão bíblica do pó preparava, de certo modo, a superação da morte através do diálogo que seus escritos e sua prática poderia manter com as gerações futuras. (...) Nada é tão importante para a perfeita compreensão do teatro do século XXI quanto a obra de Brecht, tanto suas peças quanto sua obra teórica[8]."
> Aderbal Freire-Filho

Eugen Berthold Friedrich Brecht está enterrado no cemitério de Drotheen-Städtischen Friedhof, na Alemanha. Seus últimos escritos foram realizados em uma sala cuja janela se abria para o pequeno cemitério.

Walter Benjamin se suicidou no ano de 1940, em Port-Bou (fronteira com a Espanha), em vias de imigrar para os EUA. Benjamin me assombra por sua compreensão do misterioso ofício de "indagar" às cinzas seu enigma: "Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. (...) A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade" e "O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo"[9].

Na peça *Galileu Galilei*, de Brecht, tomamos conhecimento que lamentável é um país que não tem heróis e também lamentável é um país que precisa de heróis.

Pelo heroísmo cometido e renunciado (por vezes e sem falta) em época de dura luta, por homens que nos aproximam de nossa realidade e tornam possível a narração refletida de nosso tempo:

> Ele sempre está em conformidade com todo o conhecimento (e renúncia); o herói não está corrompido pelo pecado de matar. Ele é um sábio homem que conhece perfeitamente o não-matar, que busca a liberação do limite. A pessoa inteligente não é limitada nem liberada; deve fazer ou deixar desfeito (que herói faz ou não faz); não deve fazer o que (o herói) deixa desfeito: Conhecer (e renunciar) ao assassinato de qualquer tipo e às idéias mundanas em todos os aspectos[10].

---

[8] Brecht, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005. Pág. 10.
[9] Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1996. P. 207, 208 / 221.
[10] *Sacred Books of the East*, vol 22, Gaina Sutras, parte 1, The Akaranga Sutra, The Kalpa Sutra, ed. Délhi, Montilal Barnasidass Publishers, 1989, pag. 27 *apud* "Jornal Brasil Seikyo". São Paulo, Ed. Brasil Seikyo Ltda, 2005. 29/10/05).

BIBLIOGRAFIA

ARENDT, Hanna. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

ASSIS, Machado de. *Várias Histórias*. São Paulo, Ática, 2006.

BAJARD, Élie. *Ler e Dizer: compreensão e comunicação do texto escrito*. São Paulo, Cortez, 2005.

BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. São Paulo, Matins Fontes, 2007.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo, Cultrix, 1994.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo, Perspectiva, 2006.

BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1996.

BOTTOMORE, Tom (editor). *Dicionário do Pensamento Marxista*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2001.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega – Vol. II.* Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1998.

BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

BRECHT, Bertolt. *Diários de Brecht de 1920-1922: Anotações Autobiográficas de 1920 a 1954*. Porto Alegre, L&PM, 1995.

BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho – Vol. I, 1938-1941*. Rio de Janeiro, Rocco, 2002.

BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho – Vol. II, 1941-1947*. Rio de Janeiro, Rocco, 2005.

BRECHT, Bertolt. *Brecht on Theatre – the development of as aesthetic*. (Edited and Translated by John Willett). Grã Bretanha, Methuen, 1978.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, Bertolt. *Histórias do Sr. Keuner*. São Paulo, Editora 34, 2006. Melo, Vilma Botrel Coutinho de. "A verdade, minha casa e meu carro!". Posfácio.

BRECHT, Bertolt. *O declínio do egoísta Johann Fatzer* (Organização de Heiner Müller). São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo de Bertolt Brecht*, Vol 3. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Completo de Bertolt Brecht*, Vol 3. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

CAMPOS, Haroldo. *Hagoromo de Zeami*. São Paulo, Estação Liberdade, 1993.

CAMPOS, Augusto. PIGNATARI, Décio. CAMPOS, Haroldo. *Teoria da Poesia Concreta*. Cotia, Ateliê Editorial, 2006.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro – Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo, Fundação Editora da Unesp, 1997.

CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo, Ática, 2006.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo, Ed. Moraes, 1984.

CHIPP, H.B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1988

COELHO, Teixeira. *Moderno Pós Moderno*. São Paulo, Iluminuras, 2005.

DESGRANGES, Flavio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo, Editora Hucitec, 2003.

DORT, Bernard. *O Teatro e sua Realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1977.

ECO, Umberto. *Lector in fabula* .São Paulo: Perspectiva, 1986.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

FER, Briony, BATCHELOR, David, WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo – A arte no entre-guerras.* São Paulo, Cosac & Naify, 1998.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia* (Coleção Leitura). São Paulo, Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. *Política e Educação* (Coleção Questões de Nossa Época). São Paulo, Cortez Editora, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e Narração em Walter Benjamin. São Paulo, Perspectiva, 2004.

GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance – Do Futurismo ao Presente*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

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

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

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

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo, Cosac & Naify, 2007.

LOPES, Rodrigo Garcia e MENDONÇA, Maurício Arruda/ "Iluminuras – Poesia em Transe", ensaio que compõe a edição crítica de RIMBAUD, Arthur. *Iluminuras – Gravuras Coloridas*. São Paulo, Iluminuras, 2002. P. 133-168.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo, Boitempo, 2005.
MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Debates sobre o Expressionismo*. São Paulo, UNESP, 1996.
MÜLLER, Heiner. *Teatro de Heiner Müller*. São Paulo, Hucitec, 1987. P. 38.
PASTA JR, José Antônio. *Trabalho de Brecht – Breve Introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea*. São Paulo, Ática, 1986.
PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
PEIXOTO, Fernando. *Brecht – Vida e Obra*. São Paulo, Paz e Terra, 1991.
PUPO, Maria Lucia de Barros. *Entre o Mediterrâneo e o Atlântico, uma aventura teatral*. São Paulo, Perspectiva, 2005.
RIMBAUD, Arthur. *Uma Estadia no Inferno, Poemas Escolhidos, A carta do vidente*. São Paulo, Martin Claret, 2005.
ROSELFELD, Anatol. *Teatro Alemão – Primeira Parte: esboço histórico*. São Paulo, Brasiliense, 1968.
SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do Drama – Escritas Dramáticas Contemporâneas*. Porto, Campos das Letras, 2002.
SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo, Paz e Terra, 2005.
SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e Outros Estudos*. São Paulo, Paz e Terra, 1992.
TAIMNI, I.K. *A ciência do Yoga*. Brasília, Ed. Teosófica, 1996.
TOUB, Gary. "A utilidade do inútil". *Ao Encontro da Sombra*, São Paulo, Cultrix, 1991.
WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.
YOURCENAR, Marguerite. *Memórias de Adriano*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 2005.

Artigos:

PUPO, Maria Lúcia de S. B."Além das dicotomias". Anais do Seminário Nacional de Arte e Educação, "Educação emancipatória e processos de inclusão sócio-cultural". FUNDARTE, Montenegro, RS, outubro de 2001.

STORCH, Wolfgang. "O Teatro Político da República de Weimar" em *O teatro e a cidade: lições de história do teatro* (org. Sérgio de Carvalho). São Paulo, SMC, 2004.

LEHMANN, Hans-Thyes. "Teatro Pós-Dramático e Teatro Político". *Revista Sala Preta 03*. São Paulo, CAC/ECA/USP, 2004.

ANEXOS

(preservados com a programação visual proposta por suas autoras)

(Carta de Maria Tendlau ao público)

INSTRUÇÃO Nº 5, CONHECIDA COMO A INSTRUÇÃO CONSELHO.

Aos que comandam a máquina e do alto vêem a terra ficando para trás.
E encontram-se agora na situação 5. Eu vou ajuda-los:
Ouçam o meu conselho:

Pare. Foram demasiado rapidamente para demasiadamente para fora e agora estão encerrados dentro desta cápsula. As lamentações não serão mais ouvidas. Daí de dentro.

(crrrshh, crrrrssh) **estática**

A qualidade ?A qualidade do experimento por vocês realizado não mais importa. Agora que as lanças apontam para frente e juntam, agregam o desejo do ferimento que dói, não poderá mais haver pedidos e doações. A cápsula foi construída sem janela. Olhem para o alto e só enxergarão a si mesmos. Não vêem mais a terra, ela doravante estará unida, colada até o fim (se é que existe um) à suas carnes. A queda se tornou impossível, pois vocês se transformaram no buraco de si mesmos.

(crrrshh, caio, caio, caio, cão , cá, crrrrssh) **estática**

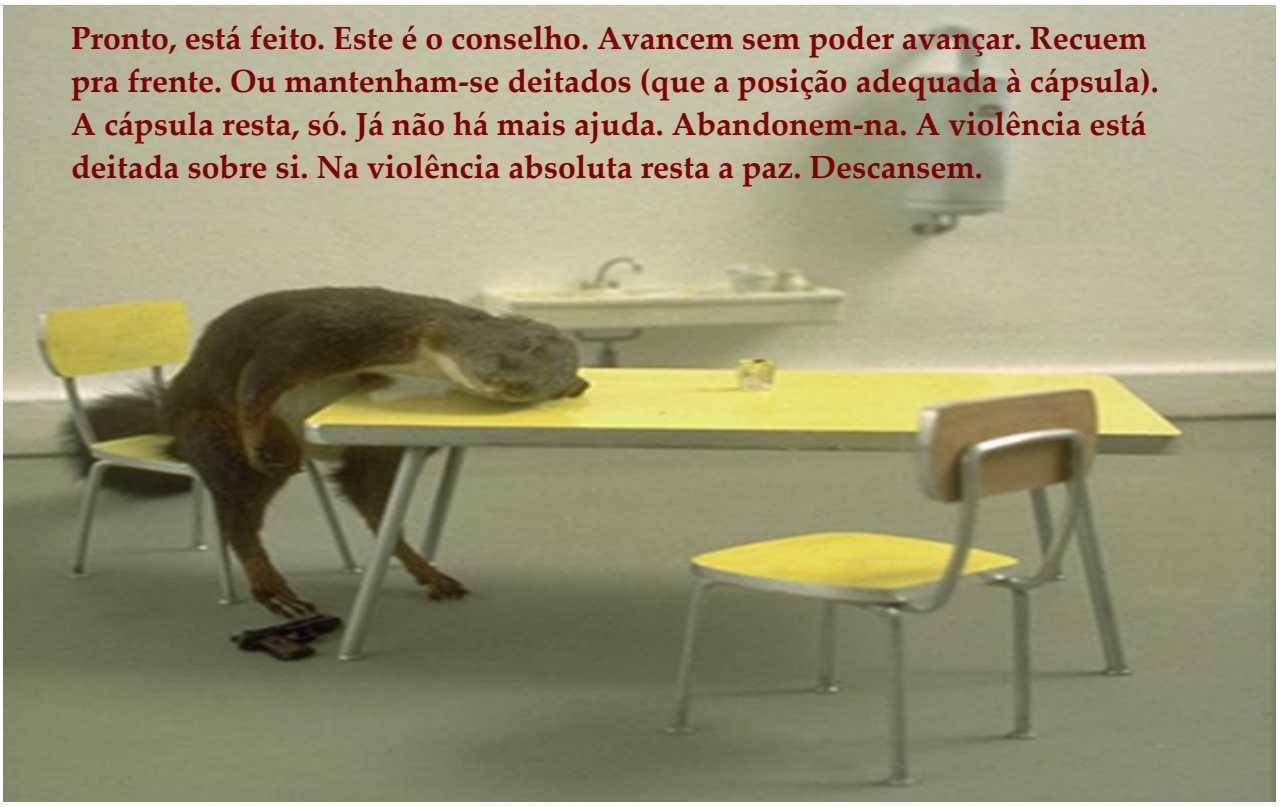
Avancem, pois, vocês sobre sua própria destruição. No chão, no ar, no céu que são vocês. Vocês que acreditaram numa ordem para a horda. Que contaram esperançosos: um, outro, dois outros. Como guardar tanta gente? Pensaram. Esqueceram que a noite eles se multiplicam. Dentro e fora de vocês. Eu sei, eu conheço vocês. Sombras desaparecem em dias nublados. E agora vocês desaparecem na nuvem que geraram. E eu, daqui, de algum posto avançado... recuado... incrustado... não peço que me levem, oh não!, grupo de gente na sombra da vida. Ouçam a minha voz que ainda resta.

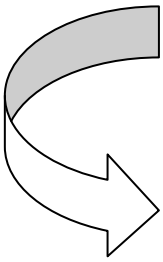
(crrrshh, eu te amo, crrrshh,) **estática**

Quando o aviador caiu na Criméia, ele foi salvo. Foi embrulhado em feltro e gordura. E sua voz se espalhou sobre os mortos. Por que depois se contam os mortos. Depois se conta aos mortos. Ele conta sua história a um animal morto. Sua história: sussurro grito gemido muita risada e ninguém precisa de nada. Ninguém além do morto precisa ouvir sua voz

(Calçando amplos sapatos com solas de feltro e cobre, a face coberta de mel e ouro em pó, afetuosamente embalava uma lebre morta em seus braços, explicando-lhe em uma língua ininteligível o que é "arte", por três horas, enquanto passava com ela diante dos quadros.)

(silêncio)





Estática

(Se já receberam a terrível notícia, porque me , crrrshh, pedem vai, crrrshh, pedem vem, crrrshh, violentos se ajudam.
A mensagem foi interrompida.
A mensagem não chegará nunca.
Este conselho não deve ser seguido.)

(Carta de Juliana Jardim ao público)

(meu desejo era escrever com meu punho, mas a letra é feia demais...)

Convite para conversa íntima sobre um acordo possível:

"abandonarmos de vez o **bom** lugar da ajuda e o **mau** lugar da violência"

Senhor aí sentado a meu lado,

o senhor já abandonou algo? Digo algo que tenha sido abandonado no sentido de ABOLIDO. Algo para o qual tenha dito "EU TE AMO" e em seguida "MAS NÃO TE DOU". Não **me** dou! Algo recusado e não mais obtido. Sem pedidos e doações.

Sim, **f e r i m e n t o d ó i**. Mas, pare! Sem lamentações, senhor.

As perguntas agora são: há desejo? qualidade? Mas de que adiantam as questões se depois se contam os mortos: (*agora ouça vozes de crianças*) um, outro, dois outros, como guardar tanta gente?

O senhor acha que no fim do fim vai poder pedir ajuda do tipo "me leve, grupo de gente na sombra da vida"? Você (*perdão, senhor, mas já me aproximo*) e os seus pedem **VAI** pedem **VEM** violentos se ajudam, qual é? É preciso transformar abolindo, abandonando.

Convido-o a optar pela simples palavra: "eu vou"; "no chão, no ar, no céu eu vou". Nada de ordem para a horda, horda unida, colada, até o fim, se é que existe um. NÃO.

O convite é para a amizade que vê nas sombras.

O senhor é **seu** amigo? O senhor já percebeu que à noite eles se multiplicam? Os escuros, os buracos, os que rastejam, os desumanos, os ratos, os vomitados. Todos sem travesseiros e com muita sede. Enquanto o DIUTURNO grita: "quero descobrir os brilhantes, os brutos, os leves". Eu, meu senhor aqui ao lado, eu caio, caio caio cão cá. Aqui, do seu lado. Ladro enquanto minhas lanças apontam para a frente e juntam, agregam. O senhor me diga em (silêncio): eu consigo? O senhor me vê? Tem alguma vida aí? O senhor me ouve mesmo quando sussurro? Ensurdece diante do SEU grito? Consegue escutar o gemido do meu rosto? Vamos, juntos, agora, no meio do peito, vamos: MUITA RISADA, mais e mais. MUITA RISADA e mais e mais (*gargalhamos juntos*).

E ninguém precisa mais de nada.

Beijo na sua boca.
menos
Te abraço pelas costas.

P.S. Renunciar é re-anunciar.

calma.....urgência

O pensamento não é nenhum meio para o conhecimento.
O pensamento abre sulcos no agro do ser.
Por volta de 1875 Nietzsche escreve o seguinte:
“Nosso pensamento deve ter o cheiro forte de um trigal numa noite de verão”.
Quantos ainda possuem olfato para esse cheiro?

...questionar não é o único gesto do pensamento. Pensar é também escutar o consentimento daquilo que deve tornar-se uma questão.

Acordo:
concordância de sentimentos, idéias.
harmonia, conformidade.
combinação, ajuste, pacto.
conhecimento inteiro, resultante do perfeito uso e domínio dos sentidos, consciência.
tino, prudência, tato, discrição.

Acordar:
tirar do sono, despertar.
trazer à memória, lembrar, recordar.
por em atividade, fazer nascer, provocar, suscitar.
excitar, animar , avivar.
voltar a si, recobrar os sentidos
encontrar-se, sentir-se (em um certo estado ou disposição) ao acordar.

Acordado:
desperto do sono, despertado.
lúcido, vivo, esperto.

Acorde:
(*Música*) Complexo sonoro resultante da emissão simultânea de três ou mais sons de freqüência diferente.

urgência.....calma

(Carta de Dedé Pacheco ao público)

São Paulo, 27 de agosto de 2006.

A você, que não sei quem é (mas com quem eu quero descobrir os brilhantes, os brutos, os leves...),

Você veio até aqui hoje. Você saiu da sua casa. Você pode ter tido um dia difícil, mas você veio. Quem é você? Fico aqui pensando enquanto lhe escrevo essas linhas.
(Silêncio)
Eu dirigi esse experimento. Eu tenho 35 anos. E você?
(Silêncio)
Existe um segmento (4) na "Peça de Baden, Baden sobre o Acordo" que se chama A RECUSA DA AJUDA.
O coro conclui, depois de três inquéritos para saber se o homem ajuda o homem, que os mecânicos acidentados não devem ser ajudados pela multidão. Então, a multidão lê para si mesma um texto que diz que...

Enquanto a violência impera, a ajuda poderá ser recusada.
Quando não mais imperar a violência, a ajuda não mais será Necessária.
Por isso, em vez de reclamar ajuda, é preciso abolir a violência.
Ajuda e violência constituem um todo,
E este todo que é preciso transformar.

Eu vou tentar ficar unida, colada, até o fim, se é que existe um .....a você.
Tentarei pensar sobre isso tudo. Sobre o que Brecht está nos desvendando.
Ele propunha que o pensador deveria ser aquele que não separa a teoria da prática, a filosofia da política.
Você é homem ou mulher?
Eu sou mulher.

No chão no ar no céu eu vou tentar falar com você sobre as lamentações dos pedidos e das doações... Dizer sobre como à noite eles se multiplicam.

Menos abstrações, mais atitudes. O Sr. Keuner (personagem criado por Brecht na mesma época em que começou a escrever suas peças didáticas) diz que "sábia no sábio é a atitude".

Muitos dizem: “Ordem para a horda!”.
Outros dizem: “Me levem, grupo de gente na sombra da vida!”.

A violência é cruel. *Mas nós o aconselhamos a enfrentar a cruel realidade com uma crueldade ainda maior. (...) Não contem com ajuda.*

Eu sei que um ferimento dói. Quem não sabe? Sombras aterrorizam nossos sonhos.

Você vai ficar só se lamentando?

Não pare agora de ler, eu lhe peço. Mesmo que eu não tenha nenhuma importância para você, mesmo que... Continue, mesmo que tudo isso pareça inútil.

Pedem vai, pedem vem, violentos se ajudam, qual é?

Não pare. É tão difícil nos encontrarmos de novo. Qualidade? Desejo? Lanças apontam para frente e juntam, agregam. Mas não te dou os braços, nem as mãos, nem a vontade para atirá-las.

O que te dou? O que você me pede? O que ainda falta?

Sussurro grito gemido muita risada e ninguém precisa da perda.

Somos todos nós. Um outro, dois outros, como guardar tanta gente?

Depois se contam os mortos... O que contamos deles? Que foram nossos avós? Nossos presidentes? Nossos inimigos? Nossos amores? O que contamos dos mortos para enfrentarmos a ajuda que mata?

“Caio caio caio cão cá”. Eram palavras de um amigo louco e muito elegante. Ele cantava “cai cai balão”, achando que ele era o balão... Ele tentou várias vezes voar de balão (num tempo em que ainda não se voava nem de aviões). Ele foi o primeiro homem a decolar e a pousar sem auxílio externo. Ele era obstinado, pesquisou a potência, a leveza e o equilíbrio. Morreu como um cão que foi traído, cá onde estamos, nesse hemisfério do nosso planeta azul.

Eu gostaria de dizer-lhe “eu te amo”, mas não posso (silêncio). Eu digo.

Um abraço (no chão no ar no céu eu vou de mãos dadas...),

(Carta de Thaís de Almeida Prado ao público)

Carta da Thaís para o público
(Thaís pisa em ovos Thaís cai em ovos)

"Relatório sobre a queda do Ovo. A Queda do Vôo do Ovo. A língua morta da história. A língua de Vidro. Os Cascos da casca de um Vôo de um Ovo.
Ou
Acho que tinha alguma relação com a Queda".

Pode começar na terceira pessoa, assim: Era uma vez, uma menina que pulava muito. Ela gostava de pular, ela. Um dia ela caiu e bateu a cabeça. Cortou-se com os cacos de vidro de sua mamadeira. Suas imagens fragmentos de uma Queda: um chão de ladrilhos verdes, pessoas à sua volta. Espera, espera, essa não é a mesma menina que tinha como sua melhor amiga sua própria imagem refletida na máquina de lavar louça e que tentou se matar tomando detergente com café? não é a mesma menina que ao tentar ajudar sua irmã com o corte dos cabelos cortou sua orelha junto? Não é a mesma menina que bateu com a cabeça na banheira e levou cinco pontos?
Que menina? Não sei.
"Alguém ajuda a menina!?"
A Menina!? A Me Ni Na!?

vejamos, talvez ela seja melhor na primeira pessoa

Então abri os olhos no chão duro e aconchegante e comecei a sentir dores, examinei-me e vi que os meus braços, as minhas mãos, estavam cheias de pequenos cacos de vidro, o pescoço e a cabeça estariam nas mesmas condições porque a sensação de dor e ardor de DOR e ARDOR também se estendia por essas partes. Lembrei-me das línguas de vidro, as línguas de vidro mortas que não são mortas, são matadas, e arrependi-me de não ter tomado precauções.
POR FAVOR, MEU SENHOR, UMA PINÇA! (looooooooooooooongo silêncio).
Olhe, é para tirar esses pequenos cacos de vidro, eles me incomodam muito, olhe, olhe!
Ingenuidade de aço,
Mostrando o que é possível
Tento acompanhá-los, mas meus pés de carne não têm equilíbrio, escorrego várias vezes, levanto-me, sempre perguntando: vocês se lembram? Agora consegui manter-me em pé, caminho vagarosamente, abro os braços como se estivesse afastando uma multidão e somente assim consigo equilibrar-me. Cada passo é feito de suor, os dedos dos pés se escolhem tentando agarrar o chão mas de repente caio com incrível estrondo. Eles movimentam as grandes cabeças peludas. Os empregados trazem o microfone. Grito: Consultem aí os seus computadores, seus aviões, suas sentinelas eletrônicas, as suas mães também e vejam o que é possível fazer num caso de emergência.
(UM NADA SE APOSSA DO ESPAÇO)
Eu O Nível do Solo
Suficientemente Imóveis
Imóveis
Levanto-me suando em bicas, as claras do ovo escorrendo assim como minhas articulações tentam escorrer, sento-me, escondo os meus pés, insustentável, instável, a minha roupa está inteiramente molhada, a clara escorre pelos joelhos, encharca os sapatosbota, eu ajeito meus cabelos, tento sorrir. Alguma substancia ainda resta. Faço um gesto tímido – a mão esquerda quase junto ao ouvido – sabe, estou tentado dizer alô!
SHIUUU!
"OS filhotes dos **coelhos** ao nascerem são **pelados** e **cegos**. Os filhotes das **lebres** ao nascerem são **peludos** e **aptos a cuidar de si mesmos**. Este fato aparentemente estranho tem embasamento: os coelhos têm seus

ninhos nas tocas profundas e as lebres têm seus ninhos na superfície exposta do solo. Sejamos lebres e portanto astutos. Das profundezas só nos interessa o nosso amado produto.
E você? Eu? Era como se não estivesse mais ali. era uma lebre morta. Mas não a lebre astuta. A lebre coelho que nasce do buraco profundo. A lebre-coelho morta que escuta histórias de uma avó adormecida. Um segredo talvez.
Você já ouviu o barulho de uma bomba de cobalto?
ENTOEM O TATOTALMENTE IRRECONHECÍVEL!
"Durante mil anos, tudo caiu de cima para baixo, com exceção dos pássaros". Você já ouviu o barulho de uma bomba de cobalto?

Agora Parou

Alguém Diz: -"a sarna de coelhos é uma afecção da pele causada por parasitas acarianos da família sarcoptide. É uma enfermidade contagiosa e os coelhos que apresentam a sarna em estado muito avançado devem ser sacrificados."

O lugar emudeceu.

Desde hoje de manhã o hálito da menina está podre.
Seu corpo se decompõe. Seu rosto que nos era familiar, já se torna desconhecido. Sua voz no lugar de sempre

Sua Voz

Não sai.

Antes de tudo a desordem.

Sobre este corpo que já esfria, investigaremos se o homem costuma ajudar o homem.
Ei menina, Você não quer lutar, você quer existir sob proteção de uma memória-história, e ao mesmo tempo ficar no seu canto.
VOCÊMORRERÁDEQUALQUERJEITO.SUAVIDAÉARRANCADASEUMÉRITOÉAPAGADO.VOCÊMORRERÁPORSIMESMA.NINGUÉMOLHARÁPARAVOCÊ.FINALMENTEVOCÊMORRERÁEASSIMTAMBÉM.NÓSMORREREMOS
Eu não interrompi o discurso apesar de terem cuspido vidro em todas as partes do meu corpo... nesse momento senti as plantas dos meus PÉS cheias de sangue.
Olhem o que vocês me fizeram, olhem os cacos de vidro no meu corpo!
Você não está enxergando bem. Nós já lhe dissemos queridinha. É a sarna de coelho formada pelos restos dos ovos que você quebrou quando caiu.

OVO.

Ele só tinha UM.

AH, como eu desejaria ser uma só, como seria bom ser inteirissa, fazer-me entender, ter uma linguagem simples como um ovo. Um ovo é simples, a casca por fora, a gema e a clara por dentro. Mas acho que eu sou o de dentro... estou dentro do que vê.
Mas Você não Vê que um ovo é uma coisa complicadíssima?
Ah é? Então eu gostaria de falar assim: ela é uma só, mas na verdade ela é três e muito mais.

Eu... estava pensando que este relato é muito fragmentado...
Mas será que não existe um outro jeito de conseguir o que queremos?
Entregue,

tudo
o que lhe permitiu voar, tudo
o que construiu.
Abandone

Eu não voei por nada nem por ninguém voei por voar eu gosto tanto de voar eu vôo todas as noites por aí e depois fico pousada naquela árvore mais bonita da pracinha. Ninguém me espera, eu

Não vôo em sua direção,eu
Vôo para me afastar de vocês.

Eu sonho.
E o sonho torna-se angustiante porque ele já viu toda a paisagem, há montanhas, rios, árvores, diferentes espécies de animais e ele sente que tudo isso é apenas uma pequena parte de um mundo novo. E ele não quer voar mais alto, e sim que o MURO fique mais alto, ele nem pensa em ter asas porque ele agora é um Rato. Ele bateu com a cabeça na mureta e caiu planando. Mais cinco pontos. Em quem? Na menina? Olha, não entendo mais nada... é rato, é coelho-lebre, é bicho que voa e não te asas, afinal, o que é?

Escute, você sabe que os animais têm alma? E que a alma de um animal quando se desprende do corpo vai para um lugar muito bonito e fica ali durante algum tempo, conforme a afeição do seu antigo dono?
Quando ele é chamado ele nasce
quando ele é transformado ele existe. Existir é sentir dor, existir não é ficar ao sol imóvel, é morrer a cada dia, abandonar
Se é que ele existiu...
Existiu.
Ele era o que?
Uma menina pequena
Ele era o que?
Um coelho-lebre que nasceu do buraco profundo.
Ele era o que?
Um rato planador.
Ele era o que?
Não era ninguém.
Se é que ele era alguém
Não era ninguém.
E apesar de tudo não era ninguém.
Eu... estava pensando que este relato é muito fragmentado...
Antes de tudo a desordem.
Qual o desfecho?
A tua morte, a morte do companheiro seria vitória da malignidade. Não, não mate o rosto limpo do companheiro. A minha morte esta bem. A minha morte.
Sabe, uma história deve ter mil faces, é assim como se você colocasse um coiote dentro de um prisma. Um coiote? É, um lobo. Eles são tão inteligentes, eu dizia para o meu companheiro. Quem o coiote? O aviador! Ei, Você não ficaria desconfiado de todos se tivesse o coração exposto e não por dentro da caixa torácica? A qualquer momento alguém podia comer seu coração. Podia. Os coiotes podem comer meu coração. A menina então se deitou sobre a terra, respirou, respirou. Depois os coiotes se deitaram em cima dela e ficaram ali até que o corpo apodrecesse. uma menina abandonada que desejou ser amada e que enfeitou a cara do coiote. Aquele que morre abandona o que? Abandonará tudo aquilo que possui e o que não possui? Olha, olha! A morte não tem rosto, eu transpiro.
Havia certas tardes de silêncio, onde o respirar se fazia doloroso, e nós nos dávamos às mãos, vocês se lembram?"
Shiuuuuu...
São as vozes dos mortos. Eles estão dizendo: não há nada a fazer, deixa cair a chuva sobre a carne, chora, chora.
E meu coração continua exposto...
A menina diz um poema em voz baixa: se eu pudesse trocar esse meu corpo por um corpo de um coiote/ se eu pudesse ser mais voraz/ se eu pudesse ter garras como estiletes/ se eu pudesse ser de feltro/ se eu soubesse de um só caminho de sangue...shiu... Eu não quero mais ouvir, eu quero que você me abrace, depressa.

Textos base:
Peça de Baden Baden sobre o Acordo, Bertold Brecht; Unicórnio, Hilda Hilst (Fluxo – Floema, ed. Perspectiva, 1970); Retornarse, Caetano Gotardo e Eu.

(texto “objeto” trazido por Juliana Jardim)

HAKIM BEY – Sorcery

THE UNIVERSE WANTS DO PLAY (pedaços)

"Where our knowledge of beauty harmonizes with the *ludus naturae***, sorcery**

Quando nosso conhecimento do belo ser harmoniza com a natureza lúdica,

begins.

a feitiçaria começa.

…

The dullard finds even wine tasteless but the sorcerer can be intoxicated by the

O anestesiado acha até o vinho insosso, mas o feiticeiro pode se intoxicar com o

mere sight of water. Quality of perception defines the world of intoxication – but to

mais simples sinal de água. A qualidade da percepção define o mundo mas

sustain it & expain it to include *others* **demands ativity of certein kind – sorcery.**

sustentar & expandir isso para incluir outros demanda certa espécie de atividade – feitiçaria.

…

The sorcerer climbs these snakes & ladders to a moment which is fully saturated

O feiticeiro sobe por estas cobras e escadas até um todo saturado por sua

With its own color, where mountains are mountains & trees are trees, where the

própria cor, onde montanhas são montanhas & árvores são árvores, o corpo se

body becomes all time, the beloved all space.

torna todo tempo, o amado todo espaço."

(Prólogo do dia 24/07/07)

"A arte não reproduz o visível, mas torna visível"[11].
Paul Klee

Num ensaio escrito em 1920, Klee adota seu plano topográfico, em que realiza uma fluente poética em prosa a partir de uma reflexão sobre a arte gráfica. Ele trata das linhas contínuas que convergem em encontros, dos feixes de linhas como coletivos e nuvens, das linhas divergentes que nos separam, das contradições nos planos que desagregam os impulsos totalitários. Fala das linhas ondulares, que podem evidenciar um rio e de uma série de arcos que nos fazem ver pontes. A linha zigue-zague é um relâmpago no horizonte, e que apesar de tudo, não esconde as estrelas no céu; pontos desacordados e dispersos feitos com um lápis de ponta grossa.

Klee examina fabulosamente a necessidade de transpormos o ponto morto. Suas descrições tornam visível o que interessa.

"O movimento é a base de toda transformação". Mas, "(...) A transformação de um ponto em movimento e linha requer tempo. O mesmo ocorre quando uma linha se desloca para formar um plano. E o mesmo vale para os planos móveis que formam espaços"[12].

Reconheço na urgência da transposição do ponto morto, a necessidade de superação do indivíduo só; da constelação contemporânea de indivíduos sós, desacordados, dispersos.

Um céu infernal.

Um ponto só, uma única medida, absoluta, inquestionável. Sem abrigo para possibilidades. O ponto morto é o impossível.

O ponto morto é o indivíduo para quem a experiência tornou-se incomunicável.

O ponto morto é a boa promessa da barbárie.

"Pois qual é o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções de mundo do século XIX mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie"[13].

Parto dessa barbárie. Parto em possível busca. Parto como aquilo que gera o pequeno e vulnerável ser que nasce para o novo; "...o contemporâneo

---

[11] Klee, Paul, "Credo Criativo" em Chipp, H.B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.

[12] Ibiidem.

[13] "Experiência e Pobreza" (115) em Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1996.

nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época”[14]. Parto esse experimento em pequenas fatias: desejo de narrá-lo e torná-lo uma experiência comunicável; experiência comunicável já não é mais uma tautologia; temos que nos empenhar em tornar nossas experiências comunicáveis. Talvez essa seja a mais verificável de todas as falências e por isso mesmo o maior dos desafios.

A velha pergunta: “Para que fazer teatro hoje?”, se desloca em “Para quem fazer teatro hoje?”, e ainda, “Com quem fazer teatro hoje?”.

Em 1978, Heiner Müller, ao enviar sua carta a Reiner Steinweg, em que diz adeus às peças didáticas de Brecht, anuncia: “(...)A tentativa gorou, e nada mais me ocorre em relação à peça didática. Essas histórias não tem endereço. Aquilo que não tem endereço não pode ser encenado. (...) Não vou ficar fazendo figa para que surja uma situação revolucionária. (...) Os corais ensaiados já não cantam mais. E o humanismo só aparece em forma de terrorismo.(...)O que permanece são textos solitários esperando pela história”[15].

A inquietude crítica frente às dissoluções modernas nos aparece como a única saída possível.

(“Um pensador” – Axo um puta jargão barato! Como cês gosta dessas porra!)

Reduzirmo-nos a nossa menor grandeza ao acordo do come-engole?

A inquietude crítica é mais um procedimento de criação de pensadores para o mercado do pensamento?

Nasci em 1971, sob a égide dos “anos de chumbo”. Medice era o presidente desse país usurpado. Eu cresci em meio ao “milagre econômico”... Tão alheia a tudo... Estranho para mim era conseguir estar realmente próxima de algo que fosse familiar, que me identificasse. Identificar-me era o estranho. O reconhecido para mim não era conhecido, era sujeito colonizado, ferido na carne real por idéias importadas. O normal era a aridez da alegria *nonsense* gerada por aqueles filmes americanos da sessão da tarde, aquilo era o normal, a alegre dominação da fantasia! Eu ria, mas algo em mim se distorcia e maltratava. Por isso, dou tanto crédito à percepção pelos sentidos, a *aesthesis*. Pois era o que tinha como recurso para alguma aproximação lúcida, ainda que infantil. Minha principal brincadeira era a de tentar descrever as coisas. Era uma brincadeira narrativa. Eu descrevia as coisas que via, os quadros, as paisagens da janela que olhava do apartamento. A questão principal não era explicar, mas descrever. Hoje penso que talvez fosse uma espécie de intuição que me envolvia na luta por manter algum senso de realidade. Ficar na superfície. Acreditar no material que submerge como superfície nos gestos, nas palavras, nos objetos dispostos na casa, no museu, nas pessoas na feira, na lâmpada, na sombra permanente debaixo da minha cama.

Estar alheio e permanecer alheio era a condição esperada, desejada e enaltecida para alcançarmos nosso futuro.

---

[14] Ibidem.

[15] H. Müller citado em Koudela, Ingrid Dormien. *Brecht: Um Jogo de Aprendizagem*. São Paulo, Edusp/ Perspectiva, 1991.

Mas mesmo sendo pequena e primitiva, eu sofria com uma espécie de pesadelo de futuro (e de presente, porque coisas horríveis estavam acontecendo...), pesadelo que literalmente assombrava minhas noites. Eu sonhava seguidamente com uma espécie de rolo compressor gigantesco que me amassava numa grande avenida do país. Hoje, esse pesadelo recorrente se torna uma evidência prosaica que constato todos os dias. Meu pesadelo tomou as ruas, como num filme de terror.

Instaura-se uma urgência de ação.

Recentemente, um professor criterioso comentou que pode ser tremendamente inadequado o emprego de metáforas botânicas para a abordagem de processos históricos: procurar a raiz, esperar pelos frutos, extrair as ervas daninhas, e assim por diante. Mas, segundo ele mesmo, ainda pior que as metáforas botânicas é a clássica definição do trem da história. A história como um trem, que progride e avança de modo uniforme. Muitos vagões, uma coisa se encaixando na outra, em síntese grosseira: a história posta nos trilhos. Isso poderia dar numa brincadeira instrutiva, se não fosse completamente besta. O jogo se chamaria: vasculhar o lixo da imaginação do poder. As perguntas seriam as mais óbvias, para ficarem a altura da metáfora proposta: quem constrói o trilho? Quem são os maquinistas?

Em minha infância, a televisão foi minha interlocutora decisiva, como para a maioria de todos nós. Tinha cerca de sete anos, o “milagre brasileiro” começava a escoar pelo ralo, quando a Globo transmitia a clássica e insuperável “Escrava Isaura”, que depois foi exportada para boa parte do planeta. Eu realmente me interessava por aquela novela. A curiosidade ingênua daquele que chega ao mundo novo, torna-se o passageiro *first class* para o trem da história. A “Escrava Isaura” foi para mim o pressuposto didático necessário, “melodrama de formação”, para que engolisse, sem nenhuma desconfiança, a ficção histórica da abolição da escravatura no Brasil, que me foi contada em tom de alta cultura pela professora bem intencionada (que naquele tempo eu achava que também era minha tia!), na escola cara e tradicional que meu pai se lascava, mas pagava com orgulho. Isso me preparava para um brilhante futuro.

Para dialetizar o relato e felicitar os tropicalistas, e com eles, os cientistas políticos, também me lembro do Chacrinha, naquelas tardes desgranhadas de sábado, e do seu retumbante bordão: “Estou aqui para confundir, não para esclarecer”.

Decididamente no ponto em que me encontro, não acredito que seja capaz de esclarecer nada, mas tampouco desejo confundir. Isso é sincero. Não gosto do cinismo. Aposto, por precariedade histórica, na ação ingênua. Ingenuidade dos clássicos?

Todo meu empenho aqui é o de tentar formular algumas perguntas. Descrever algumas experiências, tentar comunicá-las. Continuo me valendo de minha estratégia da infância, exercitar a descrição, como propõe Klee, num plano topográfico, uma cartografia do perceptível, do que avisto na superfície. O intuito é aquele da infância, a prática descritiva como estratégia para assegurar alguma lucidez, mesmo que fugidia, frente a desrazão que insiste em nos desmaterializar. Uma esperança que diz respeito, como propõe Paulo Freire, a transformação da curiosidade ingênua em curiosidade epistemológica.

Minhas parceiras de superfície são as criadoras Maria Tendlau, Juliana Jardim, Magali Biff, Tika Tiritilli, Michelle Agnes, Thais de Almeida Prado, Mônica Sucupira e minha orientadora Ingrid Dormien Koudela(CAC/ECA/USP). A superfície é "A peça didática de Baden Baden sobre o Acordo", de Bertolt Brecht, de 1929.

As *Lehrstück* (peças didáticas) de Brecht são uma espécie de superfície dramatúrgica minada, já foram debatidas, desprezadas, rebatidas, implodidas, patrulhadas e enterradas por alguns. Heiner Müller desenterrou a idéia da peça didática, cerca de dez anos depois de sua carta de despedida, com sua seqüência das peças "A Estrada de Wolokolamsk"[16]. A explicação para essa retomada está em sua percepção de que a história voltava a entrar em movimento. As experimentações com a peça antecedem a queda do muro de Berlim em 1989.

A perplexidade que me acompanhou durante toda a minha educação política por meio do "melodrama de formação", permanece na constatação do meu pesadelo crescendo nas avenidas da cidade. O rolo compressor transforma o coro que sumiu da assembléia teatral, na massa solitária sistematicamente impossibilitada de comunicar suas experiências não comunicáveis.

O procedimento aqui escolhido de descrição da experiência e, a ousadia explicitada em tentar formular algumas perguntas, é o que posso realizar por hora. Certamente a superfície escolhida é vasta, além de germânica. Não é desejável contê-la, quem dirá dominá-la! O seu terreno é acidentado, nele mapeamos algumas fendas onde nossos pés foram apanhados.

Confesso que estou em processo de desengano já há alguns anos. Não por acaso a fenda da superfície da "Peça sobre o Acordo" que imediatamente agarrou meus pés, foi aquela que descreve como o Pensador se reduz a sua menor grandeza para vencer a tempestade. É o desengano de escoar pelo ralo da história, ser atropelada pelo trem da história e se perceber incapaz de enxergar o branco do olho da história.

Contudo, minha ascendência portuguesa aventureira me impele a perseverar e encontrar o olho inteiro, mesmo que seja um só, como o do monstro Polifemo, diante do qual Ulisses inventa-se Ninguém.

Para descrever a superfície me amparo nos meus sentidos, ainda que a impostura do último século me force a desconfiar deles a cada passo. Descrever o que percebo, ainda que seja um simulacro, isso eu treino desde tenra idade.

O que é mesmo inaceitável naquilo que julgamos inaceitável?

A isso é dedicado esse relato.

---

[16] Röhl, Ruth. "Heiner Müller na Pós-Modernidade" em Koudela, Ingrid Dormien. *Heiner Müller, o espanto no teatro.* São Paulo, Perspectiva, 2003.

(roteiro da fase “en-cenada”/2006)

Experimento do Acordo, com Núcleo Coisa Boa

Texto

Núcleo Coisa Boa, a partir da “Peça Didática de Baden Baden sobre o Acordo”, de Bertolt Brecht.

Roteiro e Encenação

Dedé Pacheco

FIGURAS DA AÇÃO

- **O QUE ESTÁ NA MACA/ O Pensador** – MAGALI BIFF
- **O QUE ESTÁ SOBRE O PALCO/ O aviador acidentado** – MARIA TENDLAU
- **O QUE ESTÁ NA PLATÉIA/ Aquele que assiste** – JULIANA JARDIM

1. **RELATÓRIO DO VÔO**

LUZ: Geral BRANCA com contra branco– FUMAÇA TÊNUE

PENSADOR ESTÁ COBERTO COM LENÇOL BRANCO

Banquinho: “Essa banqueta é a Terra”: homem vê de um telescópio, faz uma mapa com fita crepe sobre a banqueta, vira estrela, vai para a lua, volta, se vê pelo satélite/espelho: TEXTO DO RELATÓRIO DO VÔO.

Juliana incógnita na platéia fala o texto.
Magali fala debaixo do lençol que lhe cobre.

No tempo em que a humanidade
Começava a se conhecer,
Nós construímos aviões,
Com madeira, ferro e vidro,
E atravessamos os ares voando;
Por sinal, com uma velocidade
Superior em mais do dobro à do furacão.
E na verdade nossos motores eram
Mais fortes que cem cavalos, mas
Menores que cada um deles.
Durante mil anos tudo caiu de cima para baixo,
Com exceção dos pássaros.
Nem mesmo nas mais antigas pedras
Encontramos qualquer testemunho
De que algum homem
Tenha atravessado os ares voando.
Mas nós nos erguemos.
Próximo ao fim do segundo milênio de nossa era
Ergueu-se nossa
Ingenuidade de aço,
Mostrando o que é possível
Sem nos deixar esquecer:
O que ainda não foi alcançado.

PASSAGEM 1: B.O – Maria está com o megafone pendurado no corpo. Começa a fazer ruído, pega o boneco e põe na posição. Liga a lanterna que também está pendurada em seu corpo e ilumina o boneco.

Estática 1:
(Magafone no grave)

BO. Maria ilumina o boneco do Getúlio com a lanterna.
Texto com Maria:

INSTRUÇÃO N 5, CONHECIDA COMO A INSTRUÇÃO CONSELHO

Aos que comandam a máquina e do alto vêm a terra ficando para trás.
E encontram-se agora na situação 5. Eu vou ajudá-los:
Ouçam meu conselho:
Pare. Foram demasiado rapidamente para demasiadamente para fora e agora estão encerrados dentro desta cápsula. As lamentações não serão mais ouvidas. Daí de dentro.

Crssssh, Crrrrsh

PASSAGEM 2: Maria desliga a lanterna. B.O. rápido. Enquanto pega a bexiga faz os ruídos no megafone. Mantém o megafone pendurado no corpo. Fusão com a música da Edith.

2. **A QUEDA**

LUZ: Tudo branco, intensidade de luz – contra em alta.
música – "Wenn ich dich höre" – Edith

Maria jogando o balão preto – nunca pode cair no chão.

Texto

Nós participamos dos trabalhos dos nossos camaradas.
Nossos aviões se tornaram melhores,
Voamos cada vez mais alto,
O mar foi vencido.
E eis que as montanhas já ficaram baixas.
Fomos dominados pela febre
Do petróleo e da construção de cidades.
Nossos pensamentos eram máquinas e
Luta pela velocidade.
Com a luta esquecemos
O nosso nome e o nosso rosto,
E com a pressa da partida
Esquecemos o objetivo de nossa partida.
Mas nós lhes imploramos
Que venham ao nosso encontro e
Que nos dêem água,
E um travesseiro para apoiarmos nossa cabeça,
E que nos ajudem, pois
Não queremos morrer.

1- Maria murmura o texto na primeira parte da música, depois já fala o texto olhando a platéia. Sai a música. Continua fazendo o "batuque/tempestade" com os dedos na bexiga, em seguida se aproxima para "pedir ajuda". Só depois que a bola volta definitivamente que ela explode a bexiga.

PASSAGEM 3: B.O com explosão da bola. Megafone que está pendurado no corpo é acionado com ruídos, Magali ilumina com lanterna Maria que fala o texto e anda para trás, de frente para a platéia.

Estática 2:

Crssssh, Crrrrsh
A cápsula foi construída sem janela. Olhem para o alto e só enxergarão a si mesmos. Não mais vêem a Terra, ela doravante estará unida, colada até o fim (se é que existe um) à suas carnes. A queda se tornou impossível...
Crssssh, Crrrrsh

PASSAGEM 4: Magali procura com a lanterna a Juliana na platéia. Maria vai para a coxia fazendo seu ruído que funde com o "psiu" de Juliana. Juliana pega a cadeirinha que está perto do palco e coloca sobre o proscêncio.

3. INQUÉRITO PARA SABER SE O HOMEM AJUDA O HOMEM

Luz lateral no proscênio. Contra recortado em Magali. Toda luz tênue.
Um pouco de luz na platéia.

Juliana conta a história do progresso do homem e de sua miséria com o texto do primeiro inquérito. Ela é uma contadora que sai da platéia e vai para o limiar entre a platéia e o palco. Ela tem consigo um travesseiro e uma garrafa com água. Ela convida uma pessoa do público para apoiar sua cabeça no travesseiro que está no seu colo. Ela pede com freqüência que ninguém acorde, que "esta é uma história para a gente continuar dormindo"

Fala de Merko. Todo o texto é intercalado por uma contação especial que mistura a experiência no Pará, com a na Catedral de Notre Dame e com a carne em Crato.

Um de nós atravessou o mar e
Descobriu um novo continente.
Mas depois dele
Lá construíram grandes cidades com
Muito esforço e inteligência.

Nem por isso o pão ficou mais barato.

Um de nós construiu uma máquina
Cujo vapor aciona uma roda, e essa foi
A mãe de muitas outras máquinas.
Mas muitos trabalham nelas
Todos os dias.

Nem por isso o pão ficou mais barato.

Muitos de nós meditaram
Sobre o movimento da Terra ao redor do Sol, sobre
O íntimo do homem, as leis
Gerais, a composição do ar,
E sobre os peixes abissais.
E descobriram grandes coisas.

Nem por isso o pão ficou mais barato.
Pelo contrário,
A miséria aumentou em nossas cidades,
E já há algum tempo

Ninguém mais sabe o que é um homem. – Magali senta na maca e Ju destaca o texto em grito.
Por exemplo: enquanto vocês voavam, rastejava
Pelo chão algo semelhante a vocês,
Não como um homem!

E então, (Magali repete e acende a lanterna em seu rosto) o homem ajuda o homem?

Psiu, não precisa responder, vamos continuar dormindo, psiu, psiu...

PASSAGEM 5: Maria deixa o megafone na coxia e começa a girar em torno da pedra, enquanto Juliana sai da posição anterior e leva sua cadeirinha para a beira do palco onde senta.

4. LEITURA DOS COMENTÁRIOS 1- O PENSADOR

Luz Geral e contra branco.

Trajetória com Magali que fala primeira parte do texto do Narrador, enquanto Mi faz ações com a pedra. Termina no momento em que Maria vira e olha como o anjo de Klee.

Magali fala o texto:

1. Quem arranca algo, segurará algo. E a quem algo é arrancado, também ele o segurará. E quem segura algo, dele algo será arrancado. Aquele de nós que morre, abandona o quê? Não abandona apenas a sua mesa ou a sua cama! Aquele de nós que morre, abandona a rua que conhece e também a que não conhece. As riquezas que possui e também as que não possui. A própria miséria, a própria mão. Como então, quem não estiver exercitado nisso, poderá levantar uma pedra? Como, quem não estiver exercitado no abandono, abandonará a sua mesa? Ou como abandonará tudo aquilo que possui e também o que não possui? A rua que conhece e também a que não conhece? As riquezas que possui e também as que não possui? A própria miséria? A própria mão?

Maria fala o texto:

2. Quando o pensador se viu numa violenta tempestade, estava sentado num 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.

Magali fala o texto:

4. Se o Pensador venceu a tempestade, venceu-a porque conhecia a tempestade e estava de acordo com a tempestade. Portanto, se quiserem superar a morte, é preciso conhecer a morte e estar de acordo com a morte. Mas aquele que procura o acordo deverá preferir a pobreza. Não deve estar preso às coisas! As coisas podem ser tiradas e aí não haverá acordo.

PASSAGEM 6: Maria vai até a coxia e pega o megafone, fala as primeiras palavras e depois tira o megafone e fala sem ele.

Estática 3:

Maria fala o texto:
Crssssh, Crrrrsh
Quando o aviador caiu na Criméia, ele foi salvo. Foi embrulhado em feltro e gordura. E sua voz se espalhou entre os mortos. Ele conta sua história a um animal morto. Sua história:

Juliana fala o texto:
sussurro grito gemido muita risada.

Maria fala o texto:
Ninguém além do morto precisa ouvir sua voz.
Crsssh, crsssh, eu te amo, crsssh, crshhh

PASSAGEM 7: Deixa o megafone a seu lado e deita para fazer o próximo texto. Tira a lupa do bolso.

6. O EXAME

Luz de chão na Maria, que vasa para a Juliana, contra recortado em Magali.

Parte 1:

Maria / aviador acidentado olha o dedo com um aviso / nó de pano com a lupa. Sentada no chão. Tatuagens pelo corpo: EU no braço – procura o texto pelo corpo, procura a história pelo corpo com sua lupa.
Relação com texto "Enaltecimento e Desapropriação" – Juliana na platéia.

Juliana fala:
Eu não posso morrer.

Maria fala:
Mas eu, com o meu vôo,
Atingi minha maior grandeza.
Tão alto quanto eu voei,
Ninguém voou.

Juliana fala:
Você se afastou do curso das águas, homem.
Você não esteve no curso das águas, homem.

Maria fala:
Eu não fui enaltecido o bastante, eu
Não poderei ser enaltecido o bastante.
Não voei por nada nem por ninguém.
Voei por voar.

Juliana fala:
Você é muito grande, você é muito rico.
Você é singular demais.
Por isso não pode morrer.

Maria fala:
Ninguém me espera, eu
Não vôo em sua direção, eu
Vôo para me afastar de vocês, eu
Jamais morrerei.

Juliana fala:
Mas
Quem não pode morrer
Também morre.

Maria fala:
eu
Jamais morrerei.

Juliana fala:
Quem não sabe nadar
Também nada.

PASSAGEM 8: B. O Juliana sobre o palco e Maria na direção oposta. O megafone pode ficar no chão.

Ao longe eles têm um abismo escuro entre si. Aproximam-se, mas o abismo não se dissipa. (Busca do Coro por um nome)

Quem são vocês?
Somos os que sobrevoaram o oceano.
Quem são vocês?
Somos alguns de vocês.
Quem são vocês?
Não somos ninguém.
Eles não são ninguém.
Eu sou Charles Nungesser.
E ele é Charles Nungesser.

2. Viram-se para o público, olhar oblíquo, voz íntima de quem está ao lado.

Quem os espera?
Muitos nos esperam além-mar.
Quem os espera?
Nosso pai e nossa mãe nos esperam.
Quem os espera?
Ninguém nos espera.
Ninguém os espera.

3. Voltam a se olhar e se aproximar um pouco na diagonal, voz resistente que alivia ao final. Magali também ri.

Então quem morrerá, se vocês morrerem?
Aqueles que foram enaltecidos demais.
Então quem morrerá, se vocês morrerem?
Aqueles que se ergueram um pouco acima do solo.
Então quem morrerá, se vocês morrerem?
Aqueles que ninguém espera.
Então quem morrerá, se vocês morrerem?
Ninguém.
Agora sabeis:
Ninguém
Morrerá, se vocês morrerem.
Agora eles atingiram
Sua menor grandeza.

PASSAGEM 9: Leve contra-luz. Maria pega o megafone do chão e começa a dizer o texto, agito de colocação de objetos das trajetórias. Juliana leva sua cadeirinha para o palco.

Estática 4:

Crssssh, Crrrrsh
Pronto. Está feito. Esse é o conselho. Avancem sem poder avançar. Recuem pra frente. Ou mantenham-se deitados (que é a posição adequada à cápsula). A cápsula resta, só. Já não há mais ajuda. Abandonem-na. A violência está deitada sobre si. Descansem.
Crsssh, crsssh, crsssh, crshhh
Crssssh, Crrrrsh
(Se já receberam a terrível notícia, porque me, crrrrsh, pedem vai, crrrssh, pedem vem, crrrssh, violentos se ajudam.
A mensagem foi interrompida.
A mensagem não chegará nunca.
Este conselho não deve ser seguido).

9. O ACORDO

Luz geral e contra branco.
Juliana: contadora de costas - "O universo quer jogar" – o começo do fim, o meio do fim, o fim do fim. A velha criança que nasce e diz "aqueles" e vê **o filme** do curso das águas (filme que pode estar na primeira cena – relatório do vôo, ela olhando o filme e dizendo o texto na platéia) e depois caminha

para o fim, em que tenta pegar o universo com as mãos, tenta enterrar seu corpo no universo. Não consegue, abandona a tentativa e diz um “avante” mudo e depois engole o punho de seu braço.

Texto Juliana - Essa é a história de uma mulher que já era velha desde que nasceu.
Quando nasceu era o COMEÇO DO FIM.
Logo que ela nasceu tatuaram o rosto da sua avó nas suas costas. E aquele rosto a guiava para o fim.
Ela engatinhava, engatinhava, mexendo os dedos de suas patas e dizia ‘Aqueles, aqueles” como bebê.
Havia muitos seres, pessoas, coisas, entes ao redor dela de todos os tipos, credos, incrédulos, e todos ficavam ali muito curiosos pra saber o que viria de sua boca depois de “Aqueles”.
Até que ela, quando já estava próxima do MEIO DO FIM, saindo do engatinhar para ficar em pé, começou a dizer “Aqueles que conhecem o curso das águas”. Já sobre dois pés, quando ela fala do curso das águas, ela vê um filme na sua frente, um filme fotográfico. Ao ver o filme, ela bem próxima do MEIO DO FIM, começa a dizer para toda aquela multidão que está perto dela :“não se deixem dissolver como o sal na água”. Diz isso para fortalecer todos ao redor, pois ela via que eles estavam enfraquecendo e sabia que já estav no MEIO DO FIM. Então, ela vai em direção ao filme fotográfico, pisa nele, pega-o e olha-o bem de perto, silenciosa, muda. São imagens das águas. Vê que ali tem muita água, água e mais água. E ela, segurando o filme, começa a dizer a todos, que a essa altura tinham se afastado com seus dizeres, perplexos: “trtrtrtrtrtrtrtransformem, trans, transforme” - enquanto faz cair o filme perpendicular a seu corpo – transmorram. Ela suga após o transmorram e abandona o filme no chão. Passa então para depois do MEIO DO FIM e, sabendo que o FIM DO FIM se inicia, ela tenta enterrar seu corpo no universo, pois ela sabia que ele queria jogar com ela. Ela tenta se enterrar, cedendo para o chão, com força, mas o universo não a olha. Ele se vira pra ela e ela, insistente, pega a terra com suas mãos e tenta falar, mas sua voz não sai. Ouvimos somente um arremedo de som dizendo ‘Avante, avante’. E ela levanta o braço que não segura a terra, puxada pelos seus dedos das mãos enquanto tenta falar, com o corpo abandonado no solo. Como a voz não sai mais, ela cala sua própria boca, engolindo o punho da mão que agora cede.

MI: Ela já foi nascendo, queria ter sido bailarina, mas foi locomotiva, carregava um mundo muito pesado/ encontra **a caixinha de música** – música do avante, hino comunista. Diz tudo que queria de bom para ao mundo, transpõe a lucidez do desejo, fica eufórica e sem chão, sai lutando e dizendo “transformem-se” e cai sobre **o boneco do Getúlio**, conta sua história, segue conclamando com braços e cotovelos o “abandonem-se”, encontra a camiseta da criança, coloca-a no ombro.
Grita ao longe com os braços estirados para cima, em flecha, “Avante”.

Texto Maria - Daí ela já estava nascendo. E ela queria ser bailarina. Daí ela queria ser bailarina, mas se transformou numa locomotiva. Era uma locomotiva **Ao trrrr... trrrr...trrrr.. nsffff... nsffff... maaaaar. Trrrr... trrrr...trrrr.. nsffff... nsffff... maaaaar. Trrrr... trrrr...trrrr.. nsffff... nsffff... maaaaar**. (caixa de musica, pausa) Por que ela tinha um sonho. E era um sonho lindo, lindo, onde todos, todos, todos mesmo, tinham um lugar par morar, um lugar para comer, um lugar para amar, todos juntos, tinham terra, tinham o que comer, e comiam, e riam, e tanto, e a terra era de todos, e dava, dava comida, muita terra, muita comida a terra dando, batatas, campos, e a terra dava flores, compôs com flores, e dividiam tudo, era lindo, lindo, dividindo não a pobreza, mas a riqueza pra todos, era tanto, tanto... Ai! Mas é que o mundo era muito pesado de se levar. Era um sonho taão grande que era quase impossível de levar. Então ela ia. (chutes). **Transforme-se. Transforme-se, transforme-se.**

Transforme-se a si mesmo. Porque vocês são tantos? Não me encham o saco. Saiam daqui. Quando vocês se reproduziram assim? As pessoas são como ratos, elas saem dos bueiros, muitos, um horror. Aí tinha o Getúlio lá de Santa Tereza. (abaixa e mostra o boneco) Que fazia bonecos de dejetos. Ele chamava Getúlio. Será que é por causa do Presidente? Seus bonecos de dejetos. E ele fez um boneco. Um escravo para ele. Pra ele se vingar. Um escravo que era polaco. A vingança. Pra servir a ele. Como ele. Que usava gravatas de uso campestre. E tinha as mãos arregaladas, feitas de lixo. A boca de negro. Os olhos inchados de levar porrada. E aí quando ele almoçava a quentinha que mandava buscar na esquina. Com ovo frito, carne de segunda, muuuito arroz, e alguns pouquinhos de feijão. Depois ele dormia atrás da barraca e botava o escravo pra tomar conta. Pra trabalhar pra ele. O escravo polaco que chamava Polasco. Ele escreveu na plaquinha: Sou Polasco. Não encham meu saco! Era o subtexto – não encham meu saco! Meu patrão está descansando O Getúlio agora era o patrão. (abraça o boneco) Ai, meu boneco, meu Polasco. Que era o Getúlio também. Se eu pudesse eu queria guardar você no meu coração. Você inteirinho, que é o resto do resto. Está vendo?(ri desolada) Até a poesia vai embora. (levanta) Aí a bailarina abandona tudo (movimento de ombros, quadris, e cotovelos). Vai **abandonando**. As pessoas. **A si**. Sem nada. Só abandonando. O sonho, se livrando de tudo de todo esse... esse... (pára). Equívoco de grandeza. (pausa) (pega a camiseta e coloca-a no ombro) Pra se encontrar só consigo. Com ela mesma. Como ela. Que era. **Avanteeeeeee!**

Magali fala ao final dos dois avantes:

2. *Para ajudar um homem a aceitar a morte, o Pensador participante pediu-lhe que se despojasse de todos os seus bens. Depois de ter abandonado tudo, ao homem só restava a vida. Abandona mais uma coisa, disse-lhe o Pensador.*

B. O.

(cartas de pessoas que participaram do experimento, enviadas ao endereço residencial de Juliana Jardim, conforme a atriz havia sugerido, em sua própria carta ao público).