

Experimentações com teatro dialético: Estratégias de fortalecimento do pensamento crítico reflexivo na sala de aula e em espaços comunitários em Macapá



Aquele que diz

N S
N ã I
O M

Aquele que diz



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ-UNIFAP
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO
LICENCIATURA EM TEATRO

Experimentações com teatro dialético: Estratégias de fortalecimento do pensamento crítico reflexivo na sala de aula e em espaços comunitários em Macapá

MACAPÁ-AP

2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ-UNIFAP

PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO

COORDENAÇÃO DO CURSO DE TEATRO

BRUNO COUTINHO DOS SANTOS

LUCIANE SOUZA.PEREIRA

Experimentações com teatro dialético: Estratégias de fortalecimento do pensamento crítico reflexivo na sala de aula e em espaços comunitários em Macapá

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá - UNIFAP, como quesito para a obtenção do título de licenciados em Teatro.

Orientador: Professor Me. José Flávio Gonçalves da Fonseca.

MACAPÁ-AP

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Central da Universidade Federal do Amapá
Elaborado por Mara Patrícia Corrêa Garcia – CRB2/1248

792.02 Pereira, Souza Luciane

S237e Santos, Bruno Coutinho dos

Experimentações com teatro dialético: estratégias de fortalecimento do pensamento crítico reflexivo na sala de aula e (...) / Bruno Coutinho dos Santos, Luciane Souza Pereira ; orientador, José Flávio Gonçalves da Fonseca. - Macapá, 2018.

84 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Fundação Universidade Federal do Amapá, Coordenação do Curso de Teatro.

1. Teatro experimental – Macapá (AP). 2. Teatro experimental – Crítico-reflexivo. 3. Teatro na educação. I. Pereira, Luciane Souza. II. Fonseca, José Flávio Gonçalves da, orientador. III. Fundação Universidade Federal do Amapá. IV. Título.

BRUNO COUTINHO DOS SANTOS

LUCIANE SOUZA.PEREIRA

Experimentações com teatro dialético: Estratégias de fortalecimento do pensamento crítico reflexivo na sala de aula e em espaços comunitários em Macapá

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá - UNIFAP, como quesito para a obtenção do título de licenciados em Teatro, pela seguinte banca examinadora:

Data de defesa: ___/___/___

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Professor Me. José Flávio Gonçalves da Fonseca
Universidade Federal do Amapá – UNIFAP (Orientador)

Professora Ma. Juliana Souto Lemos
Universidade Federal do Amapá – UNIFAP (Membro)

Professor Me. Frederico de Carvalho Ferreira
Universidade Federal do Amapá – UNIFAP (Membro)

MACAPÁ-AP

2018

AGRADECIMENTOS

Ao Orientador Professor Me. José Flávio Gonçalves da Fonseca, por ter acreditado e abraçado nossa ideia, de forma sábia e paciente ter nos guiado, compreendendo o nosso tempo e limitações. Obrigado(a) por não ter desacreditado/desistido de nos acompanhar nesse “pequeno trajeto”. Sobretudo, obrigado(a) por ter nos dado forças com palavras de incentivo das várias vezes que pensamos em jogar a toalha e desistir, devido as adversidades encontradas durante o caminho até a finalização deste projeto, por compartilhar conhecimentos, compreender nossas limitações e ter aceitado nos orientar, o que pra gente foi o maior ganho;

Ao teclado virtual que deu conta de mais de 80% desta pesquisa, e os vírus que nos visitaram ao fim da primeira etapa deste TCC, nos deixando mais um semestre estudando, nos possibilitando ver nossa pesquisa por outras perspectivas, certezas e aprendizados extras, nos tornando mais cautelosos e atentos, principalmente para pensarmos em tudo com mais detalhe e carinho.

Aos que não acreditaram que poderíamos seguir em frente, por julgar se tratar de um tema complexo. Duvidaram, logo nos fortaleceram. Obrigado(a);

Aos professores que nos acompanharam nesse percurso de quatro anos e meio de Teatro, na Unifap. Nosso muito obrigado(a) pela contribuição em nos indicar os melhores artigos, e documentos de pesquisa, por contribuírem para a formação de nosso currículo profissional, direta e indiretamente.

Bruno Coutinho e Luciane S. Pereira.

À pessoa que mais me aturou nos últimos meses, acompanhando minhas crises de fraqueza, tristeza e muitos contras que quase me fizeram parar na beira da praia. Ana Letícia Sfaer, que abraçou a causa junto conosco e ficou noites acordada incentivando, torcendo com brilho nos olhos à cada vitória alcançada. Obrigada pela maturidade e paciência que eu, acho, não teria se estivesse em seu lugar.

Luciane S. Pereira

RESUMO

Esta pesquisa objetivou a experimentação por meio do teatro dialético na sala de aula e espaços comunitários da cidade de Macapá-AP, a partir de alguns modelos de ação oriundos do arcabouço de Peças Didáticas do dramaturgo e diretor alemão Bertolt Brecht, bem como de outro texto, não necessariamente do autor, mas que também foram identificados elementos que o aproxima desses modelos de ação brechtianos. Para a realização desta investigação foi adotada como estratégia metodológica, a pesquisa qualitativa, tendo como suporte: observação, registros fotográficos e protocolos (relatos de caráter avaliativo e diagnóstico) dos experimentos dialéticos. A partir da análise das experimentações realizadas, pudemos refletir sobre proposições pedagógicas relativas ao ensino do teatro e ao seu aprendizado, frente à realidade das escolas e da comunidade macapaense que necessita urgentemente de ações educacionais que possibilitem o despertar do senso crítico e reflexivo dos sujeitos envolvidos.

Palavras-chave: Teatro dialético. Aprendizagem. Pensamento crítico/reflexivo.

ABSTRACT

This research aimed at experimenting through the dialectical theater in the classroom and community spaces of the city of Macapá - AP, from some models of action developed by the Playwright and German director Bertolt Brecht, as well as from another text, not necessarily of the author, but also elements were identified that is closer of these author's models of action. For the realization of this investigation was adopted as methodological strategy, the qualitative research, having as support: observation, photographic records, protocols (reports of evaluation and diagnostic character) of the experiments dialectics. From the analysis of the experiments carried out, we were able to reflect on pedagogical propositions related to the teaching of theater and the process of learning, facing the reality of schools and the community of Macapá, which urgently needs educational actions that enable the awakening of the critical and reflexive sense of the subjects involved.

Keywords: Dialectical theater, learning, critical-reflexive thinking.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	BRECHT E SEU TEATRO DIALÉTICO: O GESTUS SOCIAL, O EFEITO DE DISTANCIAMENTO E PEÇAS DIDÁTICAS.....	14
3	ESTÁGIO SUPERVISIONADO COMO AMBIENTE DE INVESTIGAÇÃO POÉTICA, ESTÉTICA, POLÍTICA E PEDAGÓGICA	24
4	PROPOSIÇÕES DIALÉTICAS NA ESCOLA E NA COMUNIDADE	28
4.1	SIMBIOSE TEXTUAL: COSTURANDO UMA IDEIA RUMO À DIALÉTICA.....	30
4.2	REVIVENDO NOS ESPAÇOS DA COMUNIDADE.....	37
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	45
	ANEXO I	
	ANEXO II	
	ANEXO III	
	ANEXO IV	

1 - INTRODUÇÃO

Este Trabalho de Conclusão de Curso tem como marco, a realização da disciplina de Prática Pedagógica VI, durante o 6º semestre do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Amapá – UNIFAP. Na ocasião a disciplina foi ministrada pelo professor Me. José Flávio Gonçalves da Fonseca, quando tivemos contato com a peça didática *Aquele que diz sim/Aquele que diz não* do dramaturgo, romancista e poeta alemão, o grande propagandista do teatro épico, Bertolt Brecht (1898-1956).

Durante a realização desta disciplina, estivemos, juntamente com o professor, imersos em um processo de experimentação com o modelo de ação proposto (peça didática), o que culminou na montagem e posterior apresentação de um experimento cênico no final do semestre, intitulado *Aquele que diz sim/Aquele que diz não: Jogo de aprendizagem com a peça didática de Bertolt Brecht*.

FIGURA 1 – Cartaz de divulgação do Experimento Cênico



Fonte: Flávio Gonçalves

No semestre posterior (7º semestre), foi ofertado a disciplina de Estágio supervisionado IV, onde optamos por dar continuidade às investigações sobre as peças didáticas de Bertolt Brecht, e a partir dessa referência, desenvolvemos nossa proposta de estágio, realizando uma prática que tinha como propósito levar o teatro dialético para dentro da sala de aula, uma vez tendo consciência que esse Teatro não possui apenas finalidade espetacular e sim perpassa pela ideia de processo, dando muito mais força à aprendizagem

pautada no despertar do senso crítico, levando os envolvidos a sair da sua zona de conforto para refletir, questionar e principalmente, formular novas ideias.

Tais práticas de estágio, foram propostas, ao percebermos, durante o período de observação, a presença de um modelo de educação bancária que ainda persistia nas escolas de Macapá. A alienação na educação, como aponta o célebre pedagogo e teórico da educação, Paulo Freire¹ sempre nos instigou a pensar novas possibilidades do fazer teatral que contribuíssem para o melhoramento desse quadro.

Nesse sentido, podemos relacionar, na fala da professora da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo, Ingrid Koudela² (1999), a proposta de trabalho de Brecht com as peças didáticas, com a proposta de educação freiriana. Segundo ela:

A peça didática propõe o exercício de uma ‘didática não depositária’ (Freire, 1970), pela qual o aluno constrói o conhecimento e avalia até onde caminhou com o conteúdo, em lugar de se ver confrontado com um objetivo de aprendizagem pré-determinado (KOUDELA, 1999, p. 114).

Motivados por esta inquietação, aliados à teoria e prática de Brecht, com base em seu poder educacional, buscou-se concretizar esta ideia através de experimentos que se realizaram durante os processos de Estágios supervisionados IV e V.

O primeiro experimento denominado *simbiose textual - costurando uma ideia rumo à dialética*, propôs a inclusão de pequenos trechos do modelo de ação *Aquele que diz sim/aquele que diz não*, de Bertolt Brecht, a um texto de autoria de Lailson Leonardo³ e Adriano Alves⁴, buscando enfatizar, com isso, a dialética já presente no texto dos dois autores.

¹ Paulo Reglus Neves Freire, educador, filósofo e pedagogo, brasileiro. Considerado um dos pensadores mais notáveis na história da pedagogia mundial, tendo influenciado o movimento chamado pedagogia crítica. É também o Patrono da Educação Brasileira. Sua prática didática fundamentava-se na crença de que o educando assimilaria o objeto de estudo fazendo uso de uma prática dialética com a realidade, em contraposição à por ele denominada educação bancária, tecnicista e alienante: o educando criaria sua própria educação, fazendo ele próprio o caminho, e não seguindo um já previamente construído; libertando-se de chavões alienantes, o educando seguiria e criaria o rumo do seu aprendizado.

² Ingrid Dormien Koudela, tradutora, professora universitária brasileira e escritora, uma das figuras centrais no estudo da didática do teatro e principal desenvolvedora do sistema de jogos teatrais e do pensamento de Viola Spolin em seu país, tendo traduzido toda sua obra ao português. Professora livre-docente de didática e prática de ensino em artes cênicas da ECA USP, introduz o sistema de jogos teatrais na década de 80 no Brasil. Autora de vários livros sobre pedagogia do teatro, é uma das principais especialistas em teatro-educação, orientando vários estudos na área. Coordena o grupo de trabalho Pedagogia do Teatro e Teatro na Educação da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Ingrid Koudela foi consultora do Ministério da Educação na elaboração dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) dos cursos brasileiros de teatro em 2001-2002. Ingrid é também uma das especialistas brasileiras da obra de Brecht, sendo seu principal foco as peças didáticas do autor alemão.

³ Lailson Leonardo de Lima, Paraibano, autor do texto didático *O planeta terra diz: SOCORRO!!!*; Possui graduação em Ciências Contábeis pela faculdade Vale do Salgado (2014); Pós graduado em Gestão

Enquanto prática, nesse primeiro experimento, utilizamos o *sistema coringa* do diretor e teórico teatral brasileiro, Augusto Boal⁵ (1931-2009). Essa prática dialogou com os pressupostos teóricos de Ingrid Koudela e Ricardo Japiassu⁶, bem como ainda embasadas em autores interacionistas (corrente que acredita na combinação de influências, levando em consideração o fator ambiental e orgânico e que esses elementos podem favorecer no processo de aprendizagem, como Vygotsky⁷ (1896-1934) e Piaget⁸ (1896-1980). Exploramos ainda o uso do coro⁹, no intuito de, dentre outras coisas, provocar o chamado efeito de distanciamento, utilizado para alcançar a reflexão.

O segundo experimento, intitulado *Revivendo nos espaços da comunidade*, explorou espaços alternativos da comunidade do residencial São José, na periferia de Macapá, tendo como base o modelo de ação *a exceção e a regra*, também de Bertolt Brecht.

Os participantes desse experimento, moradores dessa comunidade, estiveram realizando ativamente a proposta, seja com sugestões dos espaços, como com sugestões na escolha dos fragmentos encenados.

A presença do *gestus* (construção de imagens corporais que representaram os personagens e sua classe) e do coro foram bastante explorados. Reflexões foram compartilhadas com outros jovens do grupo, visto que a realidade dos atuantes andavam lado

Pública- Especialização Lato sensu; Professor do curso de Ciências Contábeis pelo Instituto Federal da Paraíba. Fonte: OficinadeTeatro.com CNPQ Lattes e Escavador.

⁴ Adriano Alves, paraibano, autor do texto didático *O planeta terra diz: SOCORRO!!!*; Bacharel em Ciências Contábeis; Coordenador e professor do curso técnico em Finanças, na empresa EEEP- Lucas Emmanuel Lima Pinheiro; Professor Universitário na Faculdade FVS.

⁵ Augusto Boal foi um dos dramaturgos que mais contribuiu para a criação de um teatro genuinamente brasileiro e latino americano. Desde os primórdios de sua carreira, no teatro de Arena, até o Teatro do Oprimido, técnica que o tornou mundialmente conhecido, passando pelas Sambóperas, sua preocupação foi a de criar uma linguagem que pudesse traduzir a realidade do seu país, uma maneira brasileira de falar, sentir e pensar.

⁶ Ricardo Ottoni Vaz Japiassu. Doutor em Educação e Psicologia pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (2003). Mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Licenciado e Bacharel em Teatro pela Escola de Teatro da UFBA. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Métodos e Técnicas de Ensino, atuando principalmente na discussão dos seguintes temas: arte-educação, ensino fundamental, ensino - métodos, teatro na educação e psicologia histórico-sociocultural.

⁷ Lev Vygotsky foi um marxista que desenvolveu uma psicologia com as características de aprendizagem. Segundo Vygotsky, o desenvolvimento cognitivo do aluno se dava por meio da interação social, ou seja, de sua interação com outros indivíduos e com o meio.

⁸ Jean Piaget foi um renomado psicólogo e filósofo suíço, conhecido por seu trabalho pioneiro no campo da inteligência infantil. Piaget passou grande parte de sua carreira profissional interagindo com crianças e estudando seu processo de raciocínio. Seus estudos tiveram um grande impacto sobre os campos da Psicologia e Pedagogia.

⁹ O coro para Brecht tem o intuito de provocar o “efeito de distanciamento”, ativando a criticidade no espectador, bem como a necessidade de transformação, pois o teatro de Brecht “passa a ser um teatro de crítica social, dentro dos parâmetros estabelecidos pelo teatro épico – que visa (...) despertar a consciência crítica do espectador” (BORNHEIM, 1992, p. 300). Os coros contribuem para alcançar esse efeito, dialogando com o público, incentivando-o, despertando-o.

a lado com o texto oferecido por nós, pois o contexto era análogo às lembranças passadas e próximas à realidade desses jovens, de acordo com alguns relatos. Tudo se resumiu num processo de reflexão conjunta.

Este trabalho busca analisar esses processos acima descritos e foi estruturada em quatro capítulos e dois subcapítulos, sendo eles: Dialética de Brecht, na qual abordamos sua biografia, o conteúdo histórico de seu teatro dialético, antes conhecido como épico/dialético, dando um pouco de ênfase a alguns elementos de sua poética (*gestus*, distanciamento), sem esquecer do principal, as peças didáticas; O capítulo seguinte, *Estágio supervisionado como ambiente de investigação poética, estética, política e pedagógica*, abordamos a teatralidade causada pelos efeitos presentes na estética de Brecht, através dos textos didáticos, fundamentando os experimentos compartilhados nesta pesquisa, tendo como ambiente de investigação espaços diferentes; cujo propósito foi dar base às proposições dialéticas na escola/comunidade. O capítulo *Proposições dialéticas na escola e na comunidade*, seguido dos sub tópicos citados anteriormente (simbiose textual-costurando uma ideia rumo à dialética” e “revivendo nos espaços da comunidade) veio mostrar o processo prático de toda a teatralidade resultante dos efeitos presentes nas peças didáticas utilizadas como modelo de ação em nossos experimentos.

2 - BRECHT E SEU TEATRO DIALÉTICO: O GESTUS SOCIAL, O EFEITO DE DISTANCIAMENTO E PEÇAS DIDÁTICAS

Eugen Friederich Bertold Brecht, mais conhecido por Bertolt Brecht (B.B.) nasceu em 10 de fevereiro de 1898 em Augsburg- Alemanha, centro de Baviera. No espaço de 58 anos, não houve apenas mudanças biológicas, características das etapas de sua história, somadas à variação ou abreviação de seu nome. Houve toda uma gama de inquietações, próprias de sua sensibilidade, que se exprimiam em feitos importantes no campo artístico, especialmente na área teatral.

Precocemente começou suas atividades artísticas, publicando, aos dezesseis anos, narrações curtas e alguns poemas. Publicou seu primeiro texto em um jornal em 1914. Cursou medicina em Munique, interrompeu seus estudos para servir como enfermeiro de guerra em um hospital durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

De volta à Munique iniciou sua carreira teatral e literária. A paixão pelo teatro impulsionou a vida de Brecht. Em 1918 escreveu duas peças em Munique. A primeira *Baal*, aos vinte anos de idade. *Baal* relata a história de um homem que deseja mergulhar nas profundezas da experiência, percorrendo os caminhos da persuasão e da dissolução, na espera de encontrar a liberdade na rebeldia, mas nela resulta apenas a morte.

Aos vinte e um anos, Bertolt Brecht conheceu Feucht Wangler (1884-1954) que influenciou-o a tornar-se membro do partido social-democrata alemão. Entre 1918 e 1920 Brecht escreveu sua outra peça, *Tambores na noite*, uma peça encenada com êxito enorme em 1922. Por este mesmo ano surge *Na Selva das Cidades*.

Em 1921 tornou-se produtor num teatro de Munique, na Baviera. Desempenhando as mesmas funções em Berlim, adaptando numerosas peças de várias línguas, tais como: “Edward II”, do inglês Christopher Marlowe, dramaturgo contemporâneo de Shakespeare. Entre 1924 e 1926 escreve *Um Homem é um Homem*, primeiro texto de um teatro que viria a ser designado de *épico*. Para ele uma peça deveria envolver o público em liberdade para criticar, para reter para si próprio a independência dos seus dramas.

Lehrstücke, em 1930, é uma série de peças educativas para as audiências proletárias. Em 1939, escreveu *Mãe Coragem e os seus Filhos*. Em 1943, *O Bom Homem de Sezuan*. Neste mesmo ano, *Galileu Galilei*. Em 1958 a peça *A Ópera dos Três Vinténs* em parceria

com o músico Kurt Weill (1900-1950).

Nos anos da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), Brecht aprofundou as suas teorias do teatro épico. Um teatro épico, por ele denominado, que objetivava despertar o espírito crítico do espectador, e para isso Brecht utilizou, dentre outros aspectos, o que ele denominou de efeito de distanciamento, com o qual poderia isolar o *gestus* social.

Gestus é a expressão física de certas relações sociais, de modo como os homens se representam diante de outros homens em sociedade.

O *gestus* é signo de interação social. Por exemplo: Um homem que vende um peixe manifesta o *gestus* de vender; um homem redigindo seu testamento, uma mulher atraindo um homem, um policial batendo num homem, um homem pagando dez homens – em tudo isso está um *gestus* social. Outra característica do *gestus* é a sua complexidade: seus elementos constitutivos podem ser gestos, expressões mímicas ou palavras, simultânea ou separadamente. (BOLLE, 1976, apud, LIMA, p. 427).

Percebe-se que o *gestus* traz consigo uma série de informações que o torna diferente de um simples gesto: Apresenta uma complexidade que se estende à esfera social, traduzindo-se na relação entre os homens. Segundo o crítico e estudioso do teatro brechtiano, Gerd Bornheim: “o *gestus* consiste na criação de uma determinada postura física (que pode incluir a palavra), que torna evidente o ser ou modo de ser da personagem dentro da ação dramática” (BORNHEIM, 1995, apud HADERCHPEK, 2005, p. 20).

Percebe-se na primeira definição a ênfase do *gestus* como definição por uma relação social, uma relação que nos permite tirar conclusões sobre a sociedade, conseqüentemente, isso nos fará assumir um ponto de vista diante da situação apresentada.

A segunda definição nos traz a informação de que o *gestus* revela “o ser ou modo de ser da personagem dentro da ação dramática” (...) BORNHEIM (1995), nos remetendo à cena, à construção da personagem que age de determinada forma por pertencer a dado contexto social e histórico. No entanto, a questão mais importante do *gestus*, é que ele revela a forma de pensar do homem (da personagem). Sua postura física, seus gestos e palavras se traduzem numa atitude global, e mostram algo que os nossos olhos não mais conseguem ver, o que está por trás das relações sociais, das atitudes das pessoas (HADERCHPEK, 2005, p. 20).

Para Brecht (1967), a respeito do *gestus* social, diz:

Gestus não significa mera gesticulação. Não se trata de uma questão de movimentos das mãos, explicativos ou enfáticos, mas de atitudes globais. Uma linguagem é *Gestus* quando está baseada num gesto e é adequada a atitudes particulares pelo que a usa, em relação aos outros homens. A

frase ‘arranca o olho que te incomoda’ é menos eficiente, do ponto de vista do *Gestus*, do que ‘se teu olho te incomoda, arranca-o’. A última começa apresentando o olho e sua primeira parte tem o *Gestus* definido de colocar um suposto. A segunda parte, principal, vem como uma surpresa, um conselho libertador (BRECHT, 1967, p. 77-78).

O que não é um *gestus* fica clara quando Brecht evidencia que a mera movimentação das mãos pode não revelar uma atitude global, uma atitude que demonstre uma relação entre os homens. E Brecht ainda diz:

Nem todos os *Gestus* são sociais. A atitude de espantar uma mosca não é um *Gestus* social, ainda que a atitude de espantar um cachorro possa sê-lo, por exemplo, se representar a batalha incessante de um homem maltrapilho contra os cães de guarda. (...). O gesto de trabalhar é decididamente um *Gestus* social, porque toda atividade humana dirigida para o controle da Natureza é uma tarefa social, uma tarefa do mundo dos homens. (...) o *Gestus* social é o gesto relevante para a sociedade, o gesto que permite conclusões sobre as circunstâncias sociais (BRECHT, 1967, p. 78- 79).

O segundo fragmento escrito por Brecht a respeito do *gestus* é de que o gesto, relevante para a sociedade, nos permite refletir sobre o comportamento do homem, segundo a definição de Bolle, (1976, appud, LIMA, 2015). Contudo, fica faltando a relação mais direta com a definição apresentada por Bornheim (1995, appud HADERCHPEK, 2005). Por isso, adentremos novamente na teoria de Brecht e observemos o que ele nos diz:

O teatro épico interessa-se pelo comportamento dos homens uns para com os outros, sobretudo quando é um comportamento peculiar de significação histórico-social. O interesse do teatro épico é prático; O comportamento humano é apresentado, no teatro épico, como sendo suscetível de transformação e, o homem, como dependente de determinadas condições econômico-políticas, condições que é, simultaneamente capaz de modificar. (BRECHT, 1999, p. 185).

O homem é capaz de se modificar, este é um dado apresentado como certo, embora atualmente a sociedade nos proponha um estado de alienação; para conseguir modificar o mundo ao seu redor, o homem primeiro precisa vencer a barreira da resignação.

Por este fator, não podemos analisar o homem como um ser que age sempre da mesma maneira, um ser que pensa sempre da mesma forma. Seu comportamento vai depender das conjunturas sócio-econômicas em que ele estiver inserido. O homem é um ser social, e por isso se comporta de diferentes maneiras, de acordo com as leis sociais citadas por Brecht, leis estas que também vivem um constante processo de adaptação. É por isso, que a definição de Bornheim (1995, appud HADERCHPEK, 2005) se faz imprescindível para a compreensão prática do *gestus*, porque ela se refere à construção feita pelo ator para evidenciar o ser ou o

modo de ser da personagem dentro da situação em que esta se insere. Afinal, o *gestus* brechtiano só conseguirá atingir o espectador se estiver relacionado a um determinado contexto de significação histórica e se for pensado juntamente com os demais elementos da poética de cena brechtiana. É mais ou menos assim que se dá o processo de revelação de um *gestus*, vamos experimentando as possibilidades de ação da personagem, e passo a passo o *gestus* vai se formulando.

O *gestus* social ou *gestus* brechtiano não é qualquer gesto, e isso pudemos perceber na discussão feita anteriormente. No entanto, às vezes precisamos de um conjunto de gestos e expressões vocais para conseguirmos identificá-lo. Às vezes ele só é revelado no entendimento da peça como um todo, ou seja, quando o mosaico for concluído.

Na realidade o *gestus* é mais simples do que aparenta, mas é que como ele apresenta uma estrutura variável, explicá-lo requer muita cautela. Por isso, entende-se como um signo de interação social que se revela através de uma contradição, de um jogo de esconder/mostrar e aproximar/distanciar.

A exemplo da peça *Aquele que diz sim/Aquele que diz não* do próprio Brecht, às vezes é preciso ter coragem e dizer não. Entretanto, somos fruto de um processo histórico de degradação. Todas as pessoas precisam sobreviver, e para tanto usam de artifícios, disfarces para não dizer nada. Logo, o *gestus* brechtiano mostra as máscaras do homem, e nos faz enxergar além. Faz-nos entender a forma de raciocinar do outro e, por mais que o outro esteja tentando se esconder atrás de um texto decorado, fica evidente para quem se distancia do fato e observa, que ele atua segundo a lógica da sua condição social (HADERCHPEK, 2005).

As pessoas agem desse jeito porque precisam sobreviver. Na verdade, segundo Haderchpek (2005), agem assim, inconscientemente, ou até conscientemente, mas, não para refletir a respeito; elas são fruto de um processo histórico de convívio. O *gestus* se evidencia no momento em que nos distanciamos e enxergamos a máscara, e conseqüentemente ao enxergarmos a máscara, enxergamos também o que está por trás desta máscara social.

E é por conta desses elementos (*gestus*, máscara, distanciamento), não somente no teatro brechtiano, mas certamente, enfatizado nesse, que o homem não é algo definitivo, e sim mutável, porque o seu comportamento varia de acordo com a situação, a época, a classe social, a formação, etc. É importante ressaltar que essa teoria desenvolvida sobre o *gestus* foi algo que Brecht formulou ao longo de toda a sua vida, e ainda hoje, existem divergências a respeito de tal assunto.

O *gestus* é algo que deve ser trabalhado conscientemente pelo ator (do teatro épico), sendo pensado, escolhido e dimensionado. Brecht explica isso: o ator está em cena como uma personagem dupla – Laughton e Galileu -, o sujeito que faz a demonstração – Laughton – não desaparece no seu objeto – Galileu” (BRECHT, 1978, p.118-119). Antes de tudo é necessário esclarecer que Laughton é o nome do ator que representa a personagem de Galileu, e por isso, quando Brecht fala que Laughton não pode desaparecer em seu objeto, está querendo dizer que o ator não pode se *esconder* atrás da personagem, como fazem as pessoas no seu dia-a-dia (máscara social), ou seja, na encenação brechtiana o ator deve ter voz ativa, deve expressar o seu ponto de vista sobre a personagem, escolher os aspectos mais importantes a serem revelados. E Brecht ressalta:

O ator tem de transformar o simples ato de mostrar num ato artístico.(...)
O indivíduo que mostra uma outra forma de ver a personagem é o ator, e mostrando uma nova forma de ver a personagem, ele se distancia e faz evidente a sua opinião crítica, revelando o *gestus* (BRECHT, 1978, p. 119).

Outro elemento importante na poética de Brecht é, o efeito de estranhamento. Em 1936, Brecht formulou a teoria do efeito distanciamento. Juntamente com o *gestus* aparece o estranhamento (Verfremdungseffekt – nome original em alemão) ou “Efeito V” como também é conhecido. Este efeito é uma técnica que distancia o olhar do público sobre a cena fazendo-o olhar com estranheza para determinada situação.

A função do efeito de estranhamento é nos despertar do processo de alienação que se abate sobre o homem, permitindo-nos olhar de forma crítica os fatos (e *gestus*) que têm passado despercebidos diante de nossos olhos. É a partir deste estranhamento que analisaremos o comportamento da sociedade e tomaremos uma posição crítica frente a tudo que nos for mostrado (HADERCHPEK, 2005, p. 28).

Para tanto, uma coisa é o estudo do *gestus* e a identificação dele, por parte do ator, nos ensaios; outra coisa é o jogo de “aproximar e distanciar” do qual o ator precisará lançar mão no momento da apresentação da peça, onde o *gestus* se fará evidente. É claro que tudo já foi devidamente testado e ensaiado, mas, se no instante em que “mostrar” o comportamento da personagem, o ator, também não tiver um distanciamento crítico, ele poderá pôr todo o trabalho a perder. Brecht nos diz a respeito de como conseguir um efeito de distanciamento:

O efeito de distanciamento não exige absolutamente uma maneira não natural de representar. Não tem nada a ver com a estilização comum. Quando o ator confere a veracidade de sua interpretação (uma operação necessária que preocupa muito Stanislavsky em seu sistema), ele não é

devolvido à sua ‘sensibilidade natural’, mas pode ser sempre corrigido por uma comparação com a realidade (é assim que um homem furioso realmente fala? é assim que um homem ofendido se senta?), correção que lhe vem de fora, feita por outras pessoas. Ele trabalha de uma maneira que quase toda a frase que diz poderia ser seguida pelo veredicto da platéia e praticamente cada gesto ser submetido à aprovação do público (BRECHT, 1967, p. 109-110).

Com esta afirmação, além de desmistificar o falso abismo que o separa de Stanislavski, Brecht também, nos mostra que deve haver todo um trabalho de investigação e de pesquisa acerca do comportamento humano, e acerca do ator, que precisa ter a real dimensão do seu gesto, ter leveza em sua interpretação para conseguir cumprir com o seu objetivo.

Outro fator interessante, é que mediante o fato da experimentação, fica difícil trabalhar sozinho, e neste sentido, o teatro de Brecht obriga os atores a realizarem um trabalho coletivo. Da mesma forma que o teatro brechtiano trabalha as relações sociais dentro da cena, ele também propõe aos atores um jogo de relações fora da fábula cênica. Com isso, há um posicionamento crítico do ator, como alguém que está a serviço do teatro (fora da fábula cênica), e há também um posicionamento crítico do público a partir do trabalho desenvolvido coletivamente pelos atores (a cena). Rosenfeld diz:

A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos torna a nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa então a ser a negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto ao mesmo tempo tornar conhecido. A função do distanciamento é a de se anular a si mesma (ROSENFELD, 2002, p. 152).

Duvidar, negar, distanciar para depois compreender o real. Isso tudo nos faz lembrar “A alegoria da caverna” de Platão, narrando o drama de aprisionados que desde o nascimento foram isolados e acorrentados em uma caverna de forma que só era possível para eles ver uma parede, a qual estava iluminada por uma fogueira, pois essa era a única verdade que conheciam, até que um dia um deles se libertou e viu a realidade do mundo lá fora. Da mesma forma, os seres humanos têm uma visão distorcida da realidade. No mito, os aprisionados que enxergam acreditam apenas em imagens criadas pela cultura, valores e informações que recebemos durante a vida.

A caverna simboliza o mundo, pois nos apresenta imagens que não representam a realidade. Só é possível conhecer a realidade, quando nos libertamos destas influências

culturais e sociais, ou seja, quando saímos da caverna. Nesta situação, o prisioneiro que consegue se libertar é o que promove o distanciamento e ao retornar com as informações do mundo externo causa estranhamento, porém no final da teoria de Platão ninguém acredita no prisioneiro e o matam.

Por outro lado, o prisioneiro torna-se liberto das sombras, onde passa a conhecer o outro paradigma, liberta sua mente da caixinha fechada (como uma espécie de rompimento da quarta parede¹⁰). Nos retoma também o texto didático aquele que diz sim/ aquele que diz não de Brecht, contendo o mesmo contexto que aborda valores e a contradição desses valores de uma sociedade.

O distanciamento/estranhamento de Bertolt Brecht aparece em todas as partes que compreende o espetáculo teatral (por meio de música, figurino, cenário, mídia), causando o rompimento da quarta parede. Com este rompimento o ator passa atuar diretamente para o público, quebrando a ideia de ilusão. O ator deve ser ator, sem fazer desaparecer o personagem. Para Vicente Concílio¹¹ (2016, p.22) distanciar é inserir um fato em perspectiva histórica, possível de análise, com intuito de compreendê-lo e, a partir dele gerar conhecimento nas relações entre os homens, com intuito de transformá-las mais justas.

Não se pode distanciar sem antes estabelecer uma aproximação, é um jogo de vai e volta o tempo todo, o dialético, e este é o teatro experimental de Brecht o qual defendemos e acreditamos poder contribuir para o processo de desalienação do público ao qual terá contato com os métodos didáticos do dramaturgo alemão.

Sobre esses métodos didáticos, citamos as peças didáticas (lehrstück), as quais iremos trabalhar até o final desta pesquisa.

Estas peças didáticas, durante um longo período foram esquecidas ou talvez consideradas como parte menos importante da obra de Brecht. No entanto, alguns autores alemães começaram a pesquisá-la e a destacar a sua importância como proposta pedagógica

¹⁰ A quarta parede é uma parede imaginária situada na frente do palco do teatro, através da qual a plateia assiste passiva à ação do mundo encenado. A origem do termo é incerta, mas presume-se que o conceito tenha surgido no século XX, com a chegada do teatro realista. Apesar de ter surgido no teatro, onde os palcos, geralmente de três paredes, apresentam mais literalmente uma “quarta parede”, o termo é usado em outros mídia, como cinema, videogames, televisão e literatura, geralmente para se referir à divisória entre a ficção e a audiência.

¹¹ Vicente Concílio É ator, diretor e professor da área de Teatro-Educação do Departamento de Artes Cênicas da UDESC ? Universidade do Estado de Santa Catarina, integrando também o Programa de Pós-graduação em Teatro e o Mestrado Profissional em Artes - ProfArtes - CAPES, da mesma instituição. É licenciado, mestre (2006) e doutor (2013) em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo . Sua pesquisa de mestrado refere-se a sua atuação como professor de teatro em contextos prisionais em São Paulo e foi publicado pela Editora Hucitec, na coleção Pedagogia do Teatro, sob o título Teatro e Prisão: dilemas da liberdade artística.

inovadora. Dentre esses autores destaca-se Reiner Steinweg, que em 1972 publicou *A peça didática – a teoria de Brecht para uma educação político estética*.

Ao distanciar-se da mídia, Brecht procura um público novo, para além dos muros da instituição teatral tradicional. Participantes em escolas e cantores em corais passam a fazer parte desse universo novo de espectadores, além de novos elementos que são acrescentados à sua obra teatral. A grosso modo, esses elementos são os seguintes: descontinuidade, intertextualidade, pluralidade, descontextualização, fragmentação e valorização do receptor.

Brecht passou por uma fase experimental de produção, denominada *Versuche* (tentativas/experimentos), em busca de traduzir os conhecimentos da dialética materialista em formas dramáticas. O autor intencionava promover a troca da função do teatro, a fim de que ele deixasse de ser simplesmente uma mercadoria estética vendida aos espectadores e pudesse ser um espaço/momento de construção participativa da consciência político-estética.

Brecht destaca que o objetivo da peça didática está no processo de construção com o grupo, não na apresentação, tanto que ela nem necessitaria de público. Koudela registra que “Brecht sente a necessidade de produzir arte distante da indústria cultural. Mello (2015) diz que Brecht não deixou nenhuma teoria ou se quer uma definição acabada do que seja peça didática, mas produziu alguns textos teóricos e uma série de comentários escritos, sobre e para as peças didáticas, que permitem sistematizações. Nesse pensar, Brecht tem como função desconstruir a maneira automatizada de ver o mundo e fazendo isso, prepara o leitor para uma outra compreensão do real.

As peças didáticas de Brecht são compostas por seis peças: o voo sobre o oceano (1928/1929), baden baden (1929), aquele que diz sim/aquele que diz não (encenado em conjunto 1929/1930), a decisão (1929/1930), a exceção e a regra (1929/1930), horácios e curiácios (1934). As peças pertencentes ao teatro didático de Brecht foram escritas no final dos anos 20 e início dos anos 30; época em que ocorriam grandes mudanças no cenário mundial. Segundo Vicente Concílio:

As peças didáticas nasceram da possibilidade de realizar nos festivais de música, esse tipo específico de experimentação, que fundia as linguagens musical e teatral, com participação de orquestra e grande número de cantores. Tal proposta seria difícil de ser efetivada no contexto teatral berlinense, sobre tudo, após o agravamento da crise econômica provocada pela queda da bolsa de valores (1929), fato que desestabilizou a lenta recuperação econômica alemã e abriu caminho para a Ascensão definitiva de Hitler no poder (CONCILIO, 2016, p. 39).

Peças didáticas, no entanto, existe o objetivo maior de desenvolver um pensamento crítico-reflexivo. De forma diferente, os teatros de outras épocas também poderiam ser classificados como pedagógicos; as tragédias gregas, por exemplo, que eram uma forma pedagógica de garantir a ordem social da época pela educação dos valores vigentes. Brecht escreveu as peças didáticas com um objetivo pedagógico bem diferente daquele encontrado nas peças teatrais desenvolvidas ao longo da história. Isso porque suas peças aspiram o desenvolvimento de um espírito crítico, ultrapassando o caráter de simples transmissão de conceitos; Ainda sim há quem se equivoque ao pensar o contrário, baseado apenas na educação grega.

Segundo Vicente Concílio, Ingrid Koudela se arrepende em ter feito a tradução referente aos textos didáticos como “modelo de ação” ao invés de “ação do modelo”. Desta forma muitos equívocos seriam evitados, no que diz respeito a confusão que ainda é causada quando se pensa que o modelo é um molde (ensinamento moral).

Essa confusão se estendeu desde que se autodenominou épico, e depois desconsiderou, se autodenominando dialético, embora o significado não tenha mudado, pois o épico de Hegel também é dialético (tese, antítese, síntese), embora idealista e não materialista. Quando se pesquisa a respeito do assunto, ainda há muito conteúdo incompleto e muitas pesquisas equivocadas. Brecht, no fim de sua vida se deu conta de um grande erro, ao denominar seu teatro em “teatro épico”, substituindo a expressão para “teatro dialético. Neste sentido:

(...) A poética brechtiana não é simplesmente épica: é marxista e, sendo marxista, pode ser lírica, dramática e épica. Muitas de suas obras pertencem a um gênero, outras a outro e outras ao terceiro. Na poética de Brecht existem peças líricas, dramáticas e também épicas. (...) O próprio Brecht percebeu seu erro inicial e já em seus últimos escritos começou a chamar sua poética de poética dialética. O que também é um erro, considerando igualmente a poética de Hegel é dialética. Brecht devia chamar a sua por seu nome: Poética marxista! Mas quando pôs em dúvida e designação inicial, já muitos livros haviam sido escritos e já a confusão estava estabelecida (BOAL, 1967, p. 114).

Hegel propõe o personagem como sujeito absoluto e Brecht o propõe com objeto, como porta voz de forças econômicas e sociais. Tendo isso bem presente, todas as diferenças secundárias ficarão bem claras. Fica claro que apesar do equívoco não há contradição em sua ideia dialética. Fica-nos que, independente de qualquer incidente, sua proposta dialética nos textos didáticos, como *ação de modelo*, se assim fosse traduzido por Koudela, possibilitaram

e ainda possibilitam, segundo (KOUDELA, 1992) fortalecer o sujeito, o indivíduo (como ser social), prepará-lo para a transformação de situações e possibilidades de ação.

Fica claro que não é uma apresentação de um ensino moral, mas sim do exame coletivo, do recorte da realidade. Tratam de questões práticas, referentes aos princípios básicos e fundamentais das relações humanas; bem como os problemas vivenciados no cotidiano. A possibilidade de reflexão, sobretudo, vem do questionamento da realidade e da própria existência humana; acontece à medida em que o indivíduo percebe-se como parte integrante de uma determinada classe social, percebendo também que as relações existentes no meio encontram-se determinadas pela própria organização social do trabalho e pelo sistema político vigente.

Tais peças propõem situações que não são essencialmente nem do passado, nem do presente. Portanto, fatos contemporâneos tendem a aparecer a partir da experiência de suas encenações e também dos debates entre os participantes. O processo de encenação de uma peça didática é imprevisível e único. A sua apresentação pode, ou não, contar com a presença de espectadores. Pois o objetivo da encenação de uma peça didática não é a apresentação pública, embora esta possa acontecer na presença de uma plateia. Neste caso os espectadores.

3- ESTÁGIO SUPERVISIONADO COMO AMBIENTE DE INVESTIGAÇÃO POÉTICA, ESTÉTICA, POLÍTICA E PEDAGÓGICA

Com base na estética de Bertolt Brecht, alicerçada pelas peças didáticas e tendo em questão a necessidade de se desenvolver esta pesquisa, tanto no que se refere à parte teórica, como na parte prática, decidimos que o estágio supervisionado seria ambiente de investigação propício para efetivar nossa experimentação, visto que o tempo para o andamento da pesquisa era limitado e que a atmosfera na qual nos encontrávamos era ideal para o desenvolvimento das atividades em questão.

Nosso foco não é falar de estágio supervisionado, porém, sentimo-nos na obrigação de detalhar um pouco desta particularidade da LDB, considerando que o ambiente escolar e não escolar, no momento de estágio, deu-nos apoio para nossa investigação.

É sabido que o estágio supervisionado é uma exigência da LDB – Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional nº 9394/96 nos cursos de formação de docentes. É uma atividade obrigatória que deve ser realizada pelos alunos de cursos de Licenciatura e deve cumprir uma carga horária pré-estabelecida pela instituição (mínimo de 400 h).

Esta experiência é o primeiro contato, dos futuros professores com o posterior campo de atuação. Por meio da observação e da regência, poder-se-á construir futuras ações pedagógicas, criando a possibilidade do exercício de suas habilidades. Espera-se que, o aluno tenha a opção de incorporar atitudes práticas e adquirir uma visão crítica de sua área de atuação profissional. (OLIVEIRA; CUNHA, 2006).

Seguimos a lógica de que poderíamos caminhar em nossa investigação ao mesmo tempo que cumprimos as exigências institucionais. Colocarmos em prática a teatralidade da dialética de Brecht, no que tange aspecto prático e teórico da estética, pedagogia, política, como também para realização acadêmica, onde possivelmente seguiremos estudos com esta linha de pensamento. Neste contexto, Bianchi afirma:

Estágio Supervisionado é uma experiência em que o aluno mostra sua criatividade, independência e caráter. Essa etapa lhe proporciona uma oportunidade para perceber se a sua escolha profissional corresponde com sua aptidão técnica. Vai muito além de um simples cumprimento de exigências acadêmicas (BIANCHI, 2005).

Deste modo, apropriamo-nos do estágio supervisionado como espaço de investigação da teatralidade resultante do contato entre espectador participante reflexivo, para colocarmos

em prática tal experiência, que vai além das normas estabelecidas pela LDB. Experiências essas que fazem menção aos efeitos estéticos, poéticos, políticos e pedagógicos em nosso cenário contemporâneo; a teatralidade presente no teatro de Brecht provocando esses efeitos.

Para Brecht, a teatralidade é explicada a partir da exposição dos mecanismos constituintes da encenação; o efeito de estranhamento no espectador, tirando-o da sua condição passiva, convidando-o a estranhar o que é tido como comum.

Josette Féral (2004) define teatralidade como sendo, o resultado de uma dinâmica perceptiva que une o observado (sujeito ou objeto) e o observador: “Mais que uma propriedade, a teatralidade aparece (...) como sujeitos em processo: observado-observador” (FÉRAL, 2004, p.92). Por meio de seu olhar, o espectador cria um espaço outro diferente do cotidiano (alteridade) que permite a emergência da ficção. A teatralidade é, assim, aquilo que força o espectador a perceber o espetacular ou o ato de representação.

A teatralidade em Brecht se dá no momento em que há a quebra da quarta parede, como uma espécie de intervenção processual, dando existência ao momento em que o olhar do espectador está em funcionamento. De acordo com Cornago:

Assim, o elemento inicial para se compreender a teatralidade é o olhar de um terceiro: a teatralidade “não existe como uma realidade fora do momento em que alguém está olhando; quando deixar de olhar, deixará de haver teatralidade (CORNAGO, 2009).

O conceito de uma teatralidade crítica permite não só desembaraçar a desordem entre teatro e espetáculo, como também entender o impacto político e crítico do teatro contemporâneo. Hoje a teatralidade no teatro opera pelo questionamento de todas as categorias teatrais: o espaço, o tempo, a figura humana e a ação. O teatro contemporâneo de Brecht põe em cena a cruzamento entre teatro e realidade histórica, causando interferência entre espaço estético e real.

Simultaneamente, ao confrontarmos esse modo com a realidade do espetacular integrado, desvelam o pressuposto dessa sociedade do espetáculo: a existência de um espaço intermediário das artes que oferece artifícios de verossimilização. Dando-se um espaço para o surgimento da reflexão e crítica e possíveis novas estéticas, de inter-relacionamento textual, causa outros efeitos estéticos-poéticos inacabáveis, abertos, renováveis. Segundo Fonseca (2016), a teatralidade:

(...) provoca três efeitos que em nenhuma hipótese são fechadas e sim, (...) se completam. São eles: um efeito estético-poético, um efeito político

e um efeito pedagógico. (...) a teatralidade inverte as intenções estéticas do passado que tinha na produção e na apresentação (...). Instaurando um processo de contínua renovação estética. (...) ao mesmo tempo instaura uma constante busca por uma auto definição, operando num mecanismo de auto superação que se renova a cada novo passo do seu tempo/espço. (FONSECA, 2016, p. 14).

Esses efeitos estão presentes no decorrer de nossos experimentos, sendo o efeito estético, político e pedagógico elementos principais, que andam lado a lado em nossa proposta, cuja base dessa proposta se referencia, principalmente, nas concepções de Brecht, na utilização dos seus textos didáticos que, por consequência, solicita esses efeitos.

Fonseca (2016) afirma que, os efeitos estéticos procuram garantir a dimensão coletiva da experiência, como suporte para o processo de formação dos envolvidos. O exercício e reflexão a partir de experiências estéticas vividas no corpo, o trabalho foi desenvolvido com o objeto itinerante de Brecht.

O texto estético enaltece a criação do belo no próprio corpo, assim como a criação cênica pelo mapa interpretativo e pela experimentação significativa do movimento, estratégias utilizadas no processo de ensino-aprendizagem da expressão e intencionalidade do movimento. É o ser dançante que desdobra suas inspirações, seus sentimentos e pensamentos em conhecimento sensível.

No texto estético, o corpo reafirma sua qualidade de sujeito-objeto, por ser autor deste texto e espaço de sua escrita. O corpo escreve a obra de arte e cria o espaço cênico por meio de uma lógica sensível, que aponta interfaces entre inspiração e raciocínio, consciência e inconsciência, sujeito e objeto. A abertura e a imprevisibilidade da linguagem do corpo afloram a sensibilidade para produzir múltiplos sentidos e percepções sobre estas temáticas.

No entanto, é preciso a presença da leitura estética para não restringir a apreciação do texto estético ao fato do espectador gostar ou não daquilo que contempla, e sim saber apreciar a composição em seus elementos cênicos, tais como: técnica, figurino, cenário, maquiagem, música.

Quanto ao efeito político, o teatro volta-se para si mesmo e para o seu próprio cotidiano, quebrando a quarta parede com o espectador, instaurando o jogo entre atores, espectadores e elementos teatrais, onde a representação se torna apresentação; a teatralidade

no procedimento metateatral¹². (FONSECA, 2016).

A política do corpo acontece tanto no espaço da ação e da liberdade, do cuidado de si, da experimentação, quanto no espaço vazio, que pode ser preenchido pela amizade, enquanto exercício do político.

O efeito pedagógico ocorre quando o procedimento metateatral é inserido na encenação gerando um jogo que não se limita ao palco, alcançando o espectador. Esse efeito perpassa pelos efeitos estético e político. O aprendizado é tecido numa ação coletiva. É possível, compor conscientemente nossa historicidade, nosso mundo vivido numa experiência estética e política, fora do teatro, a partir da poética de nossa existência com o outro, que vislumbra novas formas de convivência. Bertolt Brecht seguramente se insere nesta categoria de encenador pedagogo, preocupado que era pelas formas de apresentação, representação e recepção de seus escritos para o palco e nos processos de aprendizagem que estas obras proporcionam aos que nelas atuam e ao público.

A mais radical de suas proposições estético-pedagógicas são as Peças Didáticas.

O processo estabeleceu um jogo entre atores e plateia, não numa perspectiva, como por exemplo, o Teatro do Oprimido, em que um espectador literalmente vai ao palco, mas mesmo um processo de diálogo silencioso estabelecido pela deflagração dos elementos teatrais do espetáculo mostrado na sua forma nua (FONSECA, 2016, p.16.).

Embora a plateia não participe fisicamente, mentalmente está atuando, no momento de sua reflexão. Estabelecendo a teatralidade crítica.

A teatralidade causada por esses efeitos presentes na estética de Brecht, através de seus textos didáticos nos deu base para fundamentar os dois experimentos, que nos propusemos partilhar, dando seguimento a proposições dialéticas na escola e comunidade.

¹² Procedimento metateatral é o teatro dentro do teatro. Possui caráter crítico-reflexivo tanto sobre momentos históricos quanto sobre formas artísticas e suas relações com a tradição. O metateatro é uma forma de reflexão sobre o passado literário e sobre as condições de produção e recepção de textos (SCHMELING, 1982, appud PASCOLATI, 2008).

4- PROPOSIÇÕES DIALÉTICAS NA ESCOLA E NA COMUNIDADE

Neste capítulo nos debruçaremos sobre o contexto da formulação das bases teóricas e práticas da didática de Brecht, em que sugerimos proposições dialéticas de sua estética, através dos textos didáticos utilizados com alunos do segundo ano do ensino médio, com início em maio de 2017, na Escola Estadual Nancy Nina Costa e jovens do Conjunto Habitacional São José, localizada no Bairro buritizal da cidade de Macapá.

Brecht é a favor da arte teatral com fins práticos e úteis. Para conseguir modificar a realidade, Brecht acredita que cada indivíduo deve conscientizar-se do processo histórico do qual faz parte, pois por meio do conhecimento desse contexto, o indivíduo torna-se capaz de refletir acerca de sua condição, entendendo que cada ser humano é apto para criar a história a partir de suas escolhas, possuindo uma permanente ação transformadora sobre a realidade objetiva. Macedo diz:

Para Freire (2005), o homem é um ser histórico que deve observar o passado para melhorar seu futuro. Todos são seres em constante movimento e transformação, movimento que começa no interior do próprio homem. Desse processo, ocorre um conhecimento que é crítico, porque foi obtido de uma forma automaticamente reflexiva, e implica em ato constante de desvelar a realidade, posicionando-se nela. O saber construído dessa forma percebe a necessidade de transformar o mundo, porque assim, os homens se descobrem como seres históricos. (MACEDO, 2013. p.19).

A pedagogia preconizada por Freire (1993) caracteriza-se por uma prática pedagógica reflexiva e transformadora. A educação nesta proposta busca contribuir no processo de transformação social.

Neste sentido, a autora Ingrid Koudela se utilizou do método da peça didática de Brecht, defendendo o jogo como estratégia para o trabalho com a peça didática: “O jogo é uma das peças mais importantes para a solução de problemas de ordem pedagógica”. (KOUDELA, 2010, p 21)

Brecht, por meio de traduções examinadas por Koudela (1992), oferece um material fundamental para o entendimento da aprendizagem que se dá por meio do jogo teatral. Segundo Coutinho, pesquisadora na área de teatro em comunidades; No texto, Brecht deixa explícita a proposta de ‘educar os jovens através do jogo teatral’, o que significa ‘fazer com que sejam ao mesmo tempo atuantes e observadores. Koudela (1991) busca em sua

investigação delinear a função do jogo no desenvolvimento do aprendizado com a peça didática.

Esta pedagogia capaz de construir conhecimento ocorre no intermédio entre jogo teatral e os textos das peças didáticas durante os ensaios, onde vivências e pressupostos sobre a realidade social podem ser discutidos por meio do teatro.

Boal (1999), criador do Teatro Fórum, defende uma posição semelhante no sentido de levar o espectador a atuar, procurando soluções para a questão apresentada em cena. Em sua obra, de maneira geral, Boal procura apresentar técnicas e ideias para um teatro libertador, no sentido de possibilitar ao espectador sair de um estado passivo de observador para a condição de atuante no fenômeno teatral. Para Silva (2013):

O método utilizado na fase da peça didática de Brecht, assim como o Teatro Fórum de Boal, fundamenta-se em uma prática teatral que busca o esclarecimento das relações sociais por meio da cena, abordando os problemas sociais específicos de determinado grupo, com a intenção de criar um juízo crítico em quem tem contato com esse tipo de teatro e a busca de soluções comunitárias coletivamente (SILVA, 2013, p. 05).

Brecht preconiza um teatro que busque transformar a sociedade como um ato de libertação. Boal também defende uma posição semelhante no sentido de levar o espectador a atuar, procurando soluções para a questão apresentada em cena, apresentando técnicas para um teatro libertador, possibilitando o espectador sair do estado passivo de observador para atuante.

Contudo, nossa proposição dialética brechtiana, que assemelha-se a estética de Boal, com poucos detalhes de diferença, nos deu suporte para desembaraçar os resultados dos procedimentos I e II, os quais detalharemos nos sub tópicos deste capítulo.

4.1- SIMBIOSE TEXTUAL: COSTURANDO UMA IDEIA RUMO À DIALÉTICA

EXPERIMENTO I

O experimento I iniciou em maio de 2017, na Escola Estadual Nancy Nina Costa, em 3 turmas (turno da tarde) do ensino médio, cada turma composta por 40 alunos. Convidamos os educandos a fazerem uma leitura dramática.

A escolha do texto se deu devido à necessidade de nos adequarmos ao plano de curso da escola que abordava o tema *meio ambiente*, no conteúdo da disciplina de Artes. Trouxemos como proposta o texto *O planeta terra diz: Socorro* de Laldison Leonardo Lima e Adriano Alves (ANEXO II) que trata da história de um julgamento, o qual o réu é o próprio ser humano. Um relato sério e importante sobre a poluição do ar, da água, do meio ambiente em si.

A partir desse texto, foram acrescentados fragmentos do modelo de ação de Brecht *Aquele que diz sim/aquele que diz não* (ANEXO III); a narração adaptada por nós, para terceira pessoa no pretérito perfeito, teve propósito de evidenciar o distanciamento e caracterizar mais o texto em questão, como um exemplo mais próximo aos textos didáticos de Brecht. Exemplo:

Segundo Fernando Peixoto, Brecht nutria uma grande paixão por tribunais, sendo o tribunal um ambiente propício para trabalhar a dialética, “grandes processos judiciais, para que os tribunais fossem obrigados a tomarem decisões diante do conjunto da população” (PEIXOTO, 1979, p. 110).

Neste aspecto, considerou-se que *O planeta terra diz: Socorro* teria condições de ser trabalhado a fim de proporcionar o exercício da dialética que Brecht preconiza, além de abordar a relação do homem com meio ambiente, levando os educandos a vivenciarem os dois lados de uma audiência (autor e réu).

O coro para Brecht propõe provocar o chamado efeito de distanciamento. Diferentemente dos coros gregos que intensificavam a ação, em Brecht eles provocam uma quebra na ação, de maneira a despertar o espectador e então alcançar o efeito didático.

Além disso, o fato de o dramaturgo alemão resgatar um elemento da tragédia e inserí-lo no teatro moderno provoca uma estranheza para o público, o que também contribui para o efeito de distanciamento. Souza define o coro como:

(...) um sujeito observador de cena, o qual vê o objeto (cena) em construção. Dessa maneira, o coro apresenta-se como mediador entre cena e público; logo, a informação recebida pelo espectador é construída tanto pela cena quanto por comentários desse observador privilegiado, fazendo com que o público vislumbre um ponto de vista, uma opinião acerca da ação, sem que seja a única e a que devam adotar (SOUZA, 1997, p. 13).

De acordo com esta afirmativa, seguindo a lógica de Souza, o uso do coro seria um dos meios para causar o estranhamento, proposto na estética de Brecht. Essa foi nossa intenção no primeiro trecho do texto *O planeta terra diz: socorro*. A seguir, as modificações feitas:

Trecho original (inicial)

CENA I

Promotor: segunda-feira, __ / __ / 2017, Processo numero 1/2017, Acusação: Destruição do Planeta Terra, Acusante: Mãe Terra, Acusado: Ser humano. Todos de pé para recebermos o excelentíssimo senhor JUIZ da primeira vara de direito penal e defesa da natureza.

Juiz: Pode sentar, declaro essa secção aberta.

Promotor: Iniciemos nosso júri, com as acusações e as devidas testemunhas, contra o réu: O Ser Humano.

Trecho modificado (acréscimo do coro)

CENA I

O GRANDE CORO — O mais importante de tudo é aprender a estar de acordo. Muitos dizem sim, mas sem estar de acordo. Muitos não são consultados, e muitos Estão de acordo com o erro. Por isso: O mais importante de tudo é aprender a estar de acordo.

Promotor: segunda-feira, __ / __ / 2017, Processo numero 1/2017, Acusação: Destruição do Planeta Terra, Acusante: Mãe Terra, Acusado: Ser humano. Todos de pé para recebermos o excelentíssimo senhor JUIZ da primeira vara de direito penal e defesa da natureza.

Juiz: Pode sentar, declaro essa secção aberta.

Promotor: Iniciemos nosso júri, com as acusações e as devidas testemunhas, contra o réu: O Ser Humano.

Trecho original (final)

Promotor: Após a ilustre oratória do presidente da sessão inicia-se, neste momento, o debate do júri.

Veredicto Final 1

Diante das acusações da Mãe Terra e as defesas do Ser humano, em concordância com as decisões implementadas pelo júri popular, de acordo com o que rege a lei do homem, e a própria lei de Cristo, Nosso Senhor o réu é declarado _____.

Acréscimo do coro e proposta de mais de um final, a partir do questionário no final do Texto completo (alterado), em anexo I.

Promotor CORO: Após a ilustre oratória do presidente da sessão inicia-se, neste momento, o debate do júri.

Veredicto Final 1

Diante das acusações da Mãe Terra e as defesas do Ser humano, em concordância com as decisões implementadas pelo júri popular, de acordo com o que rege a lei do homem, e a própria lei de Cristo, Nosso Senhor o réu é declarado _____.

Veredicto Final 2

Diante das acusações da Mãe Terra e as defesas do Ser humano, em concordância com as decisões implementadas pelo júri popular, de acordo com o que rege a lei do homem, e a própria lei de Cristo, Nosso Senhor o réu é declarado _____.

Nestas duas imagens, por se tratar de julgamento e considerando o acordo de acordos (audiência de conciliação, julgamento final), achamos de extrema relevância iniciar o texto com narração do coro. Utilizamo-nos do Grande Coro, em que todos os educandos participam (texto inicial de *Aquele que diz sim*), como demonstrado na imagem acima.

Logo o coro apresenta-se como mediador entre cena e público; fazendo com que o público reflita um ponto de vista, uma opinião acerca da atuação. Inclusive, o próprio coro

desconstrói determinada opinião; inicia defendendo um ponto e com o decorrer da tragédia constrói outra opinião.

No aspecto prático deste primeiro experimento, utilizamos o *sistema coringa*¹³ aos demais personagens, como o juiz, ser humano, dona de casa, empresário; a intenção foi proporcionar aos jovens a possibilidade de viver mais de uma situação, pois houve a disputa de papéis. Por se tratar de poucos personagens, no texto, e muitos participantes na atuação, incluímos o coro dentro do sistema coringa, ou seja, as trocas de personagens eram dupla ou trio, dependendo da quantidade de alunos que sentiam-se interessados por determinado papel. Deste modo, ousamos nos apropriar desta particularidade, embasados na estrutura aberta que os textos didáticos brechtianos possuem; nos dando liberdade para incluirmos trechos, fragmentos do modelo de ação “aquele que diz sim/aquele que diz não”. Pois, segundo Koudela, “Os textos das peças didáticas de Brecht permitem uma multiplicidade de interpretações, sendo possível criar, a partir deles, novos modelos de ação” (KOUDELA, 1992 p.14-15).

O ambiente escolar nos proporcionou pouca abertura para que pudéssemos iniciar nosso projeto, em conciliação com o currículo escolar, mas através de diálogo conseguimos contornar a situação e convencer o professor à conciliar nossa ideia ao currículo. A partir dos resultados deste experimento, criaram-se outras possibilidades de pensamento e a sua relação com o ambiente externo, para a realidade cotidiana do mesmo.

Ao final do texto *O planeta terra diz: Socorro*, foi apresentado aos estudantes, um questionário com perguntas, cujo propósito foi protocolar reflexões para o nosso acervo e colocar em prática uma situação com duas possibilidades de reflexão/desfecho, servindo também como avaliação final para a instituição na qual atuamos.

Neste experimento apesar da dificuldade de adequação inicial da nossa proposta com plano de curso da escola. Apesar de o próprio livro da escola *Arte em Interação*¹⁴ capítulo 7, p. 257) sugerir que fosse trabalhado o texto *Aquele que diz sim/ aquele que diz não*¹⁵ em seu

¹³ Sistema Coringa, surgiu nos anos 60 no Teatro de Arena. Boal partiu das ideias de Bertolt Brecht, particularmente do efeito de estranhamento, em que se propõe ao ator uma distância de seu personagem, para que possa ver criticamente suas ações e permita ao público partilhar esse olhar crítico. Boal distanciou atores dos personagens por meio do uso coletivo dos papéis, com os atuantes compartilhando a mesma "máscara", ou característica social e psicológica.

¹⁴ *Arte em interação- Manual do professor. PNLD 2015,2016,2017. Ministério da Educação- Ensino Médio. BOZZANO Hugo, FRENDA Perla, GUSMÃO, Tatiane Cristina.*

¹⁵ *Aquele que diz sim é uma Peça teatral escrita em 1930 por Brecht, no Século XX. A peça é uma união de duas histórias com dois finais diferentes, onde se debate o direito de ir contra as normas e costumes sociais, e o direito de se dizer "não" a estas normas. Um menino aceita ir a uma expedição de estudantes que irá atravessar*

currículo, além de sugerir possíveis aplicação da ideia, existiu relutância no uso do modelo de ação, recomendado por nós, mesmo que respaldados no livro didático oferecido pela instituição, pelo simples fato de o tema meio ambiente ser uma exigência naquele momento, restando-nos incluir características do modelo de ação de Brecht ao texto didático (O planeta terra diz socorro), como foi exemplificado anteriormente, pois houve a flexibilidade, de nossa parte, de caminharmos lado a lado com a escola.

Com término deste experimento, analisamos que poderia ser enriquecedor para a instituição, implantar um laboratório de teatro, com esta linha de pensamento, pois desta forma diminuiria a distância entre corpo docente e corpo discente, no que tange conflito de interesses, visto que o resultado das reflexões funcionariam também como diagnóstico para se trabalhar possíveis apontamentos, mesmo que subjetivos, tanto nas relações de interação, poder, tomada de decisão, paradigmas e outros levantamentos, por parte do corpo docente, como também as questões que propusemos, voltadas para a prática pedagógica, em contribuição à aprendizagem do discente.

Neste contexto, Lev Vygotsky afirma que é preciso perceber as contradições do mundo externo para se compreender a arte. Em relação à percepção, o autor diz que o mundo é compreendido não apenas como cores e formas, mas com sentido e significação:

(...) toda percepção humana consiste em percepções categorizadas ao invés de isoladas. (...)A transição, no desenvolvimento para formas qualitativamente novas, não se restringe a mudanças apenas na percepção. A percepção é parte de um sistema dinâmico de comportamento; por isso, a relação entre as transformações dos processos perceptivos e as transformações em outras atividades intelectuais é de fundamental importância. (VYGOTSKY, 1989, p. 37-38).

O fazer teatral age, na Zona de Desenvolvimento Proximal¹⁶ de Vygotsky, em situação de interação e cooperação entre a criança e seus colegas com a supervisão do professor e cria, por outro lado, novas ZDPs. Ricardo Japiassu (1998), segundo sua pesquisa com atividades teatrais na escola pública, assegura:

as montanhas para buscar remédios e salvar a vida de sua mãe agonizante. Porém, manda a tradição de seu povo que, se um dos membros da expedição ficar doente, deverá ser jogado do precipício pelos outros para morrer e não atrapalhar o andamento da expedição. O menino acaba ficando doente durante o percurso, e o grupo decide jogá-lo do precipício, porém, a mesma tradição permite que o menino decida se aceita ou não seu destino cruel.

¹⁶ Zona de Desenvolvimento Proximal- ZDP é um conceito elaborado por Vygotsky e define a distância entre o nível de desenvolvimento atual, determinado pela capacidade de resolver um problema sem ajuda, e a gama de possibilidades, determinado através de resolução de um problema sob a orientação de um adulto ou em colaboração com outro companheiro. Quer dizer, é a série de informações que a pessoa tem a potencialidade de aprender, mas ainda não completou o processo, conhecimentos fora de seu alcance atual, mas potencialmente atingíveis.

As implicações escolares-educacionais e pedagógicas do paradigma histórico-cultural do desenvolvimento humano, nas quais se insere a proposta de ensino do Teatro apresentada com o presente trabalho, assinalam a importância do que se pode fazer com ajuda de outros mais capazes e experientes e o que se faz sozinho, entregue à resolução solitária de problemas, ou ao isolamento cultural em determinado. A qualidade das interações intersubjetivas, culturalmente mediadas, interfere decisivamente no processo de constituição dos sujeitos. (JAPIASSU, 1998, p. 9).

Fica assim fundamentada por Ricardo Japiassu a ideia de que o teatro dialético pode interferir no processo da construção de sujeitos, por meio de interação. Para Jean Piaget, “é impossível negar que a pressão do meio exterior desempenha um papel essencial no desenvolvimento da inteligência” (PIAGET, 1966, p. 337). Sendo o meio importante para o desenvolvimento intelectual, logo as peças didáticas possibilitam a admissão do meio dos participantes através do “modelo de ação”, em que “deve ser concretizado com material trazido pelos jogadores, oriundo de seu cotidiano” (KOUDELA, 1992, p. 14).

O teatro dialético como proposta pedagógica para instituição daria oportunidade para, além de despertar o senso crítico e reflexivo, tirar proveito deste resultado para melhorar as relações e situações que constantemente são complexas de serem diagnosticadas (conflitos de interesses, relações interpessoais) e/ou serem abordadas, de forma objetiva, pelo corpo docente.

A seguir, algumas imagens dos primeiros contatos que tivemos com os educandos:

FIGURA 2: Primeiro contato com alunos da Escola Estadual Nancy Nina Costa.



Fonte: Acervo dos pesquisadores

FIGURA 3 e 4: Segundo contato com primeiro grupo de alunos da escola e aplicação de jogos teatrais, que antecederam nossa proposição.



Fonte: Acervo dos pesquisadores

FIGURA 5 e 6: terceiro contato com segundo grupo de alunos da escola e aplicação de jogos teatrais.



Fonte: Acervo dos pesquisadores

4.2- REVIVENDO NOS ESPAÇOS DA COMUNIDADE

EXPERIMENTO II

FIGURA 7: Conjunto Habitacional São José



Fonte: Acervo dos pesquisadores

Concluída a reflexão, resultado do experimento I, iniciamos o experimento II, terceiro momento desta pesquisa; realizada no conjunto habitacional São José, localizado no bairro do Buritizal em Macapá, com público-alvo de jovens da comunidade, com faixa etária de 15 à 20 anos de idade. A escolha se deu por sabermos que a faixa etária ideal para trabalhar a reflexão é a partir de 12 anos (estágio operatório formal), o último estágio de desenvolvimento de Piaget (1966). Além do mais, pudemos perceber que o espaço escolhido possui um ambiente vulnerável, onde o descaso social é presente, além de não haver políticas públicas voltadas para o lazer dos jovens que frequentam aquele espaço nos horários noturnos.

Nos valem da oportunidade de estarmos cursando a disciplina de Estágio Supervisionado V para colocar em prática este experimento II, com temática *Teatro e comunidade* e nos propusemos a levar as estéticas de Brecht aos jovens do Conjunto

habitacional, através do Projeto *Acenda uma Luz*¹⁷ desenvolvido pelo Centro de Artes Talentos¹⁸, idealizado por Cayton Farias, ator, diretor, professor de dança.

Este último Estágio (V) do Curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal do Amapá, tinha como proposta estabelecer a educação em espaços não-formais para realização das práticas, e nesse sentido, realizar o projeto de integração em uma comunidade, intermediada por uma instituição não vinculada a rede de educação formal. Este contexto, nos permitiu estar mais à vontade para trabalharmos de acordo com nossa logística; a ausência de normas nos possibilitou maior abertura e oportunidade para fazermos levantamento das questões que percorriam a comunidade.

A partir destas questões escolhemos um modelo de ação de Brecht, de modo a contextualizar a realidade dos envolvidos. Após os levantamentos, apresentamos ao grupo de jovens da comunidade, três modelos de ação: *Baden Baden*, *Aquele que diz sim/aquele que diz não* e *A exceção e a regra*” de Brecht.

Os temas levantados pelos jovens foram: aumento da passagem de ônibus; relação patrão-empregado nas empresas privadas; racismo; desrespeito ao homossexual, transexual; falta de oportunidade no mercado de trabalho para jovens que saem do ensino médio; perda do direito de ir e vir devido à falta de segurança pública.

Após as argumentações e a demonstração dos textos que oferecemos como proposta de experimentação, o modelo de ação *A exceção e a regra* (ANEXO IV) caiu no gosto dos participantes. Seguidos da escolha do texto, buscamos fazer a contextualização com os levantamentos de temas abordado por eles.

O modelo de ação *A exceção e a regra* apresenta um modelo da discussão de um tema através de uma ação sólida. O tema é a dominação de classe, a injustiça disfarçada de justiça.

A ação é a relação entre patrão e empregado numa caminhada pelo deserto para alcançar uma busca ao petróleo, como mencionado acima, sua temática aborda a divisão de

¹⁷ Projeto “Acenda Uma Luz” - Em 2015 surgiu um projeto inovador com o objetivo de oportunizar as crianças jovens e adultos vivências nas artes como dança teatro e música etc. através de uma forma educacional o qual tem como metodologia principal o desenvolvimento mental pessoal e social dos alunos a fim de que sejam retirados dos riscos sociais de hoje. O Projeto se desenvolve em polos espalhados na cidade Macapá/Ap nas zonas Sul, Norte, Centro, Leste e Oeste da capital. Cada polo, um número de, em média, 40 participantes, com 3 meses de curso, finalizando com espetáculos.

¹⁸ Centro de Artes Talentos é uma escola de teatro musical que forma alunos em dança clássica, contemporânea, jazz, dança do ventre, música. Fica situada na avenida Maracá, em frente à Praça Floriano Peixoto, Bairro Central.

classes reinante na sociedade capitalista, de como nela as relações de poder se naturalizam e, ao mesmo tempo, se tornam desmedidas.

Um comerciante viaja pelo deserto com um carregador, seu empregado, na tentativa de conseguir uma concessão de petróleo. Em consequência da condição climática surge a sede a falta d'água. Na madrugada, o empregado se aproxima de seu patrão com algo nas mãos. Seu patrão acredita ser uma pedra e, para se defender, mata o empregado com um tiro. Acontece que o empregado se aproximava para lhe oferecer água.

Mesmo o empregado sendo inocente e tendo provas e testemunha de sua inocência, é enfraquecido por sua condição social e outras questões que o texto aborda, como resignação, insegurança no emprego, resignação, falta de questionamentos. Mostrando uma injustiça que percorre até os tempos de hoje, em que o detentor de poder sempre sai no lucro e o socialmente inferior, mesmo tendo razões, por falta de conhecimento e informações, acaba sendo injustiçado.

Percebe-se, neste modelo de ação, que apesar de ter sido escrito em 1929, possui familiaridade com nosso tempo vigente. A partir dessa familiaridade com a atualidade, escolheu-se o modelo proposto *A exceção e a regra* que faz relação com abuso nas relações do homem com o homem, relação patrão-empregado, um dos temas levantados pelos jovens.

A partir dessas preliminares, o tema conciliado ao modelo de ação, demos início à construção coletiva do experimento, com o grupo de jovens da comunidade. Ao terem o primeiro contato com o modelo de ação *A exceção e a regra*, durante a leitura dramática, sugeriram diversos espaços na própria comunidade, para composição do cenário.

A imagem abaixo se passou num local aberto, com areia, dando a ideia de deserto. Da mesma forma passamos a compor outros cenários.

FIGURA 8: A viagem pelo deserto na concessão de petróleo



Fonte: Acervo dos pesquisadores

A presença do *gestus* por meio da construção de imagens corporais representaram os personagens Guia, Cule e Patrão. As imagens ressaltam a percepção a respeito do poder sobre os outros, deixando em evidência a impressão mais importante sobre o personagem na visão dos alunos. O uso do *gestus* é mais uma forma de intervenção sobre o texto a partir da perspectiva dos participantes. Além disso, imprime uma qualidade social a quem o executa, de modo que:

Um homem que vende peixe mostra, entre outras coisas, o *gestus* de vender. Um homem que escreve seu testamento, uma mulher que atrai um homem, um policial que espanca um homem, um homem que faz o pagamento a dez homens – em tudo isso está contido o *gestus* social (BRECHT apud KOUDELA, 2007, p. 101).

Ainda sobre *gestus*:

Brecht ressalta ser importante comunicar o gesto com o corpo todo. Poderíamos acrescentar que antes de *Gestus* (uma categoria estética do teatro de Brecht) está a percepção e prática de gestos, a serem desenvolvidas através da aprendizagem

(KOUDELA, 1992, p. 77).

O *gestus* propõe a execução da gestualidade de um personagem e a condição social contida em sua forma corporal. A construção do *gestus* em nossas aulas se deu por meio da construção de imagens corporais que representassem os personagens

Após a vivência de cada recorte, preparamos uma roda de conversa onde os participantes tinham a liberdade para contextualizarem as situações apresentadas, sob nossa mediação. Um jovem militante, levantando questões trabalhistas, fez a seguinte analogia:

O guia seria o funcionário questionador, esperto, uma espécie de gerente que recebe ordens, embora não concorde em parte. O cule, o funcionário desprovido de informações sobre seus direitos, trabalhador não sindicalizado e que teme perder seu emprego; o comerciante, patrão explorador que se ampara no poder do capital e em ações anti éticas, respaldando-se em documentações forjadas, como folha de ponto pré datadas, roubando direitos dos empregados e sendo causador de assédio moral. (G. B. 18 ANOS).

Percebemos neste pensamento, uma reflexão compartilhada com outros jovens do grupo, externando sua crítica ao sistema trabalhista.

Na ocasião em que estava sendo experimentada a cena final (o julgamento), os jovens sugeriram que fosse utilizado outro espaço, semiaberto, com estrutura de um tribunal, local onde acontecia os cultos religiosos. Por ocasião, o espaço estava organizado com cadeiras, palco, microfone, pois ali aconteceria um culto.

Solicitamos o local por uma hora de tempo, para colocarmos em prática a cena, como foi acordado com o responsável pelo local. No espaço, algumas pessoas que aguardavam o culto deram veracidade ao nosso experimento, a parte mais realista de tudo. Nosso pequeno público que assistia tudo com estranheza no olhar.

FIGURA 9 e 10: O julgamento



Fonte: Acervo dos pesquisadores

Na imagem acima, recorte do Julgamento em que o guia serve de testemunha em favor da viúva, apresentando-lhe provas de que o cule era inocente.

GUIA: (À MULHER:) A senhora não é a mulher do morto? Eu sou o guia que contratou o seu marido. Ouvi dizerem que, neste processo, a senhora pede uma punição para o comerciante e uma indenização. Eu vim logo correndo para cá, pois tenho prova de que o seu marido foi morto sem culpa alguma: está aqui na minha saca. (Trechos do texto didático “A exceção e a regra, de Bertolt Brecht).

Ao finalizar esta cena, uma roda de conversa, mediada por nós foi realizada. Um atuante relatou situação familiar que vivenciou próximo de seu lar, em que o pai de um jovem, foi injustamente demitido por “justa causa”, pelo fato de frequentes faltas por questões de saúde, acarretando demissão e posteriormente falecimento do mesmo. A viúva estaria sendo representada por este recorte do modelo de ação *A exceção e a regra*, a história de vida de uma senhora, um jovem, que tentaram reverter a situação entrando com uma ação contra a empresa, porém, na falta de conhecimento e provas, houve perda de causa. Embora a lei trabalhista exista para amparar o trabalhador, é o capitalista que se apropria dela, de forma desleal, utilizando-se da própria lei para derrubá-la, as conhecidas “brechas” aliadas as atitudes antiéticas.

A partir do texto, foi possível lembrar de outra forma, por meio de questionamentos de como é e como poderia ou pode ser os fatos que ocorrem em nosso dia a dia. Logo:

Não haveria um ensinamento a ser transmitido e sim um aprendizado que seria produzido a partir da experimentação cênica e do debate travado entre os atuantes, motivado pelas partes da peça. Dever-se-ia propor aos participantes que atuem para si mesmos, que atuem visando ao próprio aprendizado. Diante do vivenciamento dos “ensaios”, da efetiva participação no processo de construção (...) da crítica aos comportamentos e discursos dos personagens e da observação da própria atuação e da atuação dos outros, a peça didática visaria gerar uma atitude crítica e um comportamento político (DESGRANGES, 2006, p. 82).

Esta vivência permitiu aos jovens jogadores, do conjunto São José, partilharem de suas experiências de vida, a sua vivência de mundo, questionando situações já vividas e vistas como comuns.

Para além de um processo que possibilita um resultado, além de estético, a grande vantagem que notamos no trabalho da proposta didática é o posicionamento político que gera aos envolvidos, e a possibilidade de transformação que se apresenta a partir de sua prática por meio da aprendizagem.

5- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos que esta é a parte mais valiosa de todo o processo. A reflexão sobre o contexto ao qual os envolvidos participaram, no que tange a análise dos resultados desta pesquisa. O propósito de trabalhar a possibilidade de novas reflexões que poderiam levar a outras novas reflexões, no método dialético de Brecht em contexto com a realidade cotidiana dos envolvidos, em ambientes opostos, nos possibilitou um grande aprendizado e um conhecimento significativo sobre o teatro dialético de Bertolt Brecht.

À medida que o processo seguia e as pesquisas aumentavam sobre o assunto, a dificuldade de sintetizar essas ideias práticas ao conteúdo final do processo, foram maçantes, por outro lado, gratificantes, pois falar de Brecht é sempre uma novidade, há sempre algo a se descobrir e muito a se surpreender sobre sua trajetória transgressora.

Lembrando que o principal objetivo desta pesquisa seria a dialética na sala de aula e espaços comunitários da cidade de Macapá-AP, a partir de modelos de ação de Brecht e outros textos didáticos, resultando análise de resultados de experimentos obtidos, como propostas pedagógicas relativas ao ensino do teatro nas escolas e comunidade macapaense, no despertar do senso crítico e reflexivo.

Aventuramo-nos a praticizar esta ideia através dos experimentos I- simbiose textual-costurando uma ideia rumo à dialética e experimento II- Revivendo nos espaços da comunidade, e notamos que os resultados foram bem distintos.

O primeiro nos levou a passagens interacionistas, de reflexões que contribuiriam, para além do despertar do senso crítico dos participantes, sugestão para diagnóstico nas tomadas de decisões, resultante da interação, que acontece enquanto se passa a reflexão (momento em que ocorre a teatralidade no jogo) entre corpo docente e discente.

De um lado o aluno é convidado a pensar sobre assuntos não habituais e de forma lúdica, através dos textos didáticos em comunhão com sua própria realidade histórico-social e acaba externalizando seu posicionamento diante de acontecimentos que podem contribuir para enriquecimento do ambiente interno da instituição. Costurando ideias que podem propor outras ideias, tanto políticas, pedagógicas, como sociais e culturais.

No experimento II a vivência nos aproximou de uma realidade mais crua, sem máscaras, nos possibilitando obter resultados estéticos, políticos, pedagógicos, em que

pudemos explorar, através do modelo de ação *A exceção e a regra*, reflexões que foram revividas pelos atuantes, enquanto os fragmentos iam se mostrando na história.

A utilização dos espaços na comunidade nos motivou a trabalhar com *gestus*, pois era de nosso interesse dar veracidade ao experimento que estávamos propondo, visto que o público à volta assistia tudo com curiosidade (estranheza) ao mesmo tempo que participava do cenário.

Neste experimento, a encenação não deixou a desejar seguido da reflexão que abordava relações de poder. Fatos foram compartilhados entre o grupo, opiniões e questionamentos foram levantados sobre relações trabalhistas, além da descoberta de jovens atores.

A teatralidade se fez presente em todo o processo, e sobre a possibilidade de reprodução do mundo atual no teatro, Brecht já afirmava: “Os homens contemporâneos se interessam por situações e acontecimentos em relação aos quais eles possam fazer alguma coisa” (BRECHT, 1967, p. 282).

Estas palavras escritas pelo dramaturgo em 1967 continuam presentes no século XXI, como foi presenciado por nós quando, do início ao fim da logística dos experimentos, todos queriam ser autores e modificadores de suas realidades, uns já sabiam disso, a maioria não, bastou um incentivo extra. Esta ideia, poderia assim dizer que seria o “empurrãozinho extra”, a contribuição que aqui deixamos para se plantar muitas possibilidades a partir de um modelo de ação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALARCÃO, I. **Formação reflexiva de professores – estratégias de supervisão**. Porto Editora, 1996;

BERNARDY, K; PAZ, D. M. T. **Importância Do Estágio Supervisionado Para A Formação De Professores** - UNICRUZ, 2012;

BIANCHI, A. C. M., et al. **Orientações para o Estágio em Licenciatura**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005;

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999;

_____. **O teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Editora Civilização Brasileira S/A- Rio de Janeiro. 1967;

BOZZANO, H.; FRENDIA, P.; GUSMÃO, TATIANE, C. **Arte e interação- Manual do professor**. PNLD 2015,2016,2017. Ministério da Educação- Ensino Médio;

BRECHT, Bertolt. **Estudos Sobre Teatro**. Ed. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1978;

_____. **Teatro dialético: ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967;

CONCÍLIO, V. **Baden Baden - Modelo de ação e encenação no processo com a peça didática de Bertolt Brecht**. Paco Editorial SP, 2016;

CORNAGO, O. **Qué es La Teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidade**. Agenda cultural Alma Matér, nº 158, 2009;

COUTINHO, Marina Henriques. **A favela como palco e personagem**. Rio de Janeiro: De Petrus, 2012;

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2010;

_____. **Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. Hucitec. São Paulo: 2006;

FÉRAL, J. **Teatro, Teoria i prática: Más Allá de lás fronteras**. Bueno Aires, Galerna, 2004;

FONSECA, J. F. G. **Na beira do abismo deixei cair a minha máscara: démarche artística e pedagógica com teatro contemporâneo na escola**. Novas Edições Acadêmicas. Saarbrücken, 2016;

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. Editora Paz e Terra S/A. São Paulo, 2002;

_____. **Política e Educação**. São Paulo: Cortez Editora, 1993;

HARDERCHPEK, R. C. **O teatro do dia-a-dia interpretado à luz do gestus brechiano: “Pixei e saí correndo pau no cu de quem tá lendo”**. Dissertação pela Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes, 2005;

JAPIASSU, R. **Jogos Teatrais na Escola**. Ver. Fac. Educ. São Paulo, v. 24, n° 2. Julho de 1998.

_____. **Metodologia do ensino de teatro**. São Paulo: Papyrus, 2001;

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. Editora perspectiva. 2010;

_____. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001;

_____. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva / EDUSP, 1991.

_____. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007;

_____. **Texto e jogo: uma didática brechtiana**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **Um Vôo Brechtiano**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **Um voo brechtiano: teoria e prática da peça didática**. São Paulo: Perspectiva, 1992;

LIMA, N. B. **Brecht e a sua contribuição para o pensamento do escritor Francês Roland Barthes**. Anais eletrônicos do IX Colóquio de Estudos Literários. Setembro 2015;

LUNA, S. **Planejamento de pesquisa**. Editora PUC SP- 2ª edição. São Paulo, 1997;

MACEDO, F. J. C. **As contribuições de Freire e Boal para a formação dos jovens e adultos: pedagogia do oprimido e teatro do oprimido** – Universidade de Brasília Instituto de artes. 2013;

MELLO, Suzana Campos de Albuquerque. **O voo sobre o oceano (Bertolt Brecht) como proposta de uma discussão sobre o Estado de Direito**. Anais do 1º Congresso da Associação Brasileira de Estudos Germanísticos (ABEG) 09-11 de novembro 2015 – USP São Paulo;

MIRANDA, R. A. **Estudos sobre Bertolt Brecht**- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2011;

MONTAGNARI, E. **Brecht: Estranhamento e aprendizagem**. Revista JIOP n. 1 - Departamento de Letras, 2010;

OLIVEIRA, E.S.G.; CUNHA, V.L. **O estágio Supervisionado na formação continuada docente à distância: desafios a vencer e Construção de novas subjetividades**. Revista de Educación a Distancia. Ano V, n. 14, 2006;

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. **Metateatro: Inserção Do Discurso Crítico No Texto Dramático**. 1 a JIED – Jornada Internacional de Estudos do Discurso 27, 28 e 29 de março de 2008;

PEIXOTO, F. **Brecht: vida e obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979;

PIAGET, J. (1966). **O nascimento da inteligência na criança** (Á. Cabral, Trad.). Rio de Janeiro: Editora Guanabara. (Trabalho original publicado em 1936);

_____. **A Construção do Real na Criança**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1970;

ROSENFELD, A. **O teatro Épico**. São Paulo. Perspectiva, 2002;

SILVA, A, C. T. F. **Jogos na peça didática: Influências para a poética do Oprimido e discussão acerca de justiça ambiental**. Anais do Simpósio da Internaonal Brecht Society. 201;.

SOUZA, Marisa Giannecchini Gonçalves de. **O coro e suas ficções: Máscaras na orquestra**. Araraquara: UNESP, 1997;

SPOLIN, V. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1987;

VYGOTSKY, L. S. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ANEXO I

PROJETO DE ESTÁGIO DO EXPERIMENTO I

1 Apresentação

Este Plano de aula foi elaborado para atender a exigência da Disciplina “Estágio Supervisionado 4”, do curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Amapá, tendo como orientador o professor Romualdo Palhano. O mesmo será aplicado pelos acadêmicos: Bruno Coutinho, Luciane Souza e Veerney Nunes, com foco especial em três turmas do segundo ano, em decorrência do nosso projeto voltado para o teatro dialético de Bertolt Brecht, em contexto com o ambiente escolar.

2 Introdução

Traremos desenvolvimento com referência metodológica do Teatro dialético de Bertolt Brecht e sistema de jogos de Viola Spolin, sem fugir do currículo escolar no qual o professor de artes vem dando sequência. A ideia é levar nossa proposta à instituição de ensino, não de forma isolada, e sim de tentar conciliar o pensamento teórico à prática; isso tudo em curto período de tempo, tendo em vista que a carga horária é limitada e dispomos de apenas 30h de estágio obrigatório.

Nas turmas selecionadas, levaremos o texto (de Lailson Leonardo e Adriano-Gênero: Educacional) como modelo de ação, cuja proposta seja similar à dialética Brecht, que também propõe identificar três momentos básicos no método dialético: a tese (uma ideia pretensamente verdadeira), a antítese (a contradição ou negação dessa tese) e a síntese (o resultado da confrontação de ambas as ideias). A síntese se torna uma nova tese e o ciclo dialético recomeça. Teremos como público alvo os alunos do segundo ano do Ensino médio da escola pública Nancy Nina.

3 Justificativa

Antecedendo esta atividade, faz-se necessário saber que Jogos Teatrais são a designação dos jogos improvisacionais desenvolvidos por Viola Spolin, na utilização do teatro para iniciantes ou mesmo nas atividades escolares. Segundo a autora não é qualquer jogo que é um jogo teatral, para tanto é necessário que o mesmo tenha um foco específico, desenvolvido a partir de instruções e regras que levam o jogador a desenvolver formas da arte teatral, proporcionando à mesma uma maior concentração, criatividade e interesse pela aprendizagem, logo que passa, a saber, que até nas brincadeiras poderão aprender, vivenciar e refletir. “todas as pessoas são capazes de atuar. As pessoas que desejarem são capazes de jogar e aprender a ter valor no palco”. (Viola Spolin). Assim é possível que os alunos se envolvam ativamente na atividade proposta, uma vez que serão atuantes e principalmente espectadores críticos.

4 Objetivos

4.1 Objetivo Geral

Este plano de aula tem por objetivo principal desenvolver habilidades que proporcionem aos alunos maior concentração e criatividade, espontaneidade, e através da dialética proporcionar a reflexão.

4.2 Objetivos Específicos

- Desenvolver a dialética por meio de “modelo de ação” (Texto), no que tange aspectos ambientais e demais aspectos;
- Promover jogos teatrais e jogos dramáticos que envolvam os alunos e que permitam aos mesmos desenvolverem o trabalho em grupo, além de estimular a liberdade de ação e de constantes questionamentos, bem como encorajar a experimentação.

- Ampliar a capacidade da oratória, minimizando a timidez e o medo de expressar os seus pensamentos críticos;
- Estimular o raciocínio em expressar a criatividade, a espontaneidade e a reflexão.

5 Conteúdos

- Conteúdo de artes/teatro
- Jogos teatrais;
- Jogos dramático;
- Improvisação;
- Texto “O planeta terra diz: Socorro!!!” (Autor de Laildson Leonardo e Adriano)

6 Metodologia

Minutos que antecedem a aula, trataremos do conteúdo teórico e orientações das propostas do professor para os alunos, sem perder a sequência das suas aulas. Num segundo momento aplicaremos jogos que condizem com os objetivos propostos, para que tenhamos determinados resultados que serão avaliados, junto à leitura dramatizada. Num terceiro momento, nas turmas do segundo ano serão iniciados experimentos cênicos, tendo como plano de ação o texto “O planeta terra diz: Socorro!!!” (de Laildson Leonardo e Adriano), numa perspectiva de Bertolt Brecht.

7 Cronograma

Serão realizadas aulas com duração de 60 minutos, em três turmas, onde participarão alunos do segundo ano do ensino médio.

29/05/17 – TURMAS DO SEGUNDO ANO “A”, “B”, “C”.

Um pequeno resumo sobre a história do teatro. Revisão do conteúdo trabalhado na sala de aula, dando sequência à leitura dramatizada do texto “O planeta terra diz: Socorro!!!” em contexto ao assunto abordado pelo professor, referente às aulas anteriores (sobre meio ambiente). O texto trata da história de um julgamento, o qual o réu (antítese) é o próprio ser humano. Acusante (tese): Mãe Terra. Acusação: Destruição do Planeta Terra. Após fazerem a leitura dramatizada, a turma decidirá final da história, onde a turma, em coro, dará a sentença final (síntese).

05/06 – TURMAS DO SEGUNDO ANO “A”, “B”, “C”.

Reforçar o objetivo do projeto proposto pelos estagiários mediadores.

A seguir, abrir espaço na sala de aula. Todos sentados em círculo para dar início acolhimento. A seguir, daremos início ao primeiro jogo teatral “quem iniciou o movimento?”, cujo objetivo é ver os outros disfarçadamente/escondido. Foco: tentar ocultar do jogador do centro quem inicia o movimento. Descrição: os jogadores permanecerem em círculo. Um jogador sai da sala, enquanto os outros escolhem alguém para ser o líder que inicia os movimentos. O jogador que saiu é chamado de volta e fica fora do círculo tenta descobrir o iniciador dos movimentos (exemplo: mexendo as mãos, os pés, balançando a cabeça). O líder pode mudar de movimentos à qualquer momento, mesmo quando o jogador do centro estiver olhando para ele. Quando o jogador descobrir o iniciador, o outro jogador sai da sala e o jogo recomeça.

Nota 1: Este jogo é excelente para trabalhar a percepção, atenção, união em equipe e perceber melhor o outro, visto que o processo de estágio deverá possuir tais habilidades.

A seguir, “jogo da blablação”

Por fim, roda de conversa sobre a percepção dos alunos à respeito da aula. Momento Feedback (registro em vídeo).

12/06 – TURMAS DO SEGUNDO ANO “A”, “B”, “C”.

Aula do professor sobre... o texto impresso (o planeta terra pede socorro).

Dividir a turma em dois grupos. Um lado pega o objeto e outro lado faz a frase...daí vai passando pro parceiro continuar até trocar de lado. Objetivo: Trabalhar o improviso e trabalho em equipe.

19/06 – TURMAS DO SEGUNDO ANO “A”, “B”, “C”.

Aula do professor. Jogo dramático sobre Tribunal (tese, síntese, antítese). De acordo com o conteúdo do plano de aula do professor).

26/06 – TURMAS DO SEGUNDO ANO “A”, “B”, “C”.

Relaxamento com a turma. Aula expositiva falando sobre as perspectiva de Brecht (cenário, coro, dialética, características gerais). Após isso, divisão dos personagens para leitura e marcações.

03/07 – TURMAS DO SEGUNDO ANO “A”, “B”, “C”.

Avaliação final do professor e estagiários. Questionário sobre o texto “O planeta terra pede socorro” de Lailson Leonardo e Adriano.

6 Recursos

- Material impresso

- Data show
- Som

9.1 Recursos físicos

- Sala de aula
- Sala de multimídia

6.2 Recursos humanos

- Estagiários;
- Alunos do Ensino médio
- Professor orientador

7 Avaliação

- Avaliação é um fator indispensável em qualquer atividade humana e neste caso específico a mesma tem por finalidade, mostrar aos jovens o quanto aprenderam ou não no desenvolver das atividades, e finalmente será realizada uma conversa com os alunos sobre as atividades que realizaram, levando em conta suas percepções sobre a aula.

REFERÊNCIAS

STOKMANN, Doraci Tereza Roso. **Arte Cênica e os Jogos Dramáticos Uma proposta para a Educação Especial**- Capanema– PR 2007;

BRASIL, **Parâmetros Curriculares Nacionais- Ensino Médio**. 2000. Portal Mec.gov

BRASIL, **Lei de Diretrizes Básicas da Educação Nacional**. Brasília 2005. Portal.Mec.gov

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético: ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

SPOLIN, Viola –**Jogos Teatrais- O fichário de Viola Spolin**- Editora: Perspectiva. Ano, 2001;

ANEXO II

(ORIGINAL)

A história de um julgamento, o qual o réu é o próprio ser humano. Um relato sério e importante sobre a poluição do ar, da água, do meio ambiente em si.

Título: O Planeta Terra Diz: SOCORROOO!!!

Autor: Laildson Leonardo E Adriano Alves

PERSONAGENS:

Mãe Terra: _____

Testemunhas De Acusação:

Água: _____

Floresta e Ar: _____

Ser Humano: _____

Testemunhas De Defesa:

Empresário: _ _____

Juiz: _____

Promotor: _____

Dona de casa _____

CENA I

Promotor: segunda-feira, ___ / ___ / 2017, Processo numero 1/2017, Acusação: Destruição do Planeta Terra, Acusante: Mãe Terra, Acusado: Ser humano. Todos de pé para recebermos o excelentíssimo senhor JUIZ da primeira vara de direito penal e defesa da natureza.

Juiz: Pode sentar, declaro essa secção aberta.

Promotor: Iniciemos nosso júri, com as acusações e as devidas testemunhas, contra o réu: O Ser Humano.

Mãe Terra: estou aqui para acusar esses infratores, por todos os males que andam me causando, como a poluição do AR um elemento essencial para a sua sobrevivência, o desmatamento das florestas destruindo a FAUNA E A FLORA geradores e conservadores da vida e o pior a poluição do bem mais precioso, o néctar divino o qual 7 dias não passará sem ele, porém, em um dia o destrói, a água.

Promotor: (Olhando para o réu) o que tem a dizer em sua defesa, ser humano?!

Ser Humano: Nada disso eu fiz, são acusações incrédulas, as quais a mim não se dirigem.

Mãe Terra: como assim não se dirigem a você, por acaso a poluição do AR é culpa dos animais que somente embelezam a natureza, ou da fumaça negra expelida pelos seus veículos automotores, bens de luxo utilizados somente para a sua satisfação.

Ser Humano: como ousa falar das minhas obras de criação, foram meios encontrados para facilitar os transportes de grande distância, ou você acha melhor maltratar as belezas da natureza com veículos de tração animal.

Promotor: (olhando para a mãe terra) Mãe terra, você tem alguma prova das acusações contra o réu.

Mãe Terra: sim, tenho. Aqui estão algumas fotos da destruição do AR, Causada pelo ser humano, e tenho também testemunhas que podem falar sobre a destruição causada pelo ser humano.

Promotor: pois que entre a testemunha da acusação O AR.

Promotor: AR o que tens a dizer sobre o acusado?

AR/floresta: Desde o século XVIII venho sofrendo com essa poluição, a fumaça dos carros, das indústrias, a queima do carvão mineral, e vários outros gases poluentes fazem com que eu me torne SUJO, e deixe de ter a essência e a eficácia para a qual fui criado, deixo de ser VIDA. Esta poluição tem gerado diversos problemas, a saúde do ser humano, por exemplo, é a mais afetada, doenças respiratórias como a bronquite, rinite e asma levam milhares de pessoas aos hospitais por ano, até o clima está sendo afetado, por causa da poluição o efeito estufa está aumentando a temperatura do nosso planeta. (Olhando para o ser humano) O mau que você está causando retornará em dobro para você.

Promotor: Diante da acusação da mãe terra, você tem algo a falar sobre isso ou alguém que possa te defender?

Ser Humano: Sim, tenho. Também possuo fotos que trazem os benefícios gerados com essa destruição, e testemunhas que podem falar a meu favor.

Promotor: pois que entre a testemunha de defesa O EMPRESÁRIO.

Promotor: o que tens a dizer em defesa do acusado?

Empresário: em nenhum momento o ser humano destruiu o ar, simplesmente encontrou meios que facilitaram sua vida, como a criação dos carros e das motos para transporte individual, dos ônibus e aviões para o uso coletivo e para percorrer grandes distâncias.

Mãe terra: (Mãe terra o interrompe e fala) Mas e as florestas que você destruiu? Com queimadas e desmatamento, acabando com a fauna e a flora que só trás beleza aos olhos de quem as vê.

AR/floresta: O crescimento das cidades tem provocado a diminuição das áreas verdes, o crescimento populacional, as áreas derrubadas e desmatadas para construção de condomínios residenciais e pólos industriais, a construção de rodovias, as queimadas e os incêndios são também problemas que ocorrem e muitos deles por motivos econômicos.

Promotor: esta acusação é grave, o que você tem a falar sobre isso?!

Empresário: os seres humanos precisam de moradia, um local onde possam se proteger das chuvas e do SOL. Precisam também de móveis para se organizar, as indústrias precisam de espaço para a construção desses móveis, os carros para trafegarem precisam de rodovias, ou você que o ser humano poderia viver sem isso? Não somos animais.

AR/FLORESTA: mas precisam de ar para viver!

Promotor: Agradeço as testemunhas de acusação e defesa, prossigamos com o Julgamento. Mãe terra mais alguma Acusação?

Mãe terra: Sim, excelentíssimo, creio eu que esta é uma das piores. Acuso este ser de poluir o bem mais precioso que Deus criou, A ÁGUA.

Promotor: você tem alguma testemunha?

Mãe terra: Sim

Promotor: Pois que entre a testemunha água.

Água: As principais causas de deteriorização dos rios, lagos e oceanos, são: poluição e contaminação por poluentes e esgotos. O ser humano tem causado todo este prejuízo a natureza, através dos lixos, esgotos, dejetos químicos e industriais e mineração sem controle. Cerca de 3 bilhões de habitantes em nosso planeta estão vivendo sem o mínimo necessário de condições sanitárias. 1 milhão não tem acesso a água potável. Em virtude desses graves problemas, espalham-se diversas doenças como diarreia, hepatite, febre tifóide, que matam mais de cinco milhões de seres humanos por ano, sendo que o número maior de doentes sobre-carregam os precários sistemas de saúde deste país.

Promotor: Ser humano, não acredito que sua incredulidade chegou a um ponto tão elevado, seus atos corroem o coração e embaçam a visão daqueles que amam a DEUS.

Ser humano: A história não termina assim, ainda tenho defesas em favor de mim.

Promotor: Que entre suas defesas, mesmo achando o caso esteja encerrado.

Dona de casa: Como é que pode, será possível que as roupas e louça de casa, pelo menos de quem num tem casa chique, num pode ser lavada. E as indústrias vão jogar a sujeira aonde? Na água se dissolve. Não é justo o ser humano, ser acusado assim.

Promotor: Diante dos argumentos apresentados pela defesa, e das provas propostas pela acusação, opino em favor da mãe terra, com o intuito de acusar e condenar o ser humano, por ser declarado culpado, de ter poluído o meio ambiente, e após isso nada ter feito para salvá-lo. Ao desmatar, poderia eles mesmo replantar, ao poluir, por que não limpar. Com a palavra o Excelentíssimo Senhor Juíz _____ para proferir a sua opinião em relação a este assunto.

(Neste momento o Palestrante (um aluno) irá falar sobre o assunto , abordando sustentabilidade. Após isto o promotor fala)

Promotor: Após a ilustre oratória do presidente da sessão inicia-se, neste momento, o debate do júri.

Veredicto Final 1

Diante das acusações da Mãe Terra e as defesas do Ser humano, em concordância com as decisões implementadas pelo júri popular, de acordo com o que rege a lei do homem, e a própria lei de Cristo, Nosso Senhor o réu é declarado

Veredicto Final 2

Diante das acusações da Mãe Terra e as defesas do Ser humano, em concordância com as decisões implementadas pelo júri popular, de acordo com o que rege a lei do homem, e a própria lei de Cristo, Nosso Senhor o réu é declarado

Juri Popular

Você concorda com os argumentos da Mãe Natureza? E do Ser Humano?

Os carros poderiam existir sem a poluição?

Os argumentos do Ser humano estão corretos?

O ser humano viverá com a poluição por muito tempo?

Esta poluição é realmente necessária?

O que podemos fazer para reverter esta situação? Como podemos fazer isso?

**O SER HUMANO É CULPADO E DEVE SER CONDENADO, OU MERECE UMA
SEGUNDA CHANCE? POR QUE?**

Culpado

Inocente

ANEXO III

Aquele que diz sim e Aquele que diz não

Bertold Brecht

PERSONAGENS

O PROFESSOR

O MENINO

A MÃE

OS TRÊS ESTUDANTES

O GRANDE CORO 2

AQUELE QUE DIZ SIM

O GRANDE CORO — O mais importante de tudo é aprender a estar de acordo. Muitos dizem sim, mas sem estar de acordo. Muitos não são consultados, e muitos Estão de acordo com o erro. Por isso: O mais importante de tudo é aprender a estar de acordo.

O professor está no Plano 1; a mãe e o menino, no plano 2.

O PROFESSOR — Eu sou o professor. Eu tenho uma escola na cidade e tenho um aluno cujo pai morreu. Ele só tem a mãe, que cuida dele. Agora, eu vou até a casa deles para me despedir, porque estou de partida para uma viagem às montanhas. É que surgiu uma epidemia entre nós, e na cidade, além das montanhas, moram alguns grandes médicos. *Bate na porta.* Posso entrar?

O MENINO *passando do plano 2 para o plano 1* — Quem é? Oh, o professor está aqui! O professor veio nos visitar!

O PROFESSOR — Por que faz tanto tempo que você não vai à escola na cidade?

O MENINO — Eu não podia ir porque minha mãe ficou doente.

O PROFESSOR — Eu não sabia que ela também estava doente. Por favor, vá logo dizer a ela que eu estou aqui.

O MENINO *grita em direção ao plano 2* — Mamãe, o professor está aqui.

A MÃE *sentada no plano 2* — Mande entrar.

O MENINO — Entre, por favor.

Os dois entram no plano 2.

O PROFESSOR — Faz muito tempo que eu não venho aqui. Seu filho diz que a senhora também ficou doente. Está melhor agora?

A MÃE — Infelizmente não estou nada melhor, já que até agora não se conhece nenhum remédio para essa doença.

O PROFESSOR — A gente tem que descobrir alguma coisa. Por isso eu vim me despedir de vocês: amanhã eu vou partir para uma viagem através das montanhas em busca de remédios e instruções. Porque na cidade, além das montanhas, moram os grandes médicos.

A MÃE — Uma caravana de socorro nas montanhas! É verdade, eu ouvi dizer que os grandes médicos moram lá, mas também ouvi dizer que é uma caminhada perigosa. O senhor pretende levar meu filho?

O PROFESSOR — Numa viagem como esta não se levam crianças.

A MÃE — Bom, espero que o senhor volte com saúde.

O PROFESSOR — Agora eu tenho que ir embora. Adeus.

Sai para o plano 1.

O MENINO *seguindo o Professor, no plano 1* — Eu tenho que dizer uma coisa.

A mãe escuta à porta.

O PROFESSOR — O que é?

O MENINO — Eu quero ir com o senhor para as montanhas.

O PROFESSOR — Como eu já disse à sua mãe, É uma viagem difícil e Perigosa. Você não Vai conseguir nos acompanhar. Além disso: Como você pode querer abandonar Sua mãe, que está doente? Fique. É absolutamente Impossível você vir conosco.

O MENINO — É porque minha mãe está doente que Eu quero ir com você, para Buscar para ela remédios e instruções Com os grandes médicos, na cidade além das montanhas.

O PROFESSOR — Eu tenho que falar com sua mãe novamente.

Ele volta ao plano 2. O menino escuta à Porta.

O PROFESSOR — Estou aqui de novo. Seu filho diz que quer vir conosco. Eu expliquei que ele não poderia deixar a senhora sozinha e doente e que, além disso, é uma viagem difícil e perigosa. É absolutamente impossível você vir conosco, eu lhe disse. Mas ele respondeu que tem que ir à cidade, além das montanhas, buscar remédios e instruções para a sua doença.

A MÃE — Eu ouvi suas palavras. E não duvido do que o menino diz — que ele gostaria de fazer a caminhada perigosa com o senhor. Meu filho, venha cá.

O menino entra no plano 2.

Desde o dia em que Seu pai nos deixou, Eu não tenho ninguém A não ser você ao meu lado. Você nunca saiu De minha vista nem do meu pensamento Por mais tempo que eu precisasse Para fazer sua comida, Arrumar suas roupas e Ganhar dinheiro.

O MENINO — É como a senhora diz. Mas apesar disso nada vai poder me desviar do que eu pretendo.

O MENINO, A MÃE E O PROFESSOR — Eu vou (ele vai) fazer a perigosa caminhada E buscar remédios e instruções Para a sua (a minha) doença, Na cidade além das montanhas.

O GRANDE CORO— Eles viram que nenhum argumento Podia demovê-lo. Então o professor e a sua mãe disseram Numa só voz:

O PROFESSOR E A MÃE — Muitos estão de acordo com o erro, mas ele Não está de acordo com a doença, e sim Em acabar com a doença.

O GRANDE CORO — A mãe ainda disse:

A MÃE — Eu já não tenho mais forças. Se assim tem que ser, Vá com o professor, Mas volte logo.

2

O GRANDE CORO — As pessoas começaram a viagem Para as montanhas. Entre elas estavam o professor E o menino. Mas o menino não podia suportar tanto esforço: Ele forçou demais seu coração, Que pedia retorno imediato. Na alvorada, ao pé das montanhas, Ele quase não conseguia mais Arrastar seus pés cansados.

Entram no plano 1: o Professor, os três estudantes e, por último, o menino trazendo um cantil.

O PROFESSOR — A subida foi rápida. Lá está a primeira cabana. Lá nós vamos parar um pouco.

OS TRÊS ESTUDANTES — Nós obedecemos.

Eles sobem num estrado no plano 2. O menino detém o Professor.

O MENINO — Eu tenho que dizer uma coisa.

O PROFESSOR — O que é?

O MENINO — Eu não me sinto bem.

O PROFESSOR — Pare! Quem faz uma viagem como esta não pode dizer essas coisas. Talvez você esteja cansado por não estar acostumado a subir montanhas. Pare e descanse um pouco.

Ele sobe no estrado.

OS TRÊS ESTUDANTES — Parece que o menino está cansado por causa da subida. Vamos perguntar ao professor.

O GRANDE CORO — Sim. Perguntem!

OS TRÊS ESTUDANTES *ao Professor* — Nós ouvimos que o menino está cansado por causa da subida. O que há com ele? Você está preocupado com ele?

O PROFESSOR — Ele não está se sentindo bem, é só isso. Ele está só cansado por causa da subida.

OS TRÊS ESTUDANTES — Então você não está preocupado com ele?

Longa pausa.

OS TRÊS ESTUDANTES *entre eles* — Vocês ouviram? O professor disse Que o menino está somente cansado por causa da subida. Mas ele não está ficando com uma aparência muito estranha? Logo depois da cabana vem a passagem estreita. Só se pode passar por ela Agarrando-se à rocha com as duas mãos. Tomara que ele não esteja doente, Porque, se ele não puder continuar, nós vamos ter que Deixar o menino aqui.

Eles gritam em direção ao Plano 1, com as mãos em concha: Você está doente? — Ele não responde. — Vamos perguntar ao professor. Ao professor: Quando há pouco perguntamos pelo menino, você disse que ele estava simplesmente cansado por causa da subida, mas agora ele está com uma aparência muito estranha. Olhe, ele até está sentado.

O PROFESSOR — Estou vendo que ele ficou doente. Tentem carregá-lo na passagem estreita.

OS TRÊS ESTUDANTES — Vamos tentar.

Os três estudantes tentam atravessar a “passagem estreita” carregando o menino. A “passagem estreita” deve ser construída pelas atores com estrados, cordas, cadeiras etc., de tal forma que os três estudantes possam passar sós, mas não carregando o menino.

OS TRÊS ESTUDANTES — Não podemos passar com ele e também não podemos ficar com ele. Aconteça o que acontecer, nós temos que continuar porque uma cidade inteira está esperando o remédio que nós viemos buscar. É terrível ter que dizer isto, mas, se ele não pode vir conosco, nós vamos ter que deixar o menino aqui, nas montanhas.

O PROFESSOR — É verdade, talvez tenham que fazer isto. Eu não posso me opor a vocês. Mas eu acho justo que se pergunte àquele que ficou doente se se deve voltar por sua causa.

Meu coração tem pena dessa pessoa. Eu vou até ele e, com o maior cuidado, vou prepará-lo para o seu destino.

OS TRÊS ESTUDANTES — Faça isso, por favor.

Eles se colocam frente a frente.

OS TRÊS ESTUDANTES E O GRANDE CORO — Nós vamos lhe perguntar (eles lhe perguntaram) se ele quer Que se volte (que voltem) por sua causa. Porém, mesmo se ele quiser, Nós não vamos (eles não iam) voltar, E sim deixá-lo aqui e continuar.

O PROFESSOR, *que foi até o menino no plano 1* — Presta atenção! Como você ficou doente e não pode continuar, vamos ter que deixar você aqui. Mas é justo que se pergunte àquele que ficou doente se se deve voltar por sua causa. E o costume exige que aquele que ficou doente responda: vocês não devem voltar.

O MENINO — Eu compreendo.

O PROFESSOR — Você exige que se volte por sua causa?

O MENINO — Vocês não devem voltar!

O PROFESSOR — Então você está de acordo em ser deixado aqui?

O MENINO — Eu quero pensar. *Pausa para reflexão.* Sim, eu estou de acordo.

O PROFESSOR *grita em direção ao plano 2* — Ele respondeu conforme a necessidade!

O GRANDE CORO E OS TRÊS ESTUDANTES *no momento em que os três estudantes descem ao Plano 1* — Ele disse sim. Continuem!

Os três estudantes param.

O PROFESSOR — Agora continuem, não parem, Porque vocês decidiram continuar.

Os três estudantes não se movem.

O MENINO — Eu quero dizer uma coisa: eu peço que não me deixem aqui, e sim me joguem no vale, porque eu tenho medo de morrer sozinho.

OS TRÊS ESTUDANTES — Nós não podemos fazer isso.

O MENINO — Pare! Eu exijo.

O PROFESSOR — Vocês decidiram continuar e deixá-lo aqui. É fácil decidir o seu destino, Mas difícil executá-lo. Estão prontos para jogá-lo no vale?

OS TRÊS ESTUDANTES — Sim.

Os três estudantes levam o menino para o estrado no plano 2. Encoste a cabeça em nossos braços. Não faça força. Nós levamos você com cuidado.

Os três estudantes colocam o menino na parte posterior do estrado e, de pé à sua frente, escondem-no do público.

O MENINO *invisível* — Eu sabia muito bem que nesta viagem Arriscava perder minha vida. Foi pensando em minha mãe Que me fez partir. Tomem meu cantil, Ponham o remédio nele E levem para minha mãe, Quando vocês voltarem.

O GRANDE CORO — Então os amigos pegaram o cantil E deploraram os tristes caminhos do mundo E suas duras leis amargas, E jogaram o menino. Pé com pé, um ao lado do outro, Na beira do abismo, De olhos fechados, eles jogaram o menino, Nenhum mais culpado que o outro. E jogaram pedaços de terra E umas pedrinhas Logo em seguida.

AQUELE QUE DIZ NÃO

O GRANDE CORO — O mais importante de tudo é aprender a estar de acordo. Muitos dizem sim, mas sem estar de acordo. Muitos não são consultados, e muitos Estão de acordo com o erro. Por isso: O mais importante de tudo é aprender a estar de acordo.

O Professor está no Plano 1; a mãe e a menina, no plano 2.

O PROFESSOR — Eu sou o professor. Eu tenho uma escola na cidade e tenho um aluno cujo pai morreu. Ele só tem a mãe, que cuida dele. Agora, eu vou até a casa deles para me despedir, porque estou de partida para uma viagem às montanhas. *Bate na porta.* Posso entrar?

O MENINO *passando do plano 2 para o plano 1* — Quem é? Oh, o professor está aqui! O professor veio nos visitar!

O PROFESSOR — Por que faz tanto tempo que você não vai à escola na cidade?

O MENINO — Eu não podia ir porque minha mãe ficou doente.

O PROFESSOR — Eu não sabia. Por favor, vá logo dizer a ela que eu estou aqui.

O MENINO *grita em direção ao Plano 2* — Mamãe, o professor está aqui.

A MÃE *sentada numa cadeira de madeira no plano 2* — Mande entrar.

O MENINO — Entre, por favor.

Os dois entram no plano 2.

O PROFESSOR — Faz muito tempo que eu não venho aqui. Seu filho diz que a senhora tem estado doente. Está melhor agora?

A MÃE — Não se preocupe com a minha doença, não há de ser nada.

O PROFESSOR — Fico contente de ouvir isto. Eu vim me despedir de vocês, porque amanhã eu estou de partida para as montanhas numa viagem de estudos, porque na cidade, além das montanhas, moram os grandes mestres.

A MÃE — Uma viagem de estudos nas montanhas! É verdade, eu ouvi dizer que os grandes médicos moram lá, mas também ouvi dizer que é uma caminhada perigosa. O senhor pretende levar meu filho?

O PROFESSOR — Numa viagem como esta, não se levam crianças.

A MÃE — Bom, espero que o senhor volte com saúde.

O PROFESSOR — Agora eu tenho que ir embora. Adeus. *Sai para o plano 1.*

O MENINO *seguindo o Professor, no plano 1* — Eu tenho que dizer uma coisa.

A mãe escuta à porta.

O PROFESSOR — O que é?

O MENINO — Eu quero ir com o senhor para as montanhas.

O PROFESSOR — Como eu já disse à sua mãe, É uma viagem difícil e Perigosa. Você não Vai conseguir nos acompanhar. Além disso: Como você pode querer abandonar Sua mãe, que está doente? Fique. É absolutamente Impossível você vir conosco.

O MENINO — É porque minha mãe está doente que Eu quero ir com você, para Buscar para ela remédios e instruções Com os grandes médicos, na cidade além das montanhas.

O PROFESSOR — Mas você estaria de acordo com todos os imprevistos que lhe poderiam surgir durante a viagem?

O MENINO — Sim.

O PROFESSOR — Eu tenho que falar com sua mãe novamente. *Ele volta ao plano 2. O menino escuta à porta.* Estou aqui de novo. Seu filho diz que quer vir conosco. Eu expliquei que ele não poderia deixar a senhora sozinha e doente e que, além disso, é uma viagem difícil e perigosa. É absolutamente impossível você vir conosco, eu lhe disse. Mas ele respondeu que tem que ir à cidade, além das montanhas, buscar remédios e instruções para a sua doença.

A MÃE — Eu ouvi suas palavras. E não duvido do que o menino diz -que ele gostaria de fazer a caminhada perigosa com o senhor. Meu filho, venha cá. *O menino entra no plano 2.* Desde o dia em que Seu pai nos deixou, Eu não tenho ninguém A não ser você do meu lado. Você nunca saiu De minha vista nem do meu pensamento Por mais tempo que eu precisasse Para fazer sua comida, Arrumar suas roupas e Ganhar dinheiro.

O MENINO — É como a senhora diz. Mas apesar disso nada vai poder me desviar do que eu pretendo.

O MENINO, A MÃE E O PROFESSOR — Eu vou (Ele vai) fazer a perigosa caminhada E buscar remédios e instruções Para a sua (a minha) doença, Na cidade além das montanhas.

O GRANDE CORO — Eles viram que nenhum argumento Podia demovê-lo. Então o professor e a mãe disseram Numa só voz:

O PROFESSOR E A MÃE — Muitos estão de acordo com o erro, mas ele Não está de acordo com a doença, e sim Em acabar com a doença.

O GRANDE CORO — A mãe ainda disse:

A MÃE — Eu já não tenho mais forças. Se assim tem que ser, Vá com o professor, Mas volte logo.

O GRANDE CORO — As pessoas começaram a viagem Para as montanhas. Entre elas estavam o professor, E o menino. Mas o menino não podia suportar tanto esforço: Ele forçou demais seu coração, Que pedia retorno imediato. Na alvorada, ao pé das montanhas, Ele quase não conseguia mais Arrastar seus pés cansados. *Entram no plano 1: o Professor, os três estudantes e, por último, o menino trazendo um cantil.*

O PROFESSOR — A subida foi rápida. Lá está a primeira cabana. Lá nós vamos parar um pouco.

OS TRÊS ESTUDANTES — Nós obedecemos. *Eles sobem num estrado do plano 2. O menino detém o professor.*

O MENINO — Eu tenho que dizer uma coisa.

O PROFESSOR — O que é?

O MENINO — Eu não me sinto bem.

O PROFESSOR — Pare! Quem faz uma viagem como esta não pode dizer essas coisas. Talvez você esteja cansado por nao estar acostumado a subir montanhas. Pare e descanse um pouco. *Ele sobe no estrado.*

OS TRÊS ESTUDANTES — Parece que o menino ficou doente por causa da subida. Vamos perguntar ao professor.

O GRANDE CORO — Sim. Perguntem!

OS TRÊS ESTUDANTES *ao professor* — Nós ouvimos que o menino ficou doente por causa da subida. O que há com ele? Você está preocupado com ele?

O PROFESSOR — Ele não está se sentindo bem, é só isso. Ele está só cansado por causa da subida.

OS TRÊS ESTUDANTES — Então você não está preocupado com ele?

Longa pausa.

OS TRÊS ESTUDANTES *entre eles* — Vocês ouviram? O professor disse Que o menino está somente cansado por causa da subida. Mas ele não está ficando com uma aparência estranha? Logo depois da cabana vem a passagem estreita. Só se pode passar por ela Agarrando-se à rocha com as duas mãos. Nós não podemos carregar ninguém. Devemos então seguir o grande costume e Jogar o menino no vale? *Eles gritam em direção ao Plano 1, com as mãos em concha:* A subida da montanha lhe fez mal?

O MENINO — Não. Vejam, eu estou em pé Eu não estaria sentado Se estivesse doente?
Pausa. O menino senta-se.

OS TRÊS ESTUDANTES — Vamos falar com o professor. Mestre, quando há pouco perguntamos pelo menino, você disse que ele estava simplesmente cansado por causa da subida. Mas agora ele está com uma aparência muito estranha. Olhe, ele até está sentado. É terrível ter que dizer isto, mas há muito tempo reina um grande costume entre nós: aquele que não pode continuar será jogado no vale.

O PROFESSOR — Como, vocês querem jogar este menino no vale?

OS TRÊS ESTUDANTES — Sim. É a nossa intenção.

O PROFESSOR — É um grande costume. Eu não posso me opor a ele. Mas o grande costume também exige que se pergunte àquele que ficou doente se se deve voltar por sua causa. Meu coração tem muita pena dessa pessoa. Eu vou até ele e, com o maior cuidado, vou lhe falar do grande costume.

OS TRÊS ESTUDANTES — Faça isso, por favor. *Eles se colocam frente a frente.*

OS TRÊS ESTUDANTES E O GRANDE CORO — Nós vamos lhe perguntar (eles lhe perguntaram) se ele quer Que se volte (que voltem) por sua causa. Porém, mesmo se ele quiser, Nós não vamos (eles não iam) voltar, E sim jogá-lo no vale.

O PROFESSOR, *que foi até o menino no Plano 1* — Presta atenção! Há muito tempo existe a lei que aquele que fica doente numa viagem como esta tem que ser jogado no vale. A morte é imediata. Mas o costume também exige que se pergunte àquele que ficou doente se se deve

voltar por sua causa. E o costume exige que aquele que ficou doente responda: Vocês não devem voltar. Se eu estivesse em seu lugar, com que prazer eu morreria!

O MENINO — Eu compreendo.

O PROFESSOR — Você exige que se volte por sua causa? Ou está de acordo em ser jogado no vale como exige o 1 grande costume?

O MENINO, *depois de um tempo de reflexão* — Não. Eu não estou de acordo.

O PROFESSOR *grita em direção ao Plano 2* — Desçam até aqui. Ele não respondeu de acordo com o costume.

OS TRÊS ESTUDANTES *descendo em direção ao plano 1* — Ele disse não. *Ao menino:* Por que você não responde de acordo com o costume? Aquele que disse a, também tem que dizer b. Naquele tempo quando lhe perguntavam se você estaria de acordo com tudo que esta viagem poderia trazer, você respondeu que sim.

O MENINO — A resposta que eu dei foi falsa, mas a sua pergunta, mais falsa ainda. Aquele que diz a, não tem que dizer b. Ele também pode reconhecer que a era falso. Eu queria buscar remédio para minha mãe, mas agora eu também fiquei doente, e, assim, isto não é mais possível. E diante desta nova situação, quero voltar imediatamente. E eu peço a vocês que também voltem e me levem para casa. Seus estudos podem muito bem esperar. E se há alguma coisa a aprender lá, o que eu espero, só poderia ser que, em nossa situação, nós temos que voltar. E quanto ao antigo grande costume, não vejo nele o menor sentido. Preciso é de um novo grande costume, que devemos introduzir imediatamente: o costume de refletir novamente diante de cada nova situação.

OS TRÊS ESTUDANTES *ao professor* — O que fazer? O que o menino disse não é nada heróico, mas faz sentido.

O PROFESSOR — Eu deixo com vocês a decisão do que fazer. Mas tenho que lhes dizer uma coisa: se vocês voltarem, vão ser cobertos de zombaria e vergonha.

OS TRÊS ESTUDANTES — Não é vergonha ele falar a favor de si próprio?

O PROFESSOR — Não. Eu não vejo nisso nenhuma vergonha.

OS TRÊS ESTUDANTES — Então nós queremos voltar. Não vai ser a zombaria e não vai ser o desprezo que vão nos impedir de fazer o que é de bom senso, e não vai ser um antigo

costume que vai nos impedir de aceitar uma idéia justa. Encoste a cabeça em nossos braços. Não faça força. Nós levamos você com cuidado.

O GRANDE CORO — Assim os amigos levaram o amigo E eles criaram um novo costume,
E uma nova lei, E levaram o menino de volta. Lado a lado, caminharam juntos Ao encontro
do desprezo, Ao encontro da zombaria, de olhos abertos, Nenhum mais covarde que o outro.

ANEXO IV

“A EXCEÇÃO E A REGRA” - Bertolt Brecht - TRADUÇÃO: Aparecida Damésio

PERSONAGENS

COMERCIANTE-

GUIA

CULER/CARREGADOR

POLICIAL 01

POLICIAL 02-

ESTALAJADEIRO

JUIZ

JUIZ ADJUNTO 01 -

JUIZ ADJUNTO 02

MULHER DO CARREGADOR

CHE DA 2ª CARAVANA

MEMBRO 01 DA 2ª CARAVANA

MEMBRO 02 DA 2ª CARAVANA

MEMBRO 03 DA 2ª CARAVANA

CORO

FALA DOS ATORES Agora vamos contar A história de uma viagem Feita por dois explorados e por um explorador. Vejam bem procedimento desta gente: Estranhável, conquanto não pareça estranho; Difícil de explicar, embora tão comum; Difícil de entender, embora seja a regra. Até o mínimo gesto, simples na aparência Olhem desconfiados e perguntem Se é necessário, a começar do mais comum. E, por favor, não achem natural O que acontece e torna a acontecer: Não se deve dizer que nada é natural Numa época de confusão e

sangue desordem ordenada, arbítrio de propósito humanidade desumanizada para que imutável não se considere nada!

1 CORRIDA NO DESERTO

UMA PEQUENA EXPEDIÇÃO CRUZA APRESSADAMENTE O DESERTO

COMERCIANTE: (A SEUS DOIS ACOMPANHANTES, O GUIA E O CULE QUE VAI LEVANDO AS BAGAGENS) Depressa, seus moleirões! Precisamos chegar ao posto de Han dentro de dois dias, pois temos de levar um dia de vantagem, custe o que custar. (AO PÚBLICO): Eu sou o comerciante Karl Langmann, e vou de viagem para a cidade de Urga, onde espero fechar o negócio de uma concessão. Meus concorrentes vêm aí, atrás de mim. O negócio é de quem chegar primeiro. Graças a minha esperteza, e à minha disposição para vencer quaisquer dificuldades, e à dureza com que sempre tratei todo o meu pessoal, até aqui a viagem foi feita quase que na metade do tempo que costuma levar. Por azar, meus concorrentes parecem ter alcançado também uma rapidez igual. (OLHA PARA TRÁS, COM O BINÓCULO.) Lá vem eles de novo vejam só: sempre nos meus calcanhares! (AO GUIA) : Porque não dá em cima desse cule? Foi para isso que contratei você! Mas, pelo visto, o que querem fazer é turismo às minhas custas. Vocês nem podem fazer idéia de quanto custa uma viagem destas: porque o dinheiro não é de vocês! Se vai continuar me sabotando, eu faço queixa de você na Agência, assim que chegarmos em Urga!

GUIA: (AO CULE) Veja se pode apertar mais o passo!

COMERCIANTE: Sua garganta não dá o tom certo: nunca há de ser um guia de verdade. Eu devia ter chamado um mais caro. Os outros estão cada vez mais perto. Bata nesse rapaz, para ele andar! Vamos, o que está esperando? Eu não sou favorável à pancada, mas há umas horas em que só batendo! Se eu não chego primeiro, estou falido! Para o transporte da minha bagagem, você foi chamar logo o seu irmão. Foi ou não foi? Confesse! Não bate nele, por que é seu parente. Eu sei muito bem como vocês são: não é que lhes falte brutalidade. Ou você bate nele ou está despedido! Depois pode ir queixar-se na Justiça, por causa do salário. Meu Deus do céu, eles estão nos alcançando!

CULE (AO GUIA): Pode bater em mim, mas não com muita força, pois, se ainda temos de andar até o posto de Han, não posso gastar minhas energias todas de uma vez só.

GUIA BATE NO CULE

GRITOS (VINDOS DE TRÁS): Ei, pessoal! Este caminho é o que vai dar em Urga? Somos de paz! Esperem por nós!

COMERCIANTE: (NÃO RESPONDE E NÃO OLHA PARA TRÁS) Diabos os levem! Vamos em frente! Há três dias que eu venho forçando o meu pessoal a andar: dois dias com insultos, um dia com promessas. O resto a gente vê depois, em Urga. E os concorrentes sempre nos meus calcanhares, mas na segunda noite andamos sem parar, nem para tomar fôlego, e consegui escapar da vista deles, para no terceiro dia chegar ao posto de Han, um dia na frente de qualquer outro! (CANTA)

Como eu não dormi no ponto, levei vantagem; Como eu não desanimei, vim mais ligeiro. Para trás ficam os fracos, o forte chega primeiro.

2 FIM DA BATIDÍSSIMA ESTRADA

COMERCIANTE (ANTE O POSTO DE HAN): Aqui está o posto de Han. Cheguei um dia na frente de qualquer outro, graças a Deus! Meus homens estão exaustos e, além de tudo, amoladíssimos comigo. Não sabem dar valor a um recorde batido! Não são de luta, não são de nada: é uma corja da mais baixa qualidade, que anda de rastos. É claro que não ousam dizer nada, porque, graças a Deus, a polícia está aí para manter a ordem.

DOIS POLICIAIS (APROXIMANDO-SE) : Tudo bem, cavalheiro? Tudo em ordem ? Então gostou da estrada? Seu pessoal trabalhou direitinho?

COMERCIANTE: Tudo bem, tudo em ordem. Até aqui fiz a viagem em três dias, em vez de quatro. A estrada é uma porcaria mas eu costumo levar a bom termo todos os meus empreendimentos. E do posto em diante, como estão as estradas? Qual é a próxima etapa?

DOIS POLICIAS: Agora, meu senhor, vem primeiro o deserto do Jahi, inteiramente desabitado.

COMERCIANTE: E uma escolta policial, não se pode arranjar?

DOIS POLICIAIS (SEGUINDO A DIANTE): Não, meu senhor. A última patrulha que o senhor poderia encontrar somos nós, meu senhor.

3 DISPENSA DO GUIA NO POSTO DE HAN

GUIA: Depois daquela conversa com os policiais, na estrada de frente ao posto, nosso comerciante está muito mudado. O tom que ele nos fala é outro, bem diferente: quase amistoso. Isso nada tem a ver com o ritmo de viagem, porque para este posto, que é o último antes do deserto de Jahi, ele também não programou nem um dia de descanso. Não sei o jeito que vou dar para ir tocando esse cule até Urga, exausto como ele está. Em tudo por tudo me deixa muito preocupado essa atitude amistosa do comerciante: receio que ele esteja planejando alguma coisa contra nós. Ele anda de um lado para outro, mergulhado em seus pensamentos: quanto mais pensamentos, mais patifarias! Esteja ele tramando o que estiver, quem tem de aguentar somos eu e o cule, senão ele não paga o que nos deve ou mandanos embora no meio do deserto.

COMERCIANTE (APROXIMANDO-SE) : Não quer um pouco de fumo? E papel de cigarro, tem aqui! Por uma tragadinha de fumaça, vocês seriam capazes de entrar no fogo. Graças a Deus, isto é o que não nos falta: temos fumo bastante para ir três vezes daqui até Urga.

GUIA (DE SI PARA SI, ACEITANDO O FUMO) : Temos fumo!

COMERCIANTE: Vamos sentar-nos um pouquinho, amigo! Porque não se senta? Uma viagem como esta acaba criando uma ligação humana entre as pessoas. Mas, se não quer, pode ficar em pé, naturalmente. Vocês também têm lá os seus costumes. Não é de hábito eu me sentar com você, nem você com o cule: é sobre tais diferenças que o mundo está edificado. Mas nós podemos fumar juntos, não? (RI) Isso é uma coisa que eu aprecio em você. É também uma forma de dignidade. Então pode ir arrumando a bagagem. E não se esqueça da água! Nesse deserto parece que há poucos poços. Além do mais, meu amigo, eu queria lhe dar mais um aviso: reparou bem no olhar daquele cule, quando você deu um pouco mais duro nele? Ele tinha nos olhos qualquer coisa que não me parecia de bom sinal. E nos próximos dias você ainda vai ter de dar mais duro nele, pois é possível que ainda precisemos apertar mais o passo. E o cule é mesmo um grande preguiçoso. A região em que vamos entrar agora é inteiramente desabitada: aí talvez ele queira mostrar a verdadeira face. Você, que é um homem de melhores qualidades, naturalmente ganha um pouco mais e não precisa ir carregando nada: razão bastante para ele odiar você. É bom ficar um pouco longe dele. (POR UMA PORTA ABERTA, O GUIA PASSA PARA O OUTRO LADO. O COMERCIANTE FICA SENTADO) Essa gente é engraçada!

ALI PERTO, O GUIA VIGIA O CULE QUE ESTÁ ARRUMANDO A BAGAGEM. DEPOIS, SENTA-SE E FUMA. O CULE, AO TERMINAR, SENTA-SE TAMBÉM, ACEITA FUMO E PAPEL QUE O OUTRO LHE OFERECE, E COMEÇAM OS DOIS A CONVERSAR.

CULE: O comerciante sempre diz que tirar petróleo da terra é um serviço que se presta à humanidade: quando o petróleo é tirado da terra, , abrem-se estradas e o bem-estar é geral. Diz o comerciante que até aqui vai ter estrada-de-ferro. E eu, então, como é que vou ganhar a vida?

GUIA: Pode ficar descansado. Não vai haver estrada aqui tão cedo! Ouvi dizer que o petróleo, se uma pessoa descobre, logo aparece outra e esconde: quem tapa um furo de onde sai

petróleo, recebe um dinheirão para guardar segredo. E é por isto que o nosso comerciante está com tanta pressa: o que ele quer mesmo não é o petróleo, é o dinheiro para guardar segredo!

CULE: Não compreendo.

GUIA: Ninguém compreende.

CULE: O caminho, agora pelo deserto, vai ser pior do que foi até aqui. Minha esperança é que meus pés aguentem.

CULE: O caminho, agora pelo deserto, vai ser pior do que foi até aqui. Minha esperança é que meus pés aguentem.

CULE: Não há assaltantes pelas redondezas?

GUIA: Só no primeiro dia de viagem, que vai ser hoje, precisamos ir de olhos bem abertos: nas vizinhanças do posto, juntam-se marginais de todo tipo. Quando deixarmos para trás o rio Myr, é só seguirmos a linha dos poços de água.

CULE: E o caminho, você sabe?

GUIA: Sei.

O COMERCIANTE, OUVINDO RUMOR DE VOZES, PÕE-SE ATRÁS DA PORTA, À ESCUTA.

CULE: O rio Myr é difícil de atravessar?

GUIA: Nesta época do ano, em geral, não. Mas quando há uma enchente, a correnteza fica muito forte, e há perigo de vida.

COMERCIANTE: Com o cule, ele conversa. Com o cule, ele se senta. Com o cule, ele fuma.

CULE: E aí, então, como é que a gente faz?

GUIA: A gente às vezes tem que esperar oito dias, até poder atravessar para a outra margem sem nenhum risco.

COMERCIANTE: Vejam só! Ele ainda está dando conselho ao outro para não se apressar e cuidar bem da preciosa vidinha! Aí está um sujeito perigoso: vai acabar tomando as dores do

outro. Está-se vendo que não é o homem para tomar as providências necessárias. Quando não seja capaz de coisa pior! Assim, de agora em diante, eles são dois contra um. Ele, pelo menos, dá a entender claramente que não vai ter coragem de tratar o subordinado com a dureza necessária, agora que vamos entrar numa região desabitada. Preciso dar um jeito de ficar livre dele. (APROXIMA-SE DOS DOIS) Mandei você tomar conta, para a bagagem ser bem arrumada: agora vamos ver se fez o que eu mandei. (REPUXA COM FORÇA UMA DAS CORREIAS DA AMARRAÇÃO, ATÉ ARREBENTAR.) Isso é bagagem bem arrumada? Se a correia arrebenta no caminho, é um dia que vamos ficar parados. Mas você está querendo é isto mesmo: ficar parado.

GUIA: Eu não quero parar coisa nenhuma. E se ninguém puxar com tanta força, a correia não vai arrebentar.

COMERCIANTE: Como? Então ainda quer me desmentir? Essa correia arrebentou ou não? Tenha a coragem de dizer, na minha cara, que a correia não está arrebentada! Não posso mais confiar em você. Quando tentei tratar vocês decentemente, eu cometi um erro: com vocês, não se pode fazer nada. Não preciso de um guia que não sabe impor respeito ao resto do pessoal. Você parece mais capacitado para ser cule, e não para se guia. Tenho razões até para desconfiar que anda enchendo os ouvidos do pessoal...

GUIA: E que razões são essas?

COMERCIANTE: Isso é o que você gostaria de saber...Pois: está despedido!

GUIA: Mas não pode me despedir assim, no meio da viagem...

COMERCIANTE: Considere-se ainda um felizardo, se eu não for fazer queixa de você na Agência, em Urga! Aqui está o seu salário: exatamente até o dia de hoje. (CHAMA O ESTALAJADEIRO, QUE SE FAZ PRESENTE.) O senhor é testemunha: estou pagando o salário devido! (AO GUIA:) E a você eu vou dizendo, desde já: em Urga, é melhor não aparecer na minha frente! (MEDE-O COM OLHAR DE ALTO A BAIXO.) Você nunca há de ser nada na vida. (VAI COM O ESTALAJADEIRO PARA O OUTRO RECINTO.) Eu já estou de partida. Se acontecer alguma coisa comigo, o senhor é testemunha de que eu saí daqui hoje, sozinho com aquele homem! (INDICA O CULE NO PÁTIO)

O ESTALAJADEIRO DÁ A ENTENDER, POR MEIO DE GESTOS, QUE NÃO ESTÁ COMPREENDENDO NADA.

COMERCIANTE (PERPLEXO): Ele não me entende. Neste caso, não haverá pessoa alguma que possa dizer para onde eu fui. E o pior é essa corja sabe que não há ninguém.

O COMERCIANTE SENTA-SE E ESCREVE UMA CARTA

GUIA (AO CULE): Foi um erro eu me sentar com você. Fique de olho, que esse sujeito não presta! (DÁ AO CULE O PRÓPRIO CANTIL COM ÁGUA.) Fique com este cantil de reserva, bem escondido! Se vocês se perderem- como é que você pode acertar o caminho?- ele, com toda a certeza, vai lhe tomar o cantil... Agora eu vou lhe ensinar o caminho.

CULE: Não faça isso! Ele não deve nos ver conversando: se me mandar embora, estou perdido. E a mim ele nem tem que pagar nada, porque eu não sou sindicalizado como você. Eu só tenho a perder.

COMERCIANTE (A0 ESTALAJADEIRO): Esta carta é para ser entregue às pessoas que devem chegar aqui amanhã e também vão para Urga. Eu vou continuar minha viagem, só com o carregador

ESTALAJADEIRO (RECEBENDO A CARTA, COM UMA MESURA) : Mas ele não é guia...

COMERCIANTE (DE SI PARA SI): Ah, então ele bem que compreende! Antes fingia não compreender: ele sabe como são essas coisas, e não queria servir de testemunha. (AO ESTALAJADEIRO SECAMENTE:) Faça o favor de ensinar ao meu cule o caminho de Urga!

(...)

7 A ÁGUA PARTILHADA

(...)

O CULE APANHA O CANTIL CHEIO E ENCAMINHA-SE PARA O COMERCIANTE, QUE, AO VÊ-LO DE REPENTE EM PÉ NA SUA FRENTE, NÃO SABE SE ELE O VIU BEBENDO OU NÃO. O CULE NÃO O TINHA VISTO BEBENDO ÁGUA, E ESTENDE-LHE O CANTIL EM SILÊNCIO. MAS O COMERCIANTE, PENSANDO QUE O OUTRO TEM NA MÃO UM GRANDE MARCO DE PEDRA E ESTÁ COM RAIVA A PONTO DE QUERER MATÁ-LO, COMEÇA A GRITAR.

COMERCIANTE: Jogue fora esta pedra! (COM UM TIRO DE REVÓLVER, ABATE O CULE, NO MOMENTO EM QUE, SEM NADA COMPREENDER, O OUTRO CONTINUA A OFERECER-LHE O CANTIL COM ÁGUA.) Pronto! Seu animal! Você agora recebeu o que merecia!

8 CANÇÃO DOS TRIBUNAIS

É ENTOADA PELOS ATORES, ENQUANTO O PALCO É ARRUMADO PARA A CENA DO TRIBUNAL:

Seguindo os rastros dos salteadores, Surgem os tribunais: Depois que o inocente é trucidado, Reúnem-se em volta dele os juízes e ele é condenado. Em torno à cova do trucidado, Também o seu direito é mutilado. Dos tribunais as sentenças se precipitam Quais sombras de falcões de magarefes. Um falcão desses tem força à beça, e dispensa O contrapeso de qualquer sentença. Olhem: é vôo de abutres! Aonde vão? Do deserto, onde não há nada mais, Fogem, para comer os tribunais. Os assassinos lá estão. Os perseguidores Em segurança lá estão. E os que roubam Vão lá esconder seus roubos, enrolados Num papel onde há uma lei lavrada.

9 JULGAMENTO

(...)

GUIA: (À MULHER:) A senhora não é a mulher do morto? Eu sou o guia que contratou o seu marido. Ouvi dizerem que, neste processo, a senhora pede uma punição para o comerciante e uma indenização. Eu vim logo correndo para cá, pois tenho prova de que o seu marido foi morto sem culpa alguma: está aqui na minha saca.

(...)

JUIZ: Então, vejamos! Logo depois de despedir o guia, o senhor deu motivos para o carregador odiá-lo. E antes? (AO GUIA, EM TOM ENERGICO:) Reconheça de uma vez que o homem tinha ódio do comerciante! Quando se pensa bem, aliás, isso é até óbvio: é bem compreensível que um homem, mal remunerado, forçado com violência a enfrentar um grande perigo, vendo-se prejudicado até em sua saúde, e arriscando a vida quase a troco de nada, para um outro Ter vantagem, acabe tendo ódio desse outro...

(...)

O GUIA EXIBE O CANTIL.

JUIZ: Era essa pedra? O senhor reconhece?

GUIA: Deve ter imaginado que o comerciante estava com sede. (OS JUÍZES SORRIEM UNS PARA OS OUTROS.) Decerto por um sentimento de humanidade. (OS JUÍZES TORNAM A SORRIR.) Talvez até por imbecilidade, e por isso eu acho que ele não tinha nada contra o comerciante.

COMERCIANTE: Só se ele era muito imbecil, mesmo. Um sujeito que, por minha causa, sofreu um acidente capaz de deixá-lo aleijado para o resto da vida, e logo num braço! Nada mais justo, da parte dele, do que querer ir à forra.

(...)

JUIZ: O senhor quer dizer que tinha razão em supor que o carregador tivesse alguma coisa contra a sua pessoa. Dadas as circunstâncias, portanto, o senhor teria atirado numa criatura inofensiva, tão somente por não poder imaginar que era inofensiva. Isso acontece, vez por outra, com os nossos policiais: atiram no meio de uma multidão de manifestantes, gente absolutamente pacífica, só por não poderem conceber que essa gente não esteja pronta para arrancá-los de cima dos cavalos e linchá-los. Então os policiais atiram, a bem dizer, só por medo; e o fato de terem medo é uma prova de bom-senso. Agora, o senhor quer dizer que não podia saber que o carregador constituía uma exceção...

(...)

JUIZ: Então eu vou proferir a sentença! O Tribunal considera provado que o carregador aproximou-se do patrão, não com uma pedra, e sim com um cantil d'água. Ainda partindo dessa premissa, porém, era muito mais provável que ele estivesse pensando em matar o patrão, com um cantil, do que em lhe dar de beber. O carregador pertencia a uma classe que tem, efetivamente, razões para sentir-se prejudicada. Para pessoas da classe do carregador, defender-se contra um abuso que o deixasse lesado na partilha da água, era uma simples questão de bom-senso. Para pessoas desse tipo, com seus pontos de vista limitados e unilaterais, aferrados a um único aspecto da realidade, parecia até bastante justo vingar-se dos que as maltrataram: no dia do ajuste de contas, só teriam a ganhar. O comerciante não pertencia à mesma classe do carregador, de quem só poderia esperar o pior. O comerciante jamais poderia acreditar em qualquer gesto de camaradagem por parte do carregador, a quem

ele havia confessadamente maltratado: o bom-senso lhe dizia que sobre ele pesavam as mais graves ameaças, e o despovoado da região devia trazê-lo cheio de apreensões. A ausência de polícias e de juízes possibilitava ao empregado arrancar-lhe à força a sua ração de água, e o encorajava mesmo a fazer isso. O acusado, portanto, agiu em legítima defesa, tanto no caso de Ter sido realmente ameaçado, quanto no caso de apenas sentir-se ameaçado. Isto posto, absolve-se o acusado, e não se toma conhecimento da queixa da mulher do morto.

OS ATORES:

Assim termina Vejam o que há de anormal! A história de uma viagem, No que parece explicado, Que vocês viram e ouviram: Vejam quanto não se explica! E viram o que é comum, E o que parece comum, O que está sempre ocorrendo. Vejam como é de espantar! Mas a vocês nós pedimos Na regra vejam o abuso! No que não é de estranhar, E, onde o abuso apontar, Descubram o que há de estranho! Procurem remediar! No que parece normal.

===FIM===