

EXPERIMENTOS COM O *GESTUS* SOCIAL BRECHTIANO NA FORMAÇÃO EM PEDAGOGIA DO TEATRO

Leylane Maria Da Silva Verçosa¹
UFAL

Marcelo Gianini²
UFAL

Introdução

A obra de Bertolt Brecht (1898-1956) é incontornável para a formação pedagógica em teatro, em especial para aquelas pessoas que veem nas artes cênicas um caminho para a transformação do mundo. A partir de uma perspectiva marxista e revolucionária, seu Teatro Épico Dialético visava a educação crítica daqueles que assistiam e participavam de suas montagens através de uma série de procedimentos didáticos inerentes à sua poética. Ainda que reconhecido mundialmente por sua produção dramaturgica, tais procedimentos didáticos também eram utilizados em seu ofício de encenador e diretor de elenco, o que o coloca como um dos grandes encenadores-pedagogos do século XX, alinhado aos teatralistas russo-soviéticos, como Meyerhold, Tairov e Evreinov (Carvalho Apud Benjamin, 2017, p. 127). Em oposição ao Drama Burguês e

¹ Leylane Maria da Silva Verçosa, Licenciada em Teatro pela Universidade Federal de Alagoas, Email: ley.mariah@gmail.com, CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2906028457089729>

² Marcelo Gianini, mestre e doutor em Pedagogia do Teatro pela ECA/USP, Professor da Lic. em Teatro da UFAL Email: marcelo.gianini@ichca.ufal.br, Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7288167787924464>

ao teatro psicológico e ilusionista, representado em caixas pretas e repleto de truques, os teatralistas procuravam expor seus recursos cênicos como meios de produção, mostrando a artificialidade dos mesmos e convidando o público para participar da representação cênica como de um jogo.

Em diálogo com os experimentos estéticos de Meyerhold, com a atuação narrativa dos atores-dançarinos da Ópera de Pequim, com o teatro de cabaré e cômico de Karl Valentin (dentre outras referências oriundas dos teatros de máscaras orientais e da tradição popular europeia), Brecht desenvolveu, ao longo de sua produção teatral, procedimentos técnicos e poéticos que visavam a construção de uma cena engajada na exposição da e na reflexão sobre as relações sociais e a luta de classes. Procedimentos cênicos de narração (prólogos, epílogos, comentários/apartes, projeção de letreiros, canções) eram sustentados pela atuação de atrizes e atores, que se valiam do chamado *Efeito de distanciamento* ou de *estranhamento* (*Verfremdungseffekt*), da historicização da cena, do procedimento de troca de papéis e da construção de gestos sociais, os *Gestus*. Tais recursos faziam parte do que Brecht conceituou como mudança de função (*Umfunktionierung*), através da qual buscava socializar os meios de produção da cena teatral. Walter Benjamin afirma que:

Ele [Brecht] foi o primeiro a dirigir aos intelectuais a exigência abrangente de não abastecer o aparelho de produção sem simultaneamente, na medida do possível, o modificar no sentido do socialismo. “A publicação de *Versuche*”, assim o autor introduz os textos reunidos sob o mesmo nome, “ocorre num momento em que determinados trabalhos não devem constituir experiências tão individuais (ter o caráter de obra), destinando-se, antes, à utilização (transformação) de determinados institutos e instituições.” O que se deseja não é a renovação espiritual, como proclamam os fascistas, mas são sugeridas inovações técnicas. (Benjamin, 2017, p. 91-92).

Nesta perspectiva teatral, realizamos uma série de experimentos cênicos voltados para a formação de pedagogas e pedagogos teatrais no curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas (Ufal), a partir do ano de 2012. As reflexões que se seguem são um recorte dos experimentos realizados no (extinto) Programa de Extensão Corpo Cênico da Ufal, no ano de 2018, em especial na construção coletiva dos *Gestus* utilizados na encenação *Amor à Pátria*, problematizando o processo de criação em seus aspectos práticos e teóricos e em sua reverberação na formação pedagógica dos estudantes de teatro que integravam o elenco.

O gesto social, ou *Gestus*, proposto por Brecht parte do entendimento de que as interações sociais são carregadas de gestos que revelam o posicionamento político-ideológico das personagens, ou seja, não são somente a expressão de emoções “puras”, individualizadas e independentes das relações entre humanos, pelo contrário, são ações públicas. Na poética do teatro épico-dialético brechtiano, o *Gestus* é elemento estruturante, daí sua tentativa de defini-lo em diversos ensaios críticos: “Por ‘gesto social’ deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época.” (Brecht, 1978, p. 85); “Chamaremos esfera do gesto aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras.” (Brecht, 1978, p. 124); “Por ‘gesto’ não deve-se entender o simples gesticular; não se trata de movimentos de mão para sublinhar ou comentar quaisquer passagens da peça, e sim atitudes globais.” (Brecht, 1978, p. 193); dentre inúmeras referências ao longo de sua obra.

Corpo Cênico da Ufal e o projeto Performances Político-Poéticas

O extinto Programa de Extensão Corpo Cênico da Ufal tinha como finalidade o desenvolvimento de projetos artísticos e pedagógicos dentro dos cursos Teatro e Dança Licenciatura, possibilitando a transmissão do conhecimento e experiência na criação e difusão de obras cênicas. Este

programa foi criado no ano de 2016 pelo Prof. Dr. Ivanildo L. Piccoli dos Santos³ quando dirigiu a Coordenação de Assuntos Culturais (CAC) da Pró-reitoria de Extensão (ProEx) da Ufal, com o objetivo de promover ações artísticas, pedagógicas e técnicas continuadas que incentivassem suas/seus integrantes na pesquisa, produção, criação e apresentação de experimentos e espetáculos cênicos. Coordenado por artistas-docentes destas licenciaturas, os projetos do Corpo Cênico da Ufal procuravam articular o tripé da universidade pública brasileira, aliando o ensino das artes cênicas, à pesquisa e à extensão (UFAL, 2018).

Em 2018/19, o Prof. Dr. Marcelo Gianini, do curso de Teatro Licenciatura, desenvolveu o projeto Performances Político-Poéticas, assim definido em seu edital de lançamento:

Investigação cênica de dramaturgias e materiais poéticos alinhados à teoria e à prática da Peça Didática, de Bertolt Brecht (1898-1956), em processo colaborativo de criação, com apresentações em *work in progress*. Nestes processos pedagógicos, a criação artística e os processos de pesquisa e investigação envolvidos na construção da cena são compartilhados por todos os integrantes do grupo envolvido. (UFAL, 2018, p. 2)

O projeto visava o estudo e a experimentação de uma parte menos reconhecida da produção teatral brechtiana, as peças didáticas (*Lerstück*), visto que este autor é mais conhecido por suas peças épicas de espetáculo (*episches Schaustücke*). Essa produção político-poética é voltada para o desenvolvimento da aprendizagem dialética, com a intenção de instigar nas/nos participantes sua consciência política, incentivando-as/os a analisar e agir de forma crítica no mundo. A teoria de ensino-aprendizagem de Brecht visa uma pedagogia dialética,

³ Professor doutor do curso de Teatro Licenciatura da Ufal, desde 2012, onde desenvolve pesquisas acerca da cultura popular, comicidade, circo, máscaras, memória e produção cultural.

combinando ainda elementos indutivos e dedutivos no processo de aprendizagem, que coloca à disposição das/dos participantes um método de exame e ação sobre a realidade social. Os procedimentos pedagógicos propostos por Brecht não têm como objetivo uma formação “pura” na linguagem teatral, da “arte pela arte”, alienada do mundo e alienante socialmente, pelo contrário, a problematização das relações sociais, em especial aquelas decorrentes dos modos de produção capitalista, são a matéria de sua pedagogia artístico-política.

As intenções descritas no edital foram atravessadas pelo contexto que vivíamos em 2018, as pré-eleições presidenciais. O tema aparecia nos ensaios (experimentos), estimulados pelos protocolos⁴ criados pelas pessoas participantes, nos quais apareciam frases, gestos e ações que se conectavam à realidade política brasileira. Com isso, essa conexão com a realidade política mobilizou o elenco e se tornou a matéria de nossa práxis teatral.

Imagem 1: apresentação e análise de protocolo



Fonte: Autora/Autor desconhecido/desconhecida.

Foto compartilhada no grupo de WhatsApp do Corpo Cênico (2018)

⁴ Registros poéticos e reflexivos dos encontros e do processo pedagógico e criativo. São elaborados pelas/pelos participantes, e compartilhados no início do encontro seguinte.

O registro acima é da apresentação de um protocolo poético, no qual podem ser vistas as integrantes do grupo analisando a imagem representada por parte do grupo. Os gestos construídos, desmontados e reconstruídos a partir de análises e tentativas constituíram-se em uma potente ferramenta pedagógica.

Processo pedagógico para uma formação artística e política

O processo poético e pedagógico realizado teve como orientador as práticas realizadas pela Profa. Dra. Ingrid Dormien Koudela em torno dos jogos teatrais com a peça didática brechtiana. Em paralelo, o contexto eleitoral do ano de 2018 pautava nossas reflexões políticas e estéticas diante do conflito polarizado que a cada dia ganhava contornos mais nítidos, principalmente com a candidatura da extrema direita. Nossas ações pedagógicas voltavam-se para instigar o diálogo investigativo dos posicionamentos ideológicos das/dos participantes do grupo. As rodas de conversa (outro dos procedimentos didáticos deste processo) buscavam analisar as improvisações e os protocolos, dos quais surgia lentamente o material que seria utilizado nas futuras encenações do grupo.

O dialogismo atravessava as atividades práticas baseadas em Jogos Teatrais, na experimentação dos protocolos das/dos participantes e nas cenas criadas em subgrupos, o que conduzia a análise mediada do contexto político. As cenas criadas tornavam-se a chave para provocar nas/nos participantes a curiosidade e a consequente busca de maiores conhecimentos sobre o assunto tratado, visto que para Brecht a peça didática é um “ato de libertação” (Koudela, 1992, p. 33-34), pois reforça nas pessoas que atuam o papel de pesquisadoras, usando suas realidades de maneira crítica e transformando-as em experimentos cênicos. Naquele contexto político, o grupo se reunia para debater as falas e os gestos dos extremistas que se transformavam em *Gestus*, visto que, como afirma

Benjamin, “os gestos são encontrados na realidade. Mais especificamente [...] na realidade atual. [...] A matéria prima do teatro épico é exclusivamente o gesto encontrado hoje, o gesto de uma ação ou da imitação de uma ação.” (Benjamin, 2017, p. 31). Esses “gestos sociais” eram criados em um longo processo de estudos e experimentações, desde a observação, leitura e técnica, até o confronto de posicionamentos políticos, sempre tendo como mediadora a criação cênica.

As cenas construídas coletivamente se tornavam atos de reflexão política, como, por exemplo, o gesto das “arminhas” (imagem 2), que reproduzia a posse de uma arma de fogo (revólver) nas mãos das participantes e fazia alusão ao gesto muito utilizado pela extrema direita naquele ano. O comportamento social violento de seus partidários provocou uma febre de desinformação na população brasileira, fazendo com que seus pensamentos agressivos se repetissem em cada esquina ou em cada grupo de família. Enquanto isso, as/os estudantes e docentes, principalmente universitários, viviam o pesadelo causado pelas *fake news*⁵ que surgiram nas redes sociais, atacando nossa credibilidade como pensadoras/cientistas/docentes. Com isso, o nosso grupo tinha de fato material suficiente para trabalhar na construção dramática do espetáculo.

⁵ Expressão empregada às notícias fraudulentas que circulam nas mídias sociais e na Internet, o conceito é aplicado principalmente aos portais de comunicação online, como redes sociais, sites e blogs, que são plataformas de fácil acesso e, portanto, mais propícias à propagação de notícias falsas, visto que qualquer cidadão tem autonomia para publicar. Informações estão disponíveis no site: https://www.tjpr.jus.br/noticias-2-vice/-/asset_publisher/sTrhoYRKnIQe/content/o-perigo-das-fake-news/14797?inheritRedirect=false. Acesso em 30 mar. 2022 às 12h44min.

Imagem 2: *Gestus* da “arminha”

Fonte: Woori Helen⁶ (2022).

Segundo Patrice Pavis, o *Gestus* brechtiano são atitudes corporais através das quais as participantes se apropriam de um comportamento social específico para construir uma máscara corporal e relacional das e entre as personagens, assim o *Gestus* “se situa entre a ação e o caráter” (Pavis, 2015, p. 187). Durante o processo tornava-se evidente a importância dos gestos com a finalidade de explicitar as relações de opressão nas relações humanas. A construção dos *Gestus* das personagens, estimulada através de jogos teatrais, era realizada de forma coletiva, através de procedimentos como a troca de papéis para que todas/todos compreendessem e estudassem esses comportamentos e participassem da criação dos códigos sociais ali inseridos.

⁶ *Woori* (우리) palavra de origem coreana, que significa “nós”, e *Hellen* é abreviação de Helena, outro nome artístico. Juntando ambas as palavras, fica: “Nós Helena”. E assim tornando meu pseudônimo para os trabalhos com Ilustração digital.

Imagem 3: apresentação e análise de protocolo

Fonte: Autora/Autor desconhecido/desconhecida.

Foto compartilhada no grupo de WhatsApp do Corpo Cênico (2018).

Essas dinâmicas instigadas pelos protocolos provocavam nosso posicionamento político, fazendo com que investigássemos cenicamente situações específicas e possivelmente vivenciadas, criando metáforas, como a retratada acima.

Augusto Boal (1931-2009) defende que esses gestos trabalhados durante o exercício cênico ou apresentações teatrais promovem autonomia crítica social, tanto coletiva como individualmente, pois cada atuante, através de sua personagem ou cenas, expressa emoções interiorizadas causadas por situações de descontentamento diante de atitudes opressoras (Boal, 2011). Benjamin observa que

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

Visto que nossa intenção político-pedagógica não era somente a formação artística, os gestos, diálogos e ações criados não deveriam ser abandonados no palco ao final do espetáculo, como que esquecidos pelas atuantes e pelo público. Como objetiva a pedagogia da peça didática, as pessoas participantes reconhecem as situações representadas como verdadeiras e utilizam dessas técnicas como ferramenta social e política contra as práticas de opressão em suas realidades sociais.

A troca de papéis permitia que o grupo percebesse a diversidade dos *Gestus* criados a partir do mesmo modelo de ação. Sobre esse procedimento didático e a consequente aprendizagem coletiva, Brecht afirma que:

A aprendizagem de cada ator deve-se processar em conjunto com a dos outros atores, e, da mesma forma, a estruturação de cada personagem tem de ser conjugada com a das restantes. É que a unidade social mínima não é o homem, e sim dois homens. Também na vida social nos transformamos uns aos outros. (Brecht, 1978, p. 123).

Em não havendo papeis fixos nos ensaios e espetáculos, cada atuante podia representar as personagens à sua maneira, porém mantendo os gestos criados pelo coletivo. A repetição coletiva dos *Gestus* indicava que o grupo construía coletivamente sua crítica social por meio da criação estética.

A construção do *Gestus* no processo de criação coletiva

Nossa proposição era ter como material poético e modelos de ação os pequenos contos escritos por Brecht que têm como protagonista a personagem do Senhor Keuner, e, para iniciar nossas pesquisas e a

formação político-estética pretendida, escolhemos o primeiro destes que compõem a edição Histórias do Sr. Keuner (Brecht, 2013), denominado Sábia no sábio é a atitude, que resultou em uma curta intervenção na recepção dos calouros do curso de Teatro Licenciatura do ano de 2018.

Após esta apresentação, retomamos o processo pedagógico e a reflexão sobre o momento político brasileiro daquele ano. Diante da generalização de discursos que reproduziam falas de descontentamento político, muitas vezes aprendidos e decorados em vídeos de canais da extrema direita e compartilhados pelas mídias sociais, algumas palavras recorrentes nos instigaram a uma investigação mais extensiva: “patriotismo” e “nacionalismo”. A escolha de outro conto do Senhor Keuner orientou nossas pesquisas:

O amor à pátria, o ódio às pátrias

O Sr. K. não achava necessário viver num determinado país. Ele dizia: “Posso passar fome em todo lugar”. Mas um dia passou por uma cidade que era ocupada pelo inimigo do país no qual vivia. Então cruzou com um oficial do inimigo, que o obrigou a descer da calçada. O Sr. K. desceu, e notou que estava aborrecido com esse homem, e não apenas com ele, mas sobretudo com o país ao qual ele pertencia, de maneira que desejou que esse país desaparecesse da face da Terra. “Por que me tornei um nacionalista por um minuto?”, perguntou o sr. K. “Por ter cruzado com um nacionalista. É por isso que se deve eliminar a estupidez, porque ela torna estúpido aquele com quem cruza.” (Brecht, 2013, p. 19)

Com a finalidade de organizar a dramaturgia cênica do que viria a ser o espetáculo *Amor à Pátria*, começamos a compartilhar brincadeiras infantis, direcionando o processo de criação das improvisações. Selecionamos diversas brincadeiras que dialogavam com nossa investigação política e que, de alguma maneira, simulavam uma relação social entre opressores e oprimidos (Boal, 2011), sendo que algumas

viraram cenas, como Escravos de Jó, Coelhinho na Toca e Sarapova. Essas brincadeiras fomentavam a construção de sentidos como num processo dialético. Inicialmente o jogo distanciava as/os participantes de suas experiências, estetizando ludicamente as opressões sofridas e provocando o estranhamento de violências diárias naturalizadas. Em seguida, esse estranhamento era exacerbado por meio da modificação do próprio ato de jogar, criando cenas que se iniciavam pacificamente, “infantilmente”, e, no seu transcorrer, geravam formas violentas de relacionamentos até chegarmos à exclusão dos “perdedores”. Essa forma de atuação do elenco visava provocar o espanto tanto entre as participantes do ato artístico como entre seus espectadores.

A criação da cena baseada em Sarapova pareceu-nos modelar para apresentar a construção dos *Gestus* e a exacerbação das formas violentas de jogo como metáforas da luta de classe. Semelhante à brincadeira Pedra, papel tesoura, Sarapova coloca frente a frente dois grupos opostos, que, vindos de seus respectivos “campos”, se encontram no centro da área de jogo e “colocam” um gesto que expressa três “poderes” relacionados a três grupos diferentes: Polícia, Povo e Governo. A cada rodada, o grupo perdedor deve correr de volta ao seu campo e o grupo vencedor pode “sequestrar” os membros mais lentos do grupo adversário, sendo que a regra que indica quem é o vencedor daquela rodada segue o princípio de equilíbrio entre os poderes: “Polícia prende Povo”, “Povo elege Governo” e “Governo manda na Polícia”. Em nossa encenação, os grupos foram divididos em Azul e Vermelho e, após apresentarem seus gritos de guerra, iniciavam o jogo de forma confusa. Dramaturgicamente esta confusão justificava a inclusão de um quarto “poder”, a Justiça, que exerceria a função de árbitra da contenda, e de uma Guarda Judiciária que tinha a função de protegê-la.

Para cada um dos poderes foram construídos coletivamente *Gestus* que possibilitavam a leitura da cena pela plateia e, conseqüentemente o entendimento do resultado da rodada (quem ganhou, quem perdeu ou se houve empate), mas que, principalmente, revelavam nosso posicionamento crítico diante da luta de classes. Os *Gestus* de cada um

destes coros foram criados coletivamente através de propostas práticas que eram analisadas, desmontadas, remontadas até que chegássemos a um entendimento comum:

-Povo: a mão esquerda com punho fechado e o braço levantado:

Imagem 4: *Gestus* do Povo



Fonte: Woori Helen (2021)

-Polícia: como se estivessem segurando uma arma de fogo prestes a atirar:

Imagem 5: *Gestus* da Polícia



Fonte: Woori Helen (2021)

- Governo: abrindo os braços, estufando o peito orgulhosamente e com sorriso no rosto:

Imagem 6: *Gestus* do Governo



Fonte: Woori Helen (2022)

Até mesmo a *Justiça* ganhou um *Gestus* específico, referência a figura com os olhos vendados que segura uma balança, porém em nossa personificação a personagem conseguia espreitar o jogo com um dos olhos dissimuladamente aberto:

Imagem 7: *Gestus* da Justiça



Fonte: Woori Helen (2022)

Rodada a rodada, cada grupo “combinava” qual Poder iria “ativar”, sem que o outro grupo soubesse. De acordo com o resultado do confronto, outros gestos foram criados para indicar vencedores e perdedores ou empate.

Caso os poderes “ativados” fossem os mesmos haveria empate, assim criamos os gestos de cumprimento:

- Povo com Povo: gestos cotidianos, como apertos de mão e abraços:

Imagem 8: *Gestus* do cumprimento



Fonte: Woori Helen (2022)

- Polícia com Polícia: deixava-se de apontar as armas e fazia-se o conhecido gesto de continência:

Imagem 9: *Gestus* da continência



Fonte: Woori Helen (2021)

-Governo com Governo: com a mão esquerda para trás, como se se escondesse alguma coisa, cumprimentava-se com a direita e um sorriso irônico:

Imagem 10: *Gestus* da saudação



Fonte: Woori Helen (2022)

Caso houvesse vencedores e vencidos:

- Polícia contra Povo: as ações da Polícia eram agressivas, enquanto as do Povo mostravam a tentativa de se desvencilhar dessas agressões:

Imagem 11: *Gestus* da agressão da Polícia contra o Povo



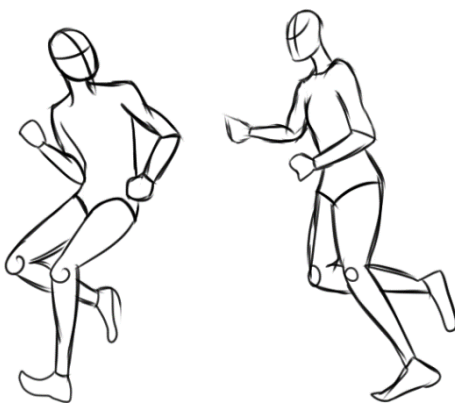
Fonte: Woori Helen (2022)

-Governo contra Polícia: sinal de submissão por parte do time da Polícia:

Imagem 12: Gestus de submissão da Polícia em relação ao Governo

Fonte: Woori Helen (2022)

-Povo contra Governo: o time do Governo corria para seu campo:

Imagem 13: Gestus de reação do Povo contra o Governo

Fonte: Woori Helen (2022)

Em nossa encenação, a finalização desta última rodada descrita ocorria somente na primeira vez em que havia este embate, pois, nas seguintes, temendo nova rebelião do Povo, o Governo recorria à interferência da figura da Justiça e sua Guarda Judiciária (também armada como a Polícia), que agia com violência contra o Povo.

Dramaturgicamente, o grupo vencedor era o Azul, representando o poder do Governo, sendo protegido pela Justiça, que por sua vez, era protegida não só pela sua Guarda, mas também pelo poder da Polícia. O time Vermelho sofria as consequências da violência e repressão militar, representadas através de agressões, realizadas cenicamente como um efeito cinematográfico de “câmera lenta”, o que possibilitava ao público um tempo de reflexão, como a se suspender a ação.

Considerações finais

Estimular a consciência política por meio do jogo teatral e da construção do *Gestus* fez com que as pessoas participantes usassem a sua própria realidade como modelo de reflexão. A tentativa de causar espanto no público através da leitura crítica da realidade, também visava influenciar nos posicionamentos políticos. Benjamin ressalta:

O teatro épico é concebido tanto para os atores quanto para os espectadores. A peça didática destaca-se como caso peculiar principalmente porque a excepcional parcimônia do aparelho simplifica e propõe a troca do público com os atores, dos atores com o público. Todo espectador pode tornar-se coadjuvante. (Benjamin, 2017, p. 27)

Ao levar o conceito de “brincadeira infantil” para a cena, procurávamos também problematizar o conteúdo ideológico desses jogos a partir de seus gestos. As cenas estruturadas em brincadeiras infantis reforçavam a sutil transição da diversão inconseqüente e do entretenimento para a reafirmação ideológica das classes dominantes, fazendo a crítica às divisões sociais e aos posicionamentos políticos fascistas. O palco assim se transforma em uma instituição moral anti-burguesa, como objetivava Brecht em suas peças didáticas. Benjamin

agrega a essa intenção, o caráter coletivo e gerador de conhecimento do teatro:

A afirmação de que o palco é uma instituição moral só se mostra legítima em relação a um teatro no qual o conhecimento não é apenas transmitido, mas gerado. No teatro épico, a formação do ator consiste numa atuação que o leva ao conhecimento; esse conhecimento, por sua vez, determina sua atuação não apenas no sentido do conteúdo, mas também por meio de tempos, pausas e ênfases. (Benjamin, 2017, p. 19)

Leylane Verçosa conclui sua monografia (que serviu de base para estas reflexões) reforçando a importância deste processo artístico e pedagógico em sua formação como Pedagoga Teatral:

Quando utilizamos a linguagem cênica em processos pedagógicos, podemos desenvolver coletivamente uma pesquisa a partir da vivência individual de cada participante, incentivando interpretações textuais e criação de cenas e, conseqüentemente, analisar o contexto político atual, usando-o como principal pauta para a apresentação dessa realidade de opressão que foi tão naturalizada. Com isso, aprendemos com essa experiência algo digno em nossa formação crítica, visto que Brecht corrobora com a ideia de ensinar e aprender através das nossas relações sociais. Sendo assim, ao entrarmos em contato com as esferas políticas através dos modelos de ação, ampliamos nosso olhar, e conseqüentemente começamos a nos posicionar politicamente a partir de nosso envolvimento e identificação com as pautas do opressor e do oprimido. Participando ativamente das experimentações e das construções cênicas, utilizando as técnicas dos jogos teatrais como ferramenta de análise corporal das Peças Didáticas, contos e poemas brechtianos, nos tornamos os principais “modelos de ação” de nossas vidas. (Verçosa, 2022, p. 107).

Referências

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Trad.: Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CARVALHO, Sérgio de. Aspectos da representação brechtiana. In BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2017.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Um vôo brechtiano**: teoria e prática da peça didática. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1992.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

UFAL. Edital Oficial do Programa Corpo Cênico/PROEX – **Performances Político-Poéticas**, Universidade Federal de Alagoas, 2018.

VERÇOSA, Leylane Maria da Silva. **Performances Político-Poéticas: A Peça Didática de Bertolt Brecht no Programa de Extensão Corpo Cênico da Ufal**. Ano 2022. 126f. Monografia de conclusão de curso. Curso de Teatro Licenciatura, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, Alagoas.