



## ***A Ópera dos Três Vinténs: uma peça didática em um laboratório de uma escola da antiga União Soviética***

Viktoría Volkova<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Freie Universität Berlin – Berlim, Alemanha

**RESUMO** – *A Ópera dos Três Vinténs: uma peça didática em um laboratório de uma escola da antiga União Soviética* – Este artigo apresenta um estudo de caso sobre cenas específicas da peça *A Ópera dos Três Vinténs* de Bertold Brecht, encenadas em um espetáculo de teatro estudantil de Moscou, na antiga URSS, em 1982. O trabalho coletivo sob as condições de um teatro laboratório engendraram uma nova abordagem referente a outro formato brechtiano, a peça didática. O artigo problematiza a aprendizagem autorreflexiva dos estudantes e de seu professor ao trabalharem sob condições de teatro laboratório em um texto brechtiano. As práticas autorreflexivas foram descobertas pelos atores amadores por intermédio do súbito, embora inevitável, efeito de distanciamento de Brecht no formato da peça didática emergente.

Palavras-chave: **Bertolt Brecht. Peças didáticas. A Ópera dos Três Vinténs. Escola Soviética. Ensaios Teatrais.**

**ABSTRACT** – *The Threepenny Opera: a learning play in a laboratory of a late Soviet school* – This article presents a case study considering key scenes from Bertolt Brecht's play *The Threepenny Opera* that were performed in a Moscow school theatre of the late USSR, in 1982. Collective working under the conditions of a theatre laboratory engendered a new methodological approach referring to another Brechtian format, namely, the learning play. The article problematizes the self-reflective learning of the students and their teacher whilst working under theatre laboratory conditions on a Brechtian text. The self-reflective practices were discovered by the amateur actors through the sudden but inevitable effect of Brecht's alienation technique within the emerging learning play format.

Keywords: **Bertolt Brecht. Learning Plays. The Threepenny Opera. Soviet School. Theatre Rehearsals.**

**RÉSUMÉ** – *L'Opéra de quat'sous: une pièce didactique dans un laboratoire d'une école de l'ancienne Union soviétique* – Cet article présente une étude de cas portant sur des scènes clés de la pièce de Bertolt Brecht *L'Opéra de quat'sous* qui ont été jouées dans un théâtre scolaire de Moscou à la fin de l'URSS, en 1982. Le travail collectif dans les conditions d'un laboratoire de théâtre a engendré une nouvelle approche méthodologique renvoyant à un autre format de Brecht, à savoir la *pièce didactique*. L'article problématise l'apprentissage autoréflexif des élèves et de leur professeur impliqué dans les processus de leur laboratoire de théâtre tout en travaillant sur le texte de Brecht. Les pratiques d'autoréflexion ont été découvertes par les acteurs amateurs grâce à l'effet soudain mais inévitable de distanciation de Brecht dans le format de jeu d'apprentissage émergé.

Mots-clés: **Bertolt Brecht. Pièces didactiques. L'Opéra de quat'sous. École Soviétique. Répétitions de théâtre.**

## Um Teatro Laboratório com Influência Brechtiana na Antiga URSS

A pesquisa para este artigo enfoca o trabalho pedagógico sobre cenas de *A Ópera dos Três Vinténs* (1928) selecionadas por Yuri Friedmann para o teatro estudantil na Escola Hermann Matern N° 70 de Moscou em 1982<sup>1</sup>. Essa investigação está baseada em uma entrevista com Svetlana Gorbatkova, que interpretou o papel de Polly Peachum no espetáculo. Dois anos após essa produção, logo depois de concluir a escola, estudou para se tornar atriz profissional. Nós duas somos egressas dessa escola: Svetlana se formou em 1982 e eu em 2000. Nós nos conhecemos, há muitos anos, por intermédio de amigos mútuos que também são egressos de lá. A entrevista foi realizada na primavera de 2019 para o 16º simpósio da *International Brecht Society* (IBS), intitulado *Brecht Among Strangers* [Brecht Entre Estranhos]. A entrevista durou mais de duas horas.



Figura 1 – Svetlana Gorbatkova chega para ser entrevistada sobre a produção de 1982 de *A Ópera dos Três Vinténs*.

Fonte: Arquivo pessoal da autora.



Figura 2 – Svetlana Gorbatkova durante a entrevista em março de 2019.  
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

A opção por estudar a produção amadora acima mencionada teve o propósito de enfatizar a importância desse espetáculo em particular na história da escola e na vida futura dos participantes. A produção foi a única exploração pedagógica de uma peça de Brecht em nossa escola. Desde sua fundação, em 1965, a Escola Hermann Matern de Moscou sempre se destacou em termos de educação teatral, um fato que Svetlana e eu discutimos nas *entrelinhas* de nossa entrevista<sup>2</sup>. Descobrimos que não conseguíamos pensar em nenhum outro exemplo de escola de ensino médio que, naquela época, tivesse explorado conceitos teatrais similares, integrados a todos os níveis de ensino. Tampouco conseguíamos pensar em qualquer escola que tivesse se envolvido tanto em realizar performances teatrais. Dito isso, reconhecemos que os métodos da *agit-propaganda*, canções políticas e tributos aos escritores e aos poetas russos (pró-) soviéticos, tinham existido em outras escolas soviéticas, como ocorreu, inicialmente, na escola N° 70. Entretanto, o fato de ter havido uma tradição teatral regular nessa escola durante quatro décadas faz dela uma exceção entre as escolas soviéticas e agora russas<sup>3</sup>.

Historicamente, os teatros laboratório se caracterizavam por suas origens *revolucionárias*. Pense, por exemplo, em Stanislavski e seu Estúdio, que foi o primeiro teatro laboratório a revelar que os processos de produção teatral poderiam ser foco de pesquisa. Isso foi um passo revolucionário na história do teatro moderno. Mirella Schino, pesquisadora sobre teatro laboratório, reconhecida internacionalmente, argumenta que uma característica

chave do teatro laboratório é que esse tipo de trabalho promove “[...] uma revolução no ser humano, causada pelo teatro” (Schino, 2009, p. 30). Nesse contexto, o caráter revolucionário do feito de Friedmann (que certamente atende aos critérios de um teatro laboratório) foi: primeiro, a escolha da peça de Brecht (especialmente porque a recepção desse dramaturgo na sociedade soviética sempre foi ambígua); segundo, a encenação de Brecht por adolescentes em uma escola; e, terceiro, a inevitável elisão, em um teatro laboratório com influência brechtiana, entre processos de ensaio e aprendizagem por meio das possibilidades específicas do texto. A atenção de Friedmann ao processo de trabalho e à aprendizagem autorreflexiva tanto dos estudantes como dele mesmo fornece considerável material para estudar o trabalho de atores não profissionais em um contexto de laboratório.

Apesar de uma forte ênfase na aprendizagem autorreflexiva, a produção estudantil também desfrutou de enorme sucesso junto ao público. Tornou-se conhecida graças à aprovação vocal da plateia que compareceu à primeira apresentação e à decisão do diretor da escola de apresentar cenas de *A Ópera dos Três Vinténs* fora da escola. Friedmann e seus estudantes foram enviados a fábricas em nosso distrito para se apresentarem aos trabalhadores. Apenas algumas partes do cenário foram levadas para os galpões de fábrica: uma grade de ferro, uma imitação de cadafalso e uma cadeira. O figurino minimalista incluía vestidos de cetim claro sem mangas – ao estilo da década de 1920 –, sapatos pretos de salto alto e colares de pérola para as mulheres, ternos pretos, neutros para os homens, e roupas modernas (jeans e um suéter preto gasto) para a figura de Mac Navalha (interpretado pelo próprio Yuri Friedmann). De acordo com Svetlana, quando vestido para seu papel, Friedmann parecia homenagear o famoso ator Vladimir Vysotski<sup>4</sup>, que era a estrela absoluta do então dissidente Teatro Taganka sob a direção de Yuri Lyubimov. Assim equipados, os jovens estudantes e seu professor alemão se apresentavam para os trabalhadores nas fábricas.

Os atores estudantes também faziam sucesso lá. Svetlana explicou que não conseguia vivenciar o sucesso objetivamente porque, quando no palco, ficava imersa na ação cênica, então, só notava a reação do público ao serem aplaudidos no fim do espetáculo. O que Friedmann e seus atores estudantes não recebiam (e que os atores nem mesmo pediam) era *feedback* da plateia. De acordo com Svetlana, não havia nenhuma entrevista, discussão pública,

revisão ou nada parecido após as performances nas fábricas. Paradoxalmente, a razão para isso era a impopularidade das obras de Brecht.

Na antiga União Soviética, Brecht era constantemente ignorado em quase todos os campos culturais. Raramente era lido ou encenado no teatro, muito menos levado às telas. Em Moscou, as performances teatrais baseadas em trabalhos de Brecht se limitam a um punhado de exemplos. Em abril de 1964, o fundador e diretor do legendário e vanguardista Teatro Taganka em Moscou, Yuri Lyubimov, produziu *A Alma Boa de Setsuan* (1941), que rapidamente se transformou em símbolo desse teatro e assim continua até hoje. Em maio de 1966, Lyubimov apresentou *A Vida de Galileu* (1938), mas dez anos depois foi proibida por razões políticas e removida do programa. Em 1975, uma produção de *O Círculo de Giz Caucásico* (1944), dirigida por Robert Sturua, surgiu no Teatro Georgiano Shota Rustaveli em Tbilisi. Em 1980, o diretor artístico do Teatro Satírico de Moscou, Valentin Pluchek, encenou *A Ópera dos Três Vinténs*, estrelada por Andrey Mironov<sup>5</sup>. Isso encerra a curta lista de produções teatrais de Brecht na antiga União Soviética. Quase nenhum filme soviético baseado em Brecht pode ser lembrado. Também era pouco lido na URSS: muitas de suas obras estavam estocadas em livrarias especiais ou em lojas de livros usados para literatura em língua estrangeira, mas pouco circulavam<sup>6</sup>.

As observações acima destacam o pano de fundo contra o qual pouco intercâmbio intelectual poderia ocorrer entre os jovens atores da performance estudantil (que se apresentavam sem nenhum conhecimento especial de Brecht e suas teorias) e os empregados das fábricas. A razão para isso era uma atitude ambivalente para com Brecht como dramaturgo, profundamente arraigada na sociedade soviética. Isso acontecia porque, na União Soviética, Brecht era basicamente percebido como opositor a Stanislavski, e sua obra era tratada com suspeita. Brecht e seu conceito de Teatro Épico foram marginalizados por muito tempo e, em comparação com o Realismo Socialista, inextricavelmente associado ao nome de Stanislavski, o teatro brechtiano era considerado insignificante<sup>7</sup>. Infelizmente, não se sabe se os trabalhadores das fábricas detectaram na peça de Brecht traços da realidade política do seu país, também.

Não obstante a falta de *feedback* dos trabalhadores fabris e da natureza amadora da produção, o espetáculo estudantil teve um impacto extraordinário.

rio<sup>8</sup>, apesar de ser encenado em um momento de reduzido interesse pela obra de Brecht. Uma produção escolar que expunha as elites do poder em tal medida e explorava aspectos políticos que poucos teatros profissionais ousariam encenar era definitivamente digna do respeito. Essa produção foi respeitada tanto pelo trabalho de Friedmann como dos estudantes, além do trabalho injustamente suprimido de Brecht.

A rara e inesperada experiência que essa produção ofereceu aos participantes e ao mundo exterior, uma experiência radical na forma de teatro político-educacional, é uma exceção entre produções brechtianas do período soviético. Um pesquisador teatral certamente acharia difícil descobrir uma produção similar à de Brecht, com atores não profissionais, na União Soviética. Com certeza, é difícil imaginar encontrar algum exemplo de produção que exhiba todas as características de uma *Lehrstück*, ou *peça didática* (forma experimental curta e radical de uma peça teatral introduzida por Brecht, na década de 1920, que explorava tanto a natureza pedagógica do atuar quanto a aplicação de posturas e atitudes pessoais ao material interpretado). De fato, a produção amadora de *A Ópera dos Três Vinténs* proporcionou a professores e estudantes o que o diretor teatral e antropólogo Eugenio Barba chamava de “[...] um meio bem definido com uma cultura de trabalho específica [...]” (Schino, 2009, p. 26) ou, em outras palavras, um teatro laboratório emergente.

### **O Surgimento da *Peça Didática* como Condição para Pensar Outra Realidade Política**

Conforme ficou claro durante a entrevista com Svetlana, o trabalho sobre a produção de *A Ópera dos Três Vinténs* era semelhante àquele sobre uma *Lehrstück* (peça didática). Entretanto, não foi planejado como tal por Yuri Friedmann, o diretor (e ator principal) da produção. Paradoxalmente, o relato de Svetlana a respeito do fazer da produção durante a entrevista logo deixou claro que o processo de ensaio e, sobretudo, seu impacto sobre os participantes tinham, em retrospecto, todos os elementos e características do método de trabalho experimental de Brecht para as peças didáticas. Mesmo assim, nem o professor que dirigiu a produção nem os estudantes que dela participaram imaginavam que estavam aplicando métodos de trabalho de Brecht. Não é necessário dizer que não era objetivo do projeto escolar obter

o efeito repentino da peça didática. Sendo assim, como atores amadores, estudantes do ensino médio na antiga União Soviética, conseguiram inadvertidamente aplicar as ideias artísticas de Brecht de trabalhar em uma peça didática? A resposta a essa pergunta deve ser buscada no próprio autor.

Como é sabido, Brecht concebeu suas peças didáticas como uma série de *experimentos*. Conforme escreveu, “[...] a peça didática ensina ao ser interpretada, não ao ser assistida” (Brecht, 1976, p. 164)<sup>9</sup>. O conceito de peça didática é baseado na noção de que os atores, como aprendizes, tornam-se executores e coautores ao interpretarem experimentos teatrais no seu grupo. Isso é alcançado ao “[...] interpretar determinadas ações, adotar determinadas atitudes, reproduzir determinados discursos” (Brecht, 1976, p. 164)<sup>10</sup>. O conceito chave aqui é *atitude* (*Haltung* em alemão). Isso implica a reunião de atitudes mentais internas (visões, ideias, convicções) com atitudes físicas externas (posturas, movimentos, gestos e expressões faciais). Svetlana ficou atônita quando, depois de recordar em detalhes o fazer do espetáculo, escutou de mim que o processo de ensaio para *A Ópera dos Três Vinténs* já tinha sido perfeitamente descrito pelo dramaturgo Brecht em seu esboço de métodos de trabalho para peças didáticas. O trabalho coletivo deles nessa peça não poderia ter sido diferente, pois faz parte do método dramático de Brecht que os envolvidos em um processo de ensaio de sua peça automaticamente se tornem aprendizes<sup>11</sup>. Além disso, foram as condições do laboratório que permitiram que o professor (que desempenha simultaneamente o papel de diretor) criasse, após as aulas, na sala de ensaios, um espaço protegido em que o processo de trabalho se tornasse o meio pedagógico para promover questionamento e pesquisa por meio da experiência incorporada. Consequentemente, poderia ser discutido que, embora *A Ópera dos Três Vinténs* não tenha sido escrita como uma peça didática (*Lehrstück*), há uma abordagem dramatúrgica inerente incluída na escrita de Brecht que surge para o artista/público/diretor como uma dialética em potencial e, assim, talvez não seja necessariamente uma estratégia de ensino que precise ser imposta de maneira consciente.

Além disso, o estado da sociedade na antiga URSS tornou as cenas de *A Ópera dos Três Vinténs*, interpretadas pelos estudantes do 10º ano, oportunas e atuais. É precisamente esse contexto político que fornece respostas às perguntas que surgem a partir da abordagem prática-pedagógica de Frie-

dmann. Esse contexto também oferece uma explicação para os efeitos inicialmente ocultos, pessoais e sociais dessa performance estudantil na antiga URSS. Os impactos pessoais se manifestaram mais tarde em sua influência sobre a vida dos participantes. Os efeitos sociais podem ser observados no fato de que Friedmann e seus estudantes foram convidados pelas fábricas para apresentar suas cenas de *A Ópera dos Três Vinténs* para os trabalhadores.

Todas as cenas na tradução de Solomon Apt (Brecht, 1963) que foram selecionadas seguiram-se ao momento em que Mackie Messer (Mac Navalha) é colocado na cadeia e todos seus supostos amigos e sua esposa lá aparecem um depois do outro. É precisamente nesse momento que todas essas personagens revelam seus motivos subjacentes. Em outras palavras, Friedmann escolheu uma cena em que os verdadeiros objetivos, fragmentos e tarefas das personagens ficavam aparentes. Foi ao interpretar os valores expostos da personagem de Polly Peachum que Svetlana, estudante educada em uma ideologia socialista, teve um momento de conflito interno. No entanto, a dramaturgia de Brecht, que é comum a todos seus textos teatrais, ajudou a resolver esse conflito por meio do efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*, *V-Effekt* em alemão). Quando Svetlana leu o seu papel, ficou extremamente desconcertada com o comportamento da esposa (Polly Peachum) para com seu marido (Mac Navalha). Durante a entrevista, ela se perguntou com irônica perplexidade: *como uma esposa pode se comportar assim?*

Antes e depois de sua formação profissional como atriz, Svetlana estava convencida de que, tanto na vida real como no palco, deve-se interpretar a partir do nível pessoal para o social. Explicou que, como cidadã e estudante soviética, sua crença era que, se alguém quisesse compreender como se deveria agir, qual atitude deveria ser adotada e qual seria o assunto da peça, sempre deveria pedir a si mesma que se projetasse do pessoal para o social. Sem essa perspectiva, acreditava ela, não haveria possibilidade de se apresentar no palco. No caso dos ensaios para *A Ópera dos Três Vinténs*, Svetlana tinha esses sérios conflitos internos de que era, na verdade, incapaz de subir no palco. Esses conflitos estavam relacionados ao comportamento (*a atitude*, na terminologia de Brecht) de sua personagem, Polly, para com seu marido. Quando Svetlana leu o roteiro de seu papel, lembrou da série de revistas

*Rabotnitsa*<sup>12</sup>, assinada por sua família. Ela tinha lido na revista um relato das esposas dos *Decembristas*, um grupo secreto de oficiais russos nobres que desencadeou o primeiro movimento revolucionário contra o tzar e que foram exilados na Sibéria após um levante malsucedido em dezembro de 1825. Eram mulheres bonitas em vestidos lindos que voluntariamente seguiram seus maridos no exílio na Sibéria para passar o resto de suas vidas com eles, os condenados, nas minas. Svetlana acreditava que a ideia de auto sacrifício – em benefício da família, do marido, da pátria – era fundamental.

De repente, com o ensaio da peça de Brecht, a estudante, que cresceu com esses ideais culturais claramente definidos, foi confrontada com um texto em que a esposa explicava a seu marido capturado que ele estava pedindo a ela que pagasse dinheiro demais para tirá-lo da cadeia. Svetlana ficou furiosa pela fala de sua personagem, que priorizava o negócio da família em vez da vida de um familiar. Assim, a escolha de um estilo de atuação se transformou em um empecilho para a estudante e atriz amadora, que não tinha nenhum conhecimento prévio sobre a dramaturgia e a teoria de Brecht. Esperava-se que ela mostrasse muito pela sua atuação naquela cena: o que não poderia ser transmitido pelo texto precisava ser esclarecido com sua atitude pessoal aos eventos cênicos. De acordo com o enredo, a esposa visita o marido sentenciado ao enforcamento na prisão, o elogia por seu terno e comenta positivamente o fato de que sua morte próxima não terá impacto negativo nos negócios da família. Na verdade, Polly chega a dizer que irão prosperar sem Mac, então, ele não deveria exigir tanto dinheiro para sua libertação.

Esse momento na peça era o cerne do conflito interno para a jovem atriz. Independentemente das complexas relações entre as personagens, ficou incomodada com a natureza aparentemente negativa de Polly como personagem principal. Por ser uma estudante soviética, Svetlana estava acostumada à ideia de um protagonista positivo. Svetlana também teve dificuldade com a cena em que Mac está no cadafalso e se dirige a todos seus falsos amigos apenas para que o reneguem, dizendo a ele, ao mesmo tempo, como era bom e como seu negócio irá florescer sem ele. A ambiguidade dessa situação e seu reflexo de uma sociedade capitalista eram para Svetlana, uma menina em uma sociedade socialista, difíceis de compreender, quanto mais interpretar. Entretanto, o papel tinha que ser interpretado de algum modo

porque, por um lado, era seu objetivo pessoal compreender como a figura complexa de Polly poderia ser retratada no palco. Por outro, ela não poderia deixar seu professor decepcionado depois que ele ofereceu a ela um papel tão importante.

Svetlana me contou que Friedmann, como diretor, usava uma linguagem muito simples, de fácil compreensão nos ensaios. Não conversava por muito tempo com os atores nem pregava pensamentos dissidentes. Não tentava nem mesmo explicar a seus estudantes por que sugeriu que interpretassem aquelas cenas de *A Ópera dos Três Vinténs*. Sua direção de palco era muito simples, como *você vai e fica ali até que eu apareça e X se levanta enquanto Y caminha*. Em última instância, o *conflito interno* de Svetlana parecia ter sido resolvido por uma combinação de palavras simples do diretor e, mais importante ainda, da vivência do próprio texto de Brecht. Para Svetlana, a peça era tão robusta, despojada e excelente que, quando repetida diversas vezes, evocava a necessidade de o ator assumir uma *atitude de distanciamento* frente à situação descrita no texto. Desse modo, Svetlana conseguia compreender como um estilo de distanciamento de atuação surgia de um processo de ensaio coletivo de um texto brechtiano. Era um caso perfeito para comprovar que aplicar uma pedagogia apropriada, sob condições de laboratório artístico, pode contribuir para a produção de conhecimento, mesmo em um grupo de atores amadores.

Como artista intelectual, Friedmann definitivamente sabia por que estava encenando aquelas cenas de *A Ópera dos Três Vinténs* com seus estudantes. Porém, nunca transmitiu seu objetivo diretamente aos jovens, o que exatamente queria mostrar com aquelas cenas. Svetlana, como participante da produção, afirma que seu professor alemão usava Brecht para educar os adolescentes sobre distanciamento como um posicionamento crítico construtivo para a realidade ao redor deles. Para esses fins, não era necessária nenhuma discussão *esclarecedora*, pois os ensaios avançavam. Ao contrário, durante os ensaios, evitava-se instruções *acadêmicas* de qualquer tipo entre professor e estudantes (embora conversas questionadoras não fossem proibidas nem intencionalmente evitadas) para abrir espaço para aprender fazendo e resolver problemas (como no caso de Svetlana).

Em relação a isso, Svetlana disse durante a entrevista que, no fim, foram os textos e canções de Brecht que a ajudaram a sair de seu conflito in-

terno. Nas palavras dela, Brecht (e por *Brecht* ela queria dizer sua precisão dramaturgica e franqueza cética) não podia ser removido da situação fictícia e ativa ao formar uma base mental-intelectual para a palavra falada. Como atriz, Svetlana articulava as *palavras de Brecht*; descrevia como as *palavras faladas* de Brecht permitiam que se falasse sobre as muitas mentiras em qualquer sistema político. A dramaturgia de Brecht oferece ao ator a oportunidade de empregar a técnica de distanciamento para assumir uma posição peculiar em eventos atuais. Brecht amplia os limites daquilo que é permissível. Conforme Svetlana compartilhou comigo, por um lado o capitalismo era criticado nessa peça, e as pessoas se posicionavam a respeito. Porém, por outro, ao se posicionarem, o que Brecht chama de *atitude* (a correspondência da atitude mental interna e física externa), via-se e se começava a falar no palco sobre as numerosas mentiras que vivenciavam no sistema existente. Por meio de seu posicionamento, expressava-se em cena a grande lacuna entre ideias proclamadas e atitudes tomadas. Lá em 1982, Svetlana conseguia enxergar a lacuna entre ideias e ações, graças ao processo coletivo de atuação.

Atualmente, no século XXI, depois de tantas mudanças e revoltas, tudo que Svetlana e seus companheiros de palco tinham captado dos textos de Brecht foi confirmado. Graças à pesquisa coletiva que contribuiu para a produção, ela compreendeu, naquela época, que os ideais que sustentavam o socialismo já estavam mortos e restavam apenas os slogans. Friedmann incorporou à produção a canção *The Ballad of Mack the Knife* [A balada de Mack the Knife]. Era um apelo direto à plateia e, fundamentalmente, àqueles que cantavam a música na produção. Tal canção permitia que os participantes da situação teatral ficcional – e o teatro já estava em oposição ao sistema naquela época – assumissem um posicionamento dissidente frente ao fato de que há muito tempo havia um sistema de castas em uma sociedade socialista que originalmente pretendia ser uma sociedade sem classes, de pessoas iguais. Na tradução russa de Yuli Kim, o verso *Мистер Мекку деньги тратит, Мекку-Нож их достаёт* (Mister Mackie está desperdiçando dinheiro, Mac Navalha está arrecadando)<sup>13</sup> foi repetido na canção. Possibilitava que os atores no palco desmascarassem os burocratas que violavam as leis e os ideais socialistas, mas ainda estavam se escondendo atrás da fachada de seus slogans. Na realidade, essa violação dos valores soci-

alistas originais sofreu uma mutação para uma nova ideologia estatal. A existência privilegiada de elites do poder violava tanto as leis como as ideias filosóficas sobre as quais aquele Estado tinha sido originalmente construído. Nesse contexto, as elites pareciam pouco mais do que criminosos nessa realidade política. E é essa ambiguidade do sistema, expressa com tanta precisão no verso principal da canção, que poderia ser denunciada pela ação artística coletiva.

A lógica das cenas específicas selecionadas – análogas à lógica das peças didáticas de Brecht – está conectada com uma escalada dramática: a uma pessoa extraordinária, bom amigo e marido honrado, é negada ajuda por todos aqueles que parecem amá-lo e adorá-lo. Isso ocorre exatamente quando se trata de questão de vida ou morte. A escolha das cenas pelo professor claramente visava provocar um processo de pesquisa de laboratório entre os estudantes. Como é bem sabido, o trabalho em uma peça didática envolve um método de encenação em que os atores procuram pelo erro que causou o desenvolvimento fatal dentro dos padrões sociais descritos e das personagens principais.

Apesar do fato de *A Ópera dos Três Vinténs* não ter sido concebida como uma peça didática por Brecht, as cenas selecionadas por Yuri Friedmann permitiam que os envolvidos explorassem espontaneamente esse formato durante o processo de laboratório. Por um lado, foi pesquisado o sistema de valores de uma sociedade capitalista. Por outro, os próprios atores conseguiam identificar, ao atuarem, características socioculturais semelhantes na realidade político-econômica, então, existente. Com tal experiência coletiva em um estúdio de teatro estudantil, por meio de processos de ensaio e preparação, estudantes da antiga União Soviética adquiriam novos conhecimentos sobre a realidade política que os cercava naquela época. Essa realidade política tornou-se aparente para eles pelo esforço coletivo nas situações de atuação que, por sua vez, descreviam outro sistema político. Embora essa performance fosse apenas uma atividade escolar opcional oriunda de uma iniciativa pessoal e fosse preparada e ensaiada depois das aulas, tinha um caráter profético e comprovou ser extremamente útil apenas nove anos depois. Em 1991, após a abolição final do estado socialista pelas elites, que por muito tempo tinham sido subornadas pelo ocidente, os antigos estudantes se defrontaram com os conceitos e os fenômenos da nova realidade política

e econômica que uma vez tinham visto (e interpretado) juntos no palco. E o genial dramaturgo alemão os tinha preparado a seu próprio modo para essa realidade e os tinha advertido sobre isso.

Durante a entrevista, Svetlana enfatizou diversas vezes o fato de que se familiarizou com as teorias de Karl Marx e Max Weber sobre a acumulação de capital a partir da produção específica de *A Ópera dos Três Vinténs*. Svetlana está convencida de que se familiarizou com tais teorias a partir de sua experiência com teatro estudantil, antes mesmo de se tornar advogada alguns anos depois de seus estudos em teatro. Em outras palavras, o processo de preparar e interpretar cenas de *A Ópera dos Três Vinténs* era um processo especial de aprendizagem para os artistas que ocorria fora do currículo formal, e se tornou tão útil quanto as aulas regulares da escola. Com a ajuda das cenas interpretadas em um estilo de atuação análogo ao de uma peça didática, os estudantes dessa escola comum da antiga União Soviética se abriam por si (por meio de seus papéis) ao potencial político de distanciamento no teatro. Para Svetlana, por um lado, o potencial estético do distanciamento, aplicado de maneira intuitiva, resolvia o conflito interno pessoal descrito acima. Por outro, esse potencial estético contribuía para suas escolhas e sua carreira profissional a longo prazo. Nesse contexto, essa vivência teatral foi uma verdadeira peça didática (seria chamada em alemão de *Lernstück*) para os participantes: o próprio Brecht preferia esse termo a *Lehrstück* (de fato, *peça de ensino*) como a noção de uma *peça didática* que desloca a ênfase do ensino para a aprendizagem autorreflexiva.

### **Aprendizagem Autorreflexiva no Espaço do Laboratório**

O processo de ensaio da cena – conforme foi descrito pela atriz envolvida – demonstrou os indicadores mais importantes da peça didática de Brecht. Primeiro, foi a escolha de uma cena *negativa* (uma cena na prisão quando os amigos e a esposa negam ajuda a Mac e, com essa deslealdade, o sentenciam à execução) em que os atores tinham que interpretar atos tão antissociais que não podiam fazer nada a não ser se distanciarem do contexto cênico. Essa prática autorreflexiva (observando, à distância, um processo pessoal de fazer) é o próprio núcleo do modo brechtiano de *ser* e atuar em uma peça didática. Reiner Steinweg, estudioso brechtiano, articula o objeti-

vo de *aprender fazendo*, indicando a autorreflexão do ator no processo de atuação:

Assim, deve ser ensinado algo útil para a comunidade, mas não de maneira convencional, e sim ao fazer. Isso, por sua vez, não no sentido de ‘aprender fazendo’, mas sim o ‘fazer’, deveria ser ‘interpretado’ de tal maneira que sujeitasse esse fazer à própria reflexão (contemplação) de alguém, de modo que permitisse o distanciamento. É por isso que atos ‘positivos’, exemplares não precisam ser demonstrados, mas sim atos antissociais porque têm especial importância nesse contexto<sup>14</sup> (Steinweg, 2004, p. 140).

Assim, nesse contexto, o papel de Polly Peachum era, para Svetlana, um *lugar* ideal para autorreflexão que permitia que ela observasse os atos antissociais de sua personagem sem avaliá-los nem tentar interpretar suas implicações psicológicas. A recusa de qualquer avaliação estética e interpretação psicológica do atuar, bem como a coatuação do diretor, enfatizam o segundo indicador da peça didática aplicado em cenas de *A Ópera dos Três Vinténs*. Nesse contexto, Steinweg elabora a seguinte conclusão:

As regras mais importantes da atuação [em uma peça didática] são renunciar tanto à avaliação estética como à interpretação psicológica do atuar, assim como ao *feedback*. As outras regras de atuação são concentração na percepção, associações e estrita fidelidade ao texto, que não deve ser memorizado, mas lido. O próprio diretor coatua, recusa qualquer atividade de direção e, ao invés disso, concentra-se em manter as ‘especificações’, isto é, aderir às regras combinadas e aos detalhes (bem diferentes) para as distintas fases de atuação<sup>15</sup> (Steinweg, 2004, p. 143).

Resta a pergunta: se as condições de trabalho estabelecidas por Friedmann lembram aquelas de um teatro laboratório, como podemos identificar ou definir esse último e como o trabalho teatral conduzido ali pode ser diferenciado de uma vivência? É o foco na observação que conecta as cenas de *A Ópera dos Três Vinténs* sob discussão com a noção de teatro laboratório. Schino afirma que o que é singular no teatro laboratório é o processo de observação que surge no seu espaço:

Na verdade, o teatro laboratório indica não uma maneira de fazer teatro, mas sim uma maneira paradoxal de olhar para ele. [...]. Invertemos nosso olhar e observamos não apenas o processo de trabalho, mas também a zona mais remota, o limite entre a *normalidade* da vida diária e a *diversidade* do ser humano ao atuar (Schino, 2009, p. 32, ênfase no original).

A mesma necessidade de observação foi descoberta pelos fundadores do *Samuel Beckett Laboratory*, Jonathan Heron e Nicholas Johnson:

Tentamos e mantemos isso o mais simples possível e pedimos aos participantes que pensem sobre três categorias durante o processo: o que esperam, o que observam e o que aprendem. Penso que a categoria da observação é especialmente importante porque traz para o primeiro plano o aspecto experimental do processo em um ambiente de laboratório (Heron; Johnson, 2017, p. 285).

A encenação de cenas de *A Ópera dos Três Vinténs* em uma escola foi, indubitavelmente, um experimento pedagógico em que Friedmann pretendia oferecer à comunidade escolar, seus estudantes e até mesmo a ele próprio uma lição especial em formação/preparação política (como foi revelado uma década depois, após a grande mudança). Almejava observar, juntamente com os estudantes (ao eliminar as explicações desnecessárias<sup>16</sup> durante o processo de trabalho), como uma realidade política poderia se desdobrar em um processo de incorporação ao recitar as palavras simples da peça de Brecht, ao usar repetidamente o verso *Mister Mackie está desperdiçando dinheiro*, *Mac Navalha está arrecadando* de *The Ballad of Mack the Knife*<sup>17</sup>. O professor também tentava fazer isso ao procurar descobrir atitudes (*Haltungen*) em situações de conflito, criando, por intermédio de um experimento de teatro laboratório, “[...] uma orientação mental, [...] um sinal, importantes em igual medida para si e para o outro” (Schino, 2009, p. 7). Por ser um homem com conexões no ambiente teatral de Moscou, Friedmann compreendia que a mera direção de uma encenação tão política não era seu real objetivo<sup>18</sup>. Criar essa performance era apenas um motivo para reunir um grupo de pessoas com pensamento parecido entre a geração mais jovem e criar um tipo de estúdio com eles com a finalidade de mergulhar na pesquisa do teatro de Brecht. Poderia ter sido um estúdio ou um teatro laboratório, significando “[...] acima de tudo, um lugar mental, uma oficina dentro [deles]” (Schino, 2009, p. 31). O foco não estava em encontrar uma compreensão mais exata do drama conforme estudado na escola, mas, de fato, investigar o potencial de um espaço de laboratório. Conforme Schino escreve, um teatro laboratório é “[...] uma dimensão paralela do teatro”, que “[...] não pode ser definida com nenhum grau de exatidão”. E foi esse o caso da empreitada de Friedmann:

[P]rovavelmente, para funcionar, tinha que escapar de qualquer definição. Até mesmo a existência de modelos importantes, como os de Stanislavski ou Grotowski, pode nos levar por maus caminhos, pois um laboratório não pode ser definido de acordo com suas intenções ou modelos que escolhe para si. O termo laboratório não define um conceito ou um paradigma metodológico, mas sim *um espaço*. Tal espaço tem a mesma disposição arquitetônica de um teatro normal, do qual o espaço reservado para a plateia foi amputado. Um laboratório é um teatro concebido como uma casa para os atores, na qual os espectadores não são mais os patrões, mas hóspedes. Dissemos: um teatro laboratório é um meio protegido em que *o tempo é abundante*. Tempo é um fator essencial: a pesquisa depende não de executar um grande número de experimentos, mas de se dar bastante tempo para experimentos específicos que busquem algo preciso, e que são organicamente separados daqueles executados meramente para experimentar (Schino, 2009, p. 29, destaque da autora).

Na minha opinião, o ambiente e o espaço de laboratório criado por Friedmann e seus coatores (nesse caso é difícil chamá-los de *estudantes*, porque eram participantes com direitos iguais aos de Friedmann) após as aulas no auditório da escola eram precisamente um meio protegido. Os participantes tinham tempo suficiente para experimentar. Era uma aula de formação política, mas uma aula não em forma de palestra ou leitura do parágrafo de um livro; ao contrário, era uma lição pela incorporação de uma situação de outra realidade política que, por sua vez, refletia a realidade política deles, como em um espelho distorcido.

Dessa maneira, o uso prático do teatro laboratório por Friedmann e seu grupo reside na “[...] possibilidade de alargar a lacuna entre a vida diária e a performance” (Schino, 2009, p. 77). Essa lacuna se expandia cada vez mais no decorrer do uso repetido de textos de Brecht, de modo que, no espaço do laboratório, a franca simplicidade, brevidade e indisfarçável verdade dos textos tornava-se uma revelação para os participantes. Para Svetlana, o teatro laboratório estudantil definitivamente se tornou, nas palavras de Philip Zarrilli (2002, p. 161), “[...] um lugar de apagamento, de risco, de perda, e sempre, como qualquer um que pisa no palco sabe, de fracasso em potencial”. Svetlana vivenciava o risco de *não* interpretar Polly Peachum *adequadamente* devido ao seu conflito interno e porque, no começo, não sabia interpretar os atos antissociais de sua personagem. No começo do processo de ensaio, a menina compreendia totalmente a possibilidade de seu poten-

cial fracasso no papel se não fizesse *algo* para sair da armadilha criada pela insistência socialista realista em protagonistas idealizados e positivos. Não fazia nenhum sentido opor Polly Peachum às esposas dos *Decembristas* que Svetlana tanto admirava; apenas complicaria a compreensão de sua tarefa artística, assim como não fazia sentido procurar pelo bem na personagem originalmente negativa de Polly. O que realmente fazia sentido era observar o trabalho cênico de Friedmann e prestar atenção à sua reação àquilo que Svetlana estava fazendo em seu papel. Qual era a reação de Friedmann? Simplesmente ele não parecia observar nenhum conflito interno, nem abordava nada que os participantes pensassem que estivesse *errado*. Nas palavras de Svetlana, a comunicação dele com os estudantes era um tipo de brincadeira. Quando estava dirigindo (e, simultaneamente, interpretando seu próprio papel), parecia não reconhecer que poderia haver algum tipo de conflito ou mal-entendido nas cenas de Brecht. O professor supunha que um ambiente divertido e o texto de Brecht, repetido constantemente nesse cenário, colocaria tudo no seu devido lugar. De acordo com a descrição de Svetlana, essa abordagem era plenamente bem-sucedida. A hierarquia professor/estudante era apagada por uma comunicação divertida, de modo que um senso de igualdade fundamental no palco oferecia aos estudantes a força interna para interpretar e se sentirem desinibidos. Os métodos de Friedmann eram tão comedidos, a atmosfera de sua produção tão liberada, que Svetlana conseguia se conectar profundamente com o texto de Brecht e, conseqüentemente, apagar o *conflito interno*.

Finalmente, foi o texto de Brecht que a ajudou a se aproximar do papel desafiador de Polly Peachum: o texto que ela recitava *levou-a* a dar um passo ao lado, observar o comportamento de sua personagem e dar forma à sua própria atitude frente a Polly. Por sua vez, a formatação de uma atitude pessoal frente ao comportamento traiçoeiro da personagem no sistema capitalista fez a atriz olhar para a situação no sistema socialista da antiga União Soviética em que vivia na época. Isso permitiu que observasse a mesma inconsistência de palavras e ações na sua sociedade e na peça. O próprio Friedmann não expressava nenhum pensamento dissidente para seus estudantes e não havia nenhum debate ideológico em seu laboratório: a ideologia era discutida indiretamente por intermédio da constante repetição do texto de Brecht. Isso, em si, trouxe para o primeiro plano a situação política da anti-

ga União Soviética, tornando-a visível aos participantes, sem que recorressem a explicação ou discussão ideológica no teatro laboratório.

No laboratório de Friedmann, em “[...] um lugar protegido contra qualquer tipo de lógica de negócios comercial [que] permite [ia] que seja [fosse] um lugar de reunião social [...]” (Schino, 2009, p. 9), os jovens do teatro estudantil encontraram a realidade política desmascarada. Ao recitarem os versos de personagens de Brecht, compreenderam que no país deles – uma década antes do desmonte do sistema socialista – existia a mesma ambiguidade que é encontrada na sociedade capitalista representada no texto. Essa ambiguidade prevalecia em todos os níveis na sociedade socialista: as elites diziam uma coisa, mas faziam outra. Após a transformação do Partido Bolchevique em Partido Comunista da União Soviética, seus novos (e longe de serem os melhores) líderes abandonaram os princípios essenciais do bolchevismo, inclusive sua ideologia. Alguns valores universais incertos substituíram os valores de classe marxistas e a democracia de classe foi substituída por um tipo de democracia amorfa. A elite política *de facto* começou a substituir o sistema soviético por um sistema parlamentar representativo. Ao ter rejeitado muitos dos princípios da economia do país, a liderança do Partido Comunista começou a introduzir princípios de mercado burgueses no sistema econômico; uma séria crise eclodiu, criando problemas nacionais, e, mais tarde, o colapso do sistema. A psicologia das personagens de *A Ópera dos Três Vinténs* propiciou aos atores um presságio de que tudo mudaria em seu país na direção descrita na peça de Brecht, pois os feitos das elites apontavam para isso. Um teatro laboratório estudantil se transformou, para os envolvidos, em “[...] um lugar protegido, separado no qual é [era] possível explorar continuamente [...], sem ter que fazer concessões” (Schino, 2009, p. 9).

## Conclusão

Este estudo de caso demonstra como o trabalho com cenas específicas da peça *A Ópera dos Três Vinténs* de Brecht pode levar à descoberta de outra importante metodologia que se destaca na sua obra, a peça didática. Neste estudo de caso, essa vivência foi conduzida em 1982, na sociedade socialista da antiga URSS, no contexto de uma produção teatral estudantil. Os estudantes se ofereceram para ensaiar as cenas selecionadas após a aula em um

auditório da escola (um espaço seguro) e, assim, tornaram-se parceiros iguais a seu professor. Isso foi possível somente dentro do ambiente protegido de um teatro laboratório, que Friedmann conseguiu fundar. As condições e os processos de seu teatro laboratório permitiram que os participantes, por meio de observação, engendrassem uma prática autorreflexiva que envolvia o efeito de distanciamento de Brecht. Os atores amadores observavam seu próprio processo de fazer-teatro a partir de uma distância, descobrindo por tentativa o método de atuar, como se estivessem, de fato, trabalhando em uma peça didática real de Brecht.

Tal experiência de teatro extracurricular facilitou a pesquisa inesperada sobre a obra de Brecht, transformando os ensaios em um processo de aprendizagem especial para os estudantes. É interessante que, uma década depois, quando o sistema soviético foi substituído pelo sistema e valores descritos na peça de Brecht, os participantes vivenciaram outra vez, em um contexto real, histórico, sociopolítico, a lição política que tinham encontrado ao criar sua produção estudantil. O ambiente de laboratório proporcionou a eles tempo suficiente para vivenciar e experimentar uma aula que não fosse apenas teatral, mas também política. A maneira como a produção escolar desenvolveu e interpretou as cenas selecionadas de *A Ópera dos Três Vinténs* é um exemplo raro, até mesmo original, da encenação de Brecht em uma escola soviética de ensino médio. Ainda mais raro foi o formato experimental da produção, abrangendo, como o fez, um ambiente de teatro laboratório que aprimorou a produção de conhecimento daqueles envolvidos.

## Notas

- <sup>1</sup> Entre 1992 e 2018, a escola tinha um número de quatro algarismos 1269, e desde 2018 foi intitulada Escola Hermann Matern.
- <sup>2</sup> Na Rússia, o teatro estudantil recebia injustamente pouca atenção como fenômeno socioantropológico, pelo menos durante o antigo período soviético, que inclui os eventos aqui descritos. As performances de teatro estudantil sempre foram consideradas uma atividade opcional, uma diversão fora do currículo. Na maior parte das vezes, ocorriam graças a iniciativas dos próprios estudantes. Entretanto, fontes acadêmicas do começo do século XX referem as etapas pedagógicas iniciais para teatro infantil (e consideram o teatro estudantil como

um de seus tipos). O estudioso literário, tradutor, bibliógrafo e pedagogo teatral russo e soviético Nikolai Bakhtin, ao se referir ao psicólogo americano Granville Stanley Hall, recomendava que os pais desenvolvessem o *instinto dramático* inato em seus filhos de uma maneira orientada. Hall estava convencido de que “[...] brincar, dançar, contar e escutar histórias, cinema e coreografia e o teatro talvez estejam mais próximos da natureza interna das crianças do que qualquer outra coisa; e a apresentação clara, moderna, moderada desses temas [...] deveria ser conhecida dos pais e professores inteligentes” (Curtis, 2009, p. 14). Bakhtin cita a observação de Hall de que “O instinto dramático [...] é exibido no amor extraordinário das crianças por teatro e cinema e em sua paixão pelas brincadeiras de interpretação de papéis independentes” (Bakhtin, 1911, p. 185, tradução da autora a partir da fonte). Questões referentes ao teatro infantil e ao teatro estudantil também foram discutidas em 1916 na primeira sessão totalmente russa dos fundadores do Teatro do Povo. A sessão sobre escolarização aprovou uma resolução sobre questões do teatro estudantil e teatro infantil. Concluiu que o instinto dramático inerente à natureza das crianças, que vem à luz em uma idade precoce, deveria ser usado para fins educacionais. A resolução também afirmou que, ao construir novos prédios escolares, deveria ser prestada atenção às salas em que as performances teatrais serão produzidas (comp. em Vserossiyski..., 1916, p. 60). No período soviético, as salas para performances teatrais também eram levadas em conta no planejamento de prédios escolares: cada prédio escolar que visitei como estudante (por exemplo, durante as competições internas em várias disciplinas) tinha um auditório que, por sua própria existência, exigia a encenação, implementação e a recepção de eventos artísticos diversos. No fim, permanece a critério de cada escola desenvolver essa tradição histórica de uma forma ou de outra, da mesma forma que a então Escola Hermann Matern originou sua tradição teatral no fim da década de 1970.

- <sup>3</sup> A respeito dessa tradição teatral estudantil, ver meu artigo disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2237-26602019000100201&lng=en&nrm=iso&tlng=en&ORIGINALLANG=en](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602019000100201&lng=en&nrm=iso&tlng=en&ORIGINALLANG=en)>. Acessado em: 21 maio 2021.
- <sup>4</sup> Ver o figurino simples de Vladimir Vysotski usado para seu glorioso papel de Hamlet no Teatro Taganka de Moscou em 1971. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2-39ojFdnio>>. Acessado em: 21 maio 2021.

- <sup>5</sup> Ver nota 13.
- <sup>6</sup> Outro participante do 16º simpósio da *International Brecht Society*, Sergey Romashko, me contou durante uma discussão que uma vez, na década de 1970, encontrou muitas edições alemãs *Reclam* de obras de Brecht em uma livraria de livros antigos. Entre elas, encontrou o livro *Conversas de Refugiados*, que era banido na URSS. Romashko também assistiu a rara performance de Lyubimov em *A Vida de Galileu* no Teatro Taganka. Como um ingresso para essa produção só podia ser obtido por meio de conhecidos, ou seja, amigos ou parentes, Romashko teve sorte ao conseguir esse ingresso pelo seu sogro, que, como coronel da KGB, requisitou-o junto *ao seu pessoal*.
- <sup>7</sup> Uma característica essencial do Teatro Épico de Brecht é que um ator se separe de seu papel o suficiente para mostrar sua atitude a ele, à história e ao presente (Comp. em Hayman, 1969, p. 47). Tanto esse aspecto estimulante das criações do Teatro Épico e de um tipo de apresentação em *documentário* de Brecht ocultavam o perigo de mostrar a atitude de alguém frente às falhas do antigo sistema soviético pela atuação. É por isso que as autoridades soviéticas evitavam a popularização dos conceitos teatrais e da obra de Brecht entre a população. Aqui permanece uma falta de pesquisa sobre esse fenômeno histórico-cultural. Acima de tudo, é óbvio que Brecht, *o homem que discutia que a natureza da performance tinha mudado nos tempos modernos* (<https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/zxn4mp3/revision/9>), e seu conceito de Teatro Épico teriam competido fortemente com, ou até mesmo suplantado, o teatro de ilusão naturalista de Stanislavski nos tempos diferentes do fim do século XX, se tivessem sido oficialmente popularizados na antiga URSS.
- <sup>8</sup> O grande impacto da produção podia ser evidenciado por outra jovem professora, Elena Dayeva (então conhecida na escola por seu nome de solteira, Anikkeyeva), que estrelou na peça como Low-Dive Jenny (um aspecto desafiador mais radical da peça estudantil era que uma professora interpretava uma prostituta no palco ao lado de seus estudantes). Durante uma entrevista por telefone, Elena revelou que a produção foi apresentada diversas vezes na escola. Lembrou que membros do comitê de educação do distrito que tinham sido convidados pelo diretor para assistir ao espetáculo trouxeram junto uma equipe austríaca de televisão (que por acaso estavam em uma viagem de negócios em Moscou na época) para assistir à produção. Depois do espetáculo, o representante austríaco sugeriu que poderiam fazer uma gravação em vídeo da peça e apresentá-la para fins educacionais em escolas austríacas. Infelizmente, a filma-

gem não ocorreu, pois Elena se recusou a gravar sua performance por razões familiares.

- <sup>9</sup> Minha tradução desta fonte.
- <sup>10</sup> Original em alemão: *durchführung bestimmter handlungsweisen, einnahme bestimmter haltungen, wiedergabe bestimmter reden.*
- <sup>11</sup> Este trabalho coletivo altamente espiritual dos estudantes e dos professores indica uma tentativa de estabelecer uma prática filosófica aplicada – antroposofia – mais usual em escolas Waldorf. Ao examinar essa prática sócio-performativa coletiva de um ponto de vista de pesquisa, fica claro que esse projeto cultural socioeducacional estava alinhado com os objetivos da antroposofia, uma ciência prática preocupada com a natureza humana. Rudolf Steiner, fundador da antroposofia, disse: “Na pedagogia escolar Waldorf, não educamos espiritualmente porque queremos ter um efeito unilateral sobre o espírito e a alma, mas educamos espiritualmente porque sabemos que, no sentido mais eminente, educamos fisicamente o ser interno do homem que está sob sua pele” (Steiner, 2020, p. 87). Original em alemão: *In der Waldorfschulpädagogik erziehen wir nicht deshalb geistig-seelisch, weil wir in einseitiger Weise auf das Geistig-Seelische wirken wollen, sondern wir erziehen geistig-seelisch aus dem Grunde, weil wir wissen, daß wir damit im eminentesten Sinne das Innere des Menschen, das innerhalb seiner Haut gelegen ist, physisch erziehen*. Essa experiência particular de encenação, assim como a tradição teatral que desencadeou na Escola Hermann Matern, parecia impregnada em um método educacional tão espiritual. Em relação às raízes antroposóficas da Escola Hermann Matern, ver meu artigo acima mencionado.
- <sup>12</sup> Ver, por exemplo, um artigo sobre a esposa do *Decembrista* Nikita Muravyov, Aleksandrina Muravyova, em: *Работница: журнал для женщин и семьи, Москва: Издательский дом Работница [Rabotnitsa: journal for women and family. – Moscow: Rabotnitsa]*, n. 6, p. 16-18, 1965.
- <sup>13</sup> Ver o texto da tradução russa de *The Ballad of Mack the Knife*: Disponível em: <[https://45parallel.net/yuliy\\_kim/ballada\\_o\\_mekki-nozhe.html](https://45parallel.net/yuliy_kim/ballada_o_mekki-nozhe.html)>. Acessado em: 21 maio 2021, além da performance dessa canção pelo ator russo Andrey Mironov na produção de *A Ópera dos Três Vinténs* no Teatro Satírico de Moscou em 1980: Disponível em: <[http://sovetskaya-estrada.ru/load/mironov\\_andrej/quot\\_pesnja\\_mekki\\_nozha\\_quot/114-1-0-2003](http://sovetskaya-estrada.ru/load/mironov_andrej/quot_pesnja_mekki_nozha_quot/114-1-0-2003)>. Acessado em: 21 maio 2021.

- <sup>14</sup> Minha tradução desta fonte. Original em alemão: Es soll also etwas für die Gemeinschaft Nützlich gelehrt werden, aber nicht auf herkömmliche Weise, sondern durch Tun. Dies wiederum nicht im Sinne „learning by doing“, sondern die „Taten“ sollen „gespielt“ werden, in einem Arrangement, das dieses Tun schon im Vollzug der eigenen Reflexion (Betrachtung) unterwirft, also Distanz dazu ermöglicht. Deshalb müssen es auch keineswegs vorbildliche, „positive“ Taten sein, die dargestellt werden – gerade den asozialen Taten kommt in diesem Verwendungszusammenhang eine besondere Bedeutung zu.
- <sup>15</sup> Minha tradução desta fonte. Original em alemão: Die wichtigsten Spielregeln sind Verzicht auf ästhetische Bewertung und auf psychologisierende Deutung des Spiels und der Rückmeldungen, Konzentration auf die Wahrnehmungen und Assoziationen und strenge Beibehaltung des Textes, der nicht auswendig gelernt werden darf, sondern abgelesen werden soll. Der Spielleiter spielt selbst mit, verzichtet auf jegliche Regietätigkeit und konzentriert sich stattdessen auf die Wahrung des „settings“, d.h. die Einhaltung der vereinbarten Regeln und (durchaus unterschiedlichen) Vorgaben für einzelne Spielphasen.
- <sup>16</sup> Conforme Phillip Zarrilli sugere, o estúdio não é um lugar para discussão, debates ou brigas. “O estúdio – um local no qual as palavras ‘contam’ menos... mas no qual ideias, intelecto e imaginação são forjados por uma prática incorporada em que as palavras devam ‘falar’ despercebidas, ou propositalmente mostradas e expostas [...]. O estúdio... um lugar de hipótese e, portanto, um lugar de possibilidade... em que algo pode vir do nada” (Zarrilli, 2002, p. 160). Isso explica por que Yuri Friedmann empregava a mesma tática e falava pouco com seus estudantes durante os ensaios.
- <sup>17</sup> O uso repetitivo das mesmas palavras também é característica da peça didática, conforme postula Reiner Steinweg: “O foco da peça didática é examinar as atitudes (*Haltungen*) que são aplicadas em conflitos ou situações conflitivas. Primeiro, isto se torna possível pelo fato de que as mesmas palavras são faladas repetidamente ao atuar, de modo que, em comparação com a interpretação, a atenção se distancia automaticamente das palavras familiares rumo a atitudes, tons e expressões faciais em mudança” (Minha tradução desta fonte.) Original em alemão: *Die Untersuchung der Haltungen, die in Konflikten oder konfliktiven Situationen eingenommen werden, steht im Zentrum des Lehrstückspiels. Das wird erstens dadurch ermöglicht, dass im Spiel immer wieder die gleichen Worte gesprochen werden, die Aufmerksamkeit sich also – im Unterschied zum Rollenspiel – nach einiger Zeit automatisch von den allen bekannten Worten weg auf die*

*wechselnden Haltungen, Tonfälle und die Mimik verschiebt [...] (Steinweg, 2004, p. 142).*

- <sup>18</sup> Heron e Johnson fizeram a mesma observação sobre a constante falta de um objetivo concreto ao pesquisar em um teatro laboratório: “Uma das coisas curiosas sobre uma prática tão esperançosa, [...] na prática do laboratório – é a falta de uma promessa de que irá entregar algo, algum resultado final. Talvez seja, na verdade, a ausência dessa promessa – a ausência de um discurso focado em uma finalidade ou um tipo de unidade final que irá alcançar – que permite essa prática” (Heron; Johnson 2017, p. 285).

## Referências

BAKHTIN, Nikolai Nikolaevich et al. **V pomoshch sem'ye i shkole**: Det. Sady. Igrushki. Det. teatr. Ped. muzei. Volsheb. fonar'. Pedagogicheskaya akademiya v ocherkakh i monographiyakh. (Vospitaniye v sem'ye i shkole). volume 6. Moscow: “Polza” V. Antik i K°, 1911.

BRECHT, Bertolt. Trekhgroshovaya opera. Translation of Solomon Apt. In: BRECHT, Bertolt. **Teatr. P'yesy. Stat'i. Vyskazyvaniya**. (In five volumes: volume 1). Moscow: Iskusstvo, 1963. P. 164-260.

BRECHT, Bertolt. Zur Theorie des Lehrstücks. In: STEINWEG, Reiner. **Brechts Modell der Lehrstücke**: Zeugnisse, Diskussion, Erfahrung. Frankfurt: Suhrkamp, 1976. P. 164-165.

CURTIS, Elnora Whitman. **The Dramatic Instinct in Education**. Boston; New York; Chicago: Houghton Mifflin Company; The Riverside Press Cambridge (reprinted by BiblioLife), 2009.

HAYMAN, Ronald. **Techniques of Acting**. New York: Holt, Reinhart and Winston, 1969.

HERON, Jonathan; JOHNSON, Nicholas. Critical pedagogies and the theatre laboratory. **Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance**, Colchester, v. 22, n. 2, p. 282-287, 2017.

SCHINO, Mirella. **Alchemists of the Stage**: Theatre Laboratories in Europe. Holstebro; Malta; Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, 2009.

STEINER, Rudolf. **Die Erziehung des Kindes vom Gesichtspunkte der Geisteswissenschaft** (Aufsatz 1907.) Die Methodik des Lehrens und die Lebensbedingungen des Erziehens. (Fünf Vorträge 1924.) Basel: Rudolf Steiner Verlag, 2020.

STEINWEG, Reiner. Lehrstückspiel als Methode der kollektiven Selbstreflexion. In: VAßEN, Florian; KOCH, Gerd; ROTH, Sieglinde; WRENTSCHUR, Michael. **Theaterarbeit in sozialen Feldern**: Ein einführendes Handbuch / Theatre Work in Social Fields. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel, 2004. P. 140-146.

VSEROSSIYSKI syezd deyateley narodnogo teatra v Moskv. Postanovleniya shkolnoy seksii syezda. **Shkola i zhizn'**, Moscow, n. 2, 1916.

ZARRILLI, Phillip B. The Metaphysical Studio. **The Drama Review**, New York, v. 46, n. 2, p. 157-170, 2002.

Viktoria Volkova é doutora pela Universidade Livre de Berlim e pesquisadora teatral, investigando processos sociais coletivos como os ensaios. Nasceu em Moscou, onde estudou alemão, inglês, linguística e antropologia pedagógica na Universidade Estatal de Linguística de Moscou e frequentou um curso de teatro na Técnica de Atuação de Michael Chekhov. Também é tradutora, editora autônoma e colecionadora de arte (porcelana alemã, leques antigos).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8599-9594>

E-mail: [viktorivolkova@yandex.ru](mailto:viktorivolkova@yandex.ru)

Traduzido do original em inglês, por Ananyr Porto Fajardo, também publicado neste número da revista.

*Recebido em 01 fevereiro de 2021*

*Aceito em 02 de julho de 2021*

*Editores-responsáveis: Jane Turner e Patrick Campbell*

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.