



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Teatro como alegoria

Ingrid Dormien Koudela

Para citar este artigo:

KOUDELA, Ingrid Dormien. Teatro como alegoria.  
**Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas,  
Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102412021e0211>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



## Teatro como alegoria

Ingrid Dormien Koudela<sup>1</sup>

### Resumo

Teatro como alegoria é um sistema pedagógico e de encenação que se insere entre as tendências contemporâneas da Pedagogia das Artes Cênicas. Seu foco está na relação entre o fazer e apreciar a obra de arte. A alegorização da cena destaca o texto e/ou a imagem, ao abrir espaço de jogo para o imaginário do leitor/atuante ou espectador.

**Palavras-chave:** Pedagogia das Artes Cênicas. Alegoria. Arte-educação.

## Theater as allegory

### Abstract

Theater as allegory is a pedagogical system of staging that is in the center of contemporary tendencies of Performing Art Pedagogy. His focus is the relationship of doing and appreciating art. The allegoric figure highlights text and/or images, opening space for imagination and playing to the reader/player or spectator.

**Keywords:** Pedagogy of Performance. Allegory. Art education.

## El teatro como alegoría

### Resumen

El teatro como alegoría es un sistema pedagógico y escénico que se inserta entre las corrientes contemporáneas de la Pedagogía de las Artes Escénicas. Se centra en la relación entre hacer y disfrutar la obra de arte. La alegorización de la escena resalta el texto y / o la imagen, al abrir espacio a la imaginación del lector / actor o espectador.

**Palabras clave:** Pedagogía de las Artes Escénicas. Alegoría. Educación artística.

---

<sup>1</sup> Livre docente, Doutorado (1988), Mestrado (1982) e Graduação em Artes Cênicas (1971) – todos pela Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP). Professora Dra. Associada aposentada da mesma universidade. idormien@usp.br

 <http://lattes.cnpq.br/4231817627386327>

 <https://orcid.org/0000-0003-1351-5380>



O acordar que se anuncia está para o cavalo de madeira dos gregos  
como a Tróia do sonho

(Walter Benjamin)<sup>2</sup>

O que faz com que elejamos um tema de pesquisa? Qual é o nosso compromisso com a investigação? As leituras que fazemos? Nossos leitores?

O presente ensaio não tem contornos acadêmicos conclusivos. Instigado pelo caráter alegórico da obra de arte, parte da premissa que ser professor não é ser aquele que ensina, mas aquele que, de repente, aprende. A pesquisa é um rio que define seu leito e imprime método através das águas que correm involuntárias, mas abraçam margens, definindo paisagens. Esboços de um vir a ser é o que procuro através do caráter fragmentário da presente escritura. A gênese de suas indagações nasce no campo dialógico estético da obra de arte. Sua cartografia busca um mapa para múltiplas potencialidades de territórios híbridos.

A alegoria propõe uma abordagem metodológica na qual a autonomia e o afeto podem ser preservados no processo de ensino/aprendizagem. O ensinamento através da alegoria traz a polissemia como princípio a estabelecer uma relação dialógica entre professor/aluno através da obra de arte. Imagens e/ou textos alegóricos mobilizam símbolos e percepções sensoriais. Este jogo de descobertas potencializa o olhar e a escuta para a construção de significados simbólicos. Trago exemplos de alegorias através de fragmentos que abrem espaço para sua experimentação através de clippings de performance. Os ensaios sobre literatura e história da cultura de Walter Benjamin contribuem para a reflexão sobre o conceito de alegoria, ora em pauta.

## Histórico

O Serviço Nacional do Comércio – SESC/PE, por meio da Unidade Executiva em Piedade, propôs a sexta edição do Congresso Internacional SESC de Arte/Educação (Constancio, 2018).

---

<sup>2</sup> Benjamin, 1991, p.495.



O VI Congresso aconteceu no período de 23 a 27 de julho de 2018, na Universidade Federal de Pernambuco, reunindo profissionais da educação e da cultura do SESC, das universidades, escolas públicas, entidades educacionais e ONGs do Brasil inteiro, abrindo-se para a reflexão sobre o ensino da arte. Foram assim consolidados espaços significativos para explanação, lançamento e disseminação de trabalhos e ideias sobre o tema *Utopias Pedagógicas em Artes como Gesto de (Re)Existência*.

Eu fui homenageada no VI Congresso de Arte/Educação, através do livro intitulado *Ingrid Dormien Koudela: O Teatro como Alegoria* (Almeida, 2018), o qual reúne artigos/ensaios/depoimentos, escritos por professores, pesquisadores e artistas que comungaram com a minha abordagem teórica na pesquisa das Artes Cênicas e a práxis com os Jogos Teatrais. Tal homenagem, com a qual me sinto muito honrada, me permite endossar os princípios estéticos e pedagógicos de meu percurso de pesquisa sobre o teatro como alegoria.

Fui orientadora da pesquisa na ECA\USP que originou o livro *Alegoria em Jogo: a encenação como prática pedagógica* (Gama, 2016), obra que traz características de um *work in progress* como criação, bem como sua condição como reflexão sobre as novas propostas de pesquisa (Koudela; Almeida Júnior, 2015) na área de Pedagogia do Teatro<sup>3</sup>. A encenação analisada neste livro, *Chamas na Penugem*, realizada em contexto de formação em Licenciatura em Teatro\Arte-Educação<sup>4</sup> reuniu procedimentos de leitura de imagem e texto poético.

O método histórico-alegórico proposto por Mikhail Bakhtin foi eleito como exemplar para a mediação entre a obra de arte e o fruidor. O caráter alegórico do texto de François Rabelais (2009) permite devolver movimento ao texto. Ou seja, trata-se de perscrutar a bipolaridade existente entre o passado histórico da obra e sua significação no presente. A imagem e\ou texto poético deixam de ser parte de um tempo congelado, assumindo seu caráter de vir a ser. Na fruição estética

---

<sup>3</sup> Utilizamos o termo teatro, considerando que dentre as Artes Cênicas, o Teatro ocupa saberes que lhe são singulares como manifestação artística e área de conhecimento. Ao observarmos as alegorias no Carnaval brasileiro, por exemplo, tal distinção pode ser perfeitamente observada. As cenas alegóricas participam do desfile, trazendo o ensinamento para o povo ali reunido.

<sup>4</sup> Entre 2006 e 2009, uma equipe multidisciplinar desenvolveu projetos na UNISO – Universidade de Sorocaba (site da instituição disponível em: <www.uniso.br>), envolvendo a produção artística e ação cultural em Artes Cênicas. As propostas de encenação foram registradas em: Koudela, 2008; e, Koudela, 2012.



assim almejada podemos inferir compreensão sobre o tempo histórico, mas também sobre o tempo presente, no qual está sendo desvelado. O olhar para a história da origem da obra revela seu sentido na contemporaneidade.

A didática simbólico-diabólica de Rabelais (2009) ofereceu os fundamentos artísticos e teóricos da montagem denominada *Chamas na Penugem*<sup>5</sup> e levou à elaboração de sua dramaturgia. A partir da descrição densa e da leitura das gravuras *Os Sete Vícios Capitais*, de Peter Bruegel, o Velho, as cenas foram construídas através de processo colaborativo. A encenação de *Chamas na Penugem* não esteve pautada no intérprete da dramaturgia, tal como é realizada no teatro tradicional. Os atuentes\jogadores fizeram um sem-número de proposições artísticas, a partir do material das sete gravuras, na montagem e formalização simbólica da encenação.

Com o objetivo de refletir sobre os fundamentos do processo pedagógico do teatro como alegoria e trazer novos relatos e análises de experiências, almejo a sistematização de princípios teórico-práticos, a serem multiplicados em sala de aula e sala de ensaio.

### Dialética na imobilidade

Introduzo o conceito da alegoria através do exemplo da cidade (Koudela, 2009) e apresento imagens paradigmáticas:

---

<sup>5</sup> Encenadora – Ingrid Dormien Koudela. Diretor de cena: Gama. Participantes no trabalho: Alunos do Curso de Licenciatura em Teatro, com Habilitação em Arte/Educação, da Universidade de Sorocaba – UNISO/SP; da pesquisadora Tânia Boy; os docentes-artistas Jaime Pinheiro e Roberto Gill. Formando um grupo de 34 participantes a quem coube elaborar no espetáculo: música e sonoplastia; produção – figurinos e cenário; texto espetacular; produção – programas e viabilizações orçamentárias; luz e documentação do trabalho. Tânia Boy – registro fotográfico do processo, atuaram neste registro Robson Catalunha e Ramon Ayres. (Gama, 2016)

Figura 1 – Situada na Ilha da Liberdade, no Porto de Nova Iorque, a Estátua da Liberdade foi oferecida como sinal de amizade internacional pelo povo da França ao povo dos Estados Unidos. Uma das mais universais alegorias da liberdade política e da democracia, seu nome oficial é *Liberty Enlightening the World* (A Liberdade Iluminando o Mundo)



Fonte: Franz Kafka. *Amerika*. São Paulo: Anaconda, 2019

No romance *América*, Franz Kafka faz o comentário:

Quando Karl Rossmann, rapaz de dezesseis anos a quem seus pobres pais haviam enviado para a América porque havia seduzido uma serviçal que logo teve dele um filho, entrava no porto de Nova Iorque a bordo do navio que já navegava mais lento avistou novamente a estátua da deusa da liberdade como se agora estivesse iluminada por um raio de sol mais intenso. Seu braço com a espada se erguia com um renovado movimento e em torno de sua figura sopravam os ares livres (Kafka, 2012, p.1. Trad. Koudela).

No comentário de Heiner Müller encontramos: “As categorias de certo/errado desencontram a obra de arte. A estátua da Liberdade em Kafka carrega uma espada em lugar de uma tocha” (Müller apud Koudela, 2003, p.55). Na narrativa poética de Heiner Müller ocorre um deslocamento. A imagem alegórica de Kafka revela a contradição na *Dialektik im Stillstand* (dialética na imobilidade) de



Benjamin.

O ensinamento através da alegoria é ancestral. Como signo da retórica e da historiografia oficial, a alegoria medieval e barroca foi expressão de autoridade. No entanto, ela pode também se tornar expressão de um novo discurso. Benjamin concebe a imagem alegórica como mergulhada ao mesmo tempo na mitologia e na história:

[...] pois não é como algo sempre vivo e atual que a natureza se impõe na dialética. A dialética detém-se na imagem e cita, no acontecimento histórico mais recente, o mito como passado muito antigo: a natureza como história primeva. Por isso, as imagens [...] podem ser denominadas imagens dialéticas, cuja concludente definição da alegoria vale também [...] como figura da dialética histórica e da natureza mítica” [...] na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína [...] (Benjamin, 2018, p.765).

Trago outro exemplo, do seiscentista Peter Bruegel, o Velho.

Antuérpia, cuja expansão era a mais forte da Europa, tornara-se um ponto de reunião de comerciantes de diversos países. Foi a descoberta do caminho marítimo para a Ásia, contornando a África e outro para a América, atravessando o Atlântico, que provocou o desenvolvimento desta cidade (Koudela, 2009, p.3).

A cidade renascentista tornou-se o centro econômico e financeiro do mundo ocidental, época histórica na qual nascia o capitalismo.

O alegorista Peter Bruegel relaciona o rápido progresso e a desorientação de seus habitantes com o episódio bíblico da Torre de Babel. “A torre tinha que chegar ao céu, o que desagradou a Deus. Retirou aos homens a linguagem comum, impedindo-os assim de terminar a obra” (Koudela, 2009, p.3).

Figura 2 - A Torre de Babel, de Peter Bruegel (1563-1567)  
óleo sobre painel, 114 x 155 cm Kunsthistorisches Museum, Viena



Fonte: <https://pt.wahooart.com/@/7YUDJ4-Pieter-Bruegel-The-Elder-A-Torre-de-Babel>

## Bruegel

coloca a reconstituição da torre na paisagem costeira. É graças ao mar que os holandeses adquiriram grande parte [de] sua riqueza. O pintor mostra a obra em construção não como um acontecimento [bíblico] longínquo, mas como um empreendimento atual, que descreve com uma profusão de pormenores realistas. Escolhe, por exemplo, como terreno de construção, a margem de um rio. O transporte de mercadorias de grande tonelagem se [efetuava na cidade medieval] por via fluvial (Koudela, 2009, p.3).

Em meu estudo sobre essa questão observo que:

O aparelho de levantamento de pedras é representado com um cuidado meticuloso. Uma enorme grua surge numa das rampas. No interior da roda da [frente podem ser vistos] três homens que se esforçam para fazê-la girar, enquanto outros três acionam a roda traseira. Este dispositivo permitia levantar blocos de pedra que pesavam várias toneladas (Koudela, 2009, p.3).



No comentário de Brecht sobre esta obra de Bruegel:

A torre foi construída torta. Contém elementos de rochas que revelam o artifício do edifício de pedra. O carregamento do material de construção é penoso. O esforço é claramente desperdiçado. Lá em cima parece haver uma manobra em execução que desmonta o empreendimento inicialmente planejado. Reina forte opressão. As atitudes daqueles quem carrega o material é submisso. O chefe de construção é vigiado por homens armados (Brecht, 1967, p.280).

Nas imagens alegóricas de Bruegel,

as figuras parecem estar congeladas, como que suspensas. Essa imobilização está intimamente ligada ao [seu] caráter narrativo e alegórico. Elas estão desdramatizadas. Cada detalhe [tem] o mesmo peso. Não há lugar para a culminância e a centralização típicas da representação dramática, como a separação de assunto principal e secundário, [centro e periferia] (Koudela, 2009, p.7).

Com frequência, o alegorista desloca a narrativa principal, de modo acentuado, para a margem.

Essa estética da crônica fascinava especialmente Brecht, que estabeleceu uma ligação entre a pintura de Bruegel e a sua concepção do gênero épico. “Nas observações que escreve sobre *O Efeito de Estranhamento nas Pinturas Narrativas de Peter [Brüghel], o Velho*, tal efeito modelar sobre a sua própria obra se evidencia (Koudela, 2009, p.7):

Se investigarmos os fundamentos dos contrastes pictóricos de Bruegel, nos apercebemos que apresentam contradições [...] mesmo quando equilibra seus opostos, Bruegel não os equipara uns aos outros. Não existe nessas imagens uma separação entre o trágico e o cômico. O trágico contém o cômico e o cômico, o trágico (Brecht, 1967 p. 280).

Para Walter Benjamin, segundo Koudela (2009, p.9) “os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro. A alegorização nos permite um novo olhar sobre a cidade”. Oriunda do imaginário popular e medieval, a cidade surge como alegoria, ruínas ou fragmento.



O ponto de fuga da construção histórica se realiza no presente. De acordo com Benjamin

[...] a verdadeira imagem do passado passa voando. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua cognoscibilidade [...] pois é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se sinta visado por ela [...] não se trata de apresentar as obras literárias no contexto de seu tempo, mas de apresentar, no tempo em que elas nasceram, o tempo que as revela e conhece: o nosso [...] (Benjamin, 2012, p.243).

Ou seja, deciframos a nossa época através de obras do passado.

Um dos mais belos textos de *Sobre o Conceito da História* intitulado *Angelus Novus* – nome tomado a uma aquarela de Paul Klee, que acompanhou Benjamin (2012) até o exílio – vem sendo objeto de debate contínuo há mais de quarenta anos, transformado em ícone. *Angelus Novus* é um *Andachtsbild* (imagem para meditação) que aponta para as contradições que enfrentamos na passagem do milênio.

Há um quadro de Klee chamado *Angelus Novus*. Um anjo é aí representado que parece querer se afastar de algo para onde olha fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca está aberta e suas asas estão desdobradas. O anjo da história deve parecer assim. Ele volta seu semblante para o passado. Ali onde uma cadeia de acontecimentos parece estar diante de nós, ele vê apenas uma única catástrofe que amontoa incessantemente entulho sobre entulho, arremessado diante de seus pés. Ele bem que gostaria de permanecer, acordar os mortos e reunir os cacos. Mas sopra uma tempestade que vem do paraíso e que se prendeu em suas asas com tanta força que o anjo já não mais consegue dobrá-las. Essa tempestade o impede incessantemente para o futuro para o qual vira as costas, enquanto o monte de entulho cresce diante dele até o céu. Aquilo a que chamamos progresso é essa tempestade (Benjamin, 2012, p.245).

Figura 3 - *Angelus Novus*, de Paul Klee  
Desenho a nanquim, gíz pastel e aquarela sobre papel



Fonte: Israel Museum, Jerusalém, 1920<sup>6</sup>

A denúncia da continuidade do anjo de Paul Klee é trazida na forma de uma alegoria poética por Müller, através do *Anjo sem Sorte*:

Atrás dele aborda o passado, esparramando pedregulho sobre asas e ombros, com um barulho como de tambores enterrados, enquanto diante dele o futuro está represado, afunda os olhos, dinamita os glóbulos como uma estrela, torce a palavra como uma mordança, asfixia com sua respiração. Durante algum tempo ainda se vê o bater de asas, se ouve o ronco das pedreiras caindo sobre atrás dele, tanto mais alto quanto o movimento vão fica isolado ao tornar-se lento. Então aquele momento fecha-se sobre ele; sobre o lugar rapidamente entulhado o anjo sem sorte encontra paz, esperando pela história na petrificação do voo olhar respiração, até que um renovado rufar de poderoso bater de asas se propague em ondas através da pedra e anuncie o seu voo. (Müller, apud Koudela, 2003, p. 65).

Busco a utopia na forma de narrativas alegóricas. Trago um exemplo que tem sua origem na antiguidade. Ali, o pássaro de fogo era associado ao deus do sol e

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.imj.org.il/en/collections/199799>

venerado como símbolo do sol nascente. Sua plumagem dourada avermelhada só era vista raramente. Quando voltava de suas excursões pousava no templo do deus do sol. Ao nascer do sol incendiava-se no fogo da aurora para finalmente renascer rejuvenescido e partir voando. Os gregos batizaram esse pássaro de *Fênix*. Sua aparição acontece a cada quinhentos anos.

Figura 4 - *Fênix*



Fonte: Banco de imagem *Shutterstock*<sup>7</sup>

Heiner Müller alarga o horizonte do tempo através da alegoria, libertando-nos do eterno presente. O permanente crepitar de chamas se projeta para um ciclo de vida que pode durar quinhentos anos ou um breve instante - paradoxo do qual a imagem alegórica é uma encarnação. A alegorização nasce do cruzamento de espacialidades que deslocam a percepção do mito.

Fênix chama-se o pássaro que a cada quinhentos anos incendeia a si mesmo e renasce das próprias cinzas às vezes seus quinhentos anos duram apenas uma noite ele voa à noite para o sol e inicia pela manhã o seu retorno para a terra incendiado mas não consumido chamas na

<sup>7</sup> Disponível em: <http://www.shutterstock.com/pt/search/fenix>

penugem às vezes sua noite dura quinhentos anos o fogo consome apenas as escórias com as quais o trabalho humano o entulha modas mídia industrias e o veneno dos cadáveres das guerras molesta o seu manto de penas seu segredo é a chama eterna que arde em seu coração ele não esquece os mortos e aquece os que ainda não nasceram (Müller, 1990, p.109. Trad. Koudela).

O teatro como alegoria constitui-se como uma forma cênica própria, sob diferentes pontos de vista, favorecendo a alegorização da cena que destaca o texto e/ou imagem e abre espaço de jogo para o imaginário do leitor, atuante ou espectador. A teatralização de figuras alegóricas propõe uma metodologia interessada em processos associativos sugeridos por imagens e/ou textos poéticos, a partir dos quais possa ser criada uma motivação lúdica que articule as camadas represadas e muitas vezes pré-conscientes de quem as contempla. Tal como na pintura do artista, os elementos figurados são des-hierarquizados, sendo que o procedimento narrativo é inerente ao próprio ato de leitura da imagem. Nesse processo, a percepção atua como desencadeador potencial de mecanismos associativos que atualizam a obra de arte.

Como método pedagógico e de encenação se insere entre as tendências contemporâneas das artes cênicas. Suas características híbridas apontam para o rompimento com inúmeros cânones do assim chamado teatro tradicional. A alegorização da cena e a construção de *tableaux vivants* (quadros vivos) apresenta grande interesse na encenação como prática pedagógica. Destaca-se que o texto e/ou a imagem deixa de ser uma figuração ilustrativa, tornando-se um espaço de jogo entre a alegoria e o imaginário do leitor, atuante ou espectador.

Figura 5 - *Tableau Vivant* – quadro de cena Luxuria  
Foto: José Neto (2008)



Fonte: Acervo de Ingrid Dormien Koudela

Figura 6 - *Tableau Vivant* – quadro de cena Ira.  
Foto: José Neto (2008)



Fonte: Acervo de Ingrid Dormien Koudela



## Cartógrafos

Em Benjamin encontramos uma antecipação visionária do formato do livro, que seria substituído por um sistema mais avançado de escrita. Na imagem alegórica Guarda-livros juramentado avalia o lugar do livro na história da mídia.

Hoje o livro é uma antiquada mediação entre dois sistemas de cartoteca. Pois tudo o que é essencial encontra-se no fichário do pesquisador que o escreveu. O cientista assimila o fichário em sua própria cartoteca. O método do *Zettelkasten* (fichário) ou *Kartotheksystem* (sistema de cartoteca). (Benjamin, 2012, p.28).

As Passagens, de Benjamin (2018) tem características de um grande arquivo ou banco de dados. É um dispositivo móvel e dinâmico, um método prático de construção/desconstrução, com a participação ativa do leitor. A alegoria, como um painel de comando, é tecnologicamente atual e ao mesmo tempo lúdica e aberta à experimentação. As alegorias são comparadas por ele a fagulhas, raios e inerções elétricas. “Comparação do homem a um painel de comando no qual há milhares de lâmpadas; ora apagam-se umas, ora outras acendem-se novamente” (Benjamin, 2018, p.172). No posfácio intitulado *Um painel com milhares de lâmpadas – metrópole & megacidade*, Willy Bolle aponta que curiosamente Guimarães Rosa (Ronai,1957) usa uma metáfora muito semelhante para falar, indiretamente, do seu Grande Sertão: Veredas: “[...] é uma língua in opere, fabulosamente em movimento, [...] com [...] um painel de mesa telefônica, para os engates ad libitum”) (Bolle, in: Benjamin, 2018, p. 172).

Os experimentos práticos de Benjamin com novas formas de escrita, em especial nas Passagens, antecipam conceitos-chave da mídia eletrônica digital do nosso tempo. A atual cultura da escrita eletrônica valoriza o hipertexto, não-sequencial, fragmentado, associativo.

O atlas *Mnemosyne*, criado por Aby Warburg (2020), pressupõe um método de construção de constelações conceituais. Não se trata de uma iconografia, mas de uma vivacidade inerente à obra de arte que opera como memória. Nesse sentido, formas estéticas que trazem *páthos* tem pós-vida para além de sua própria geração. A partir do debate instaurado por Walter Benjamin sobre a



memória e o esquecimento, Warburg propõe uma poética artística na qual a imagem/montagem é utilizada como método de desconstrução cujo intuito é exercitar as imagens de pensamento.

Nas Passagens a escrita de Benjamin é de natureza visual e espacial. A arte de escrever a história com imagens dialéticas é um procedimento da teoria benjaminiana da cultura. Essa forma de narrativa torna capaz o retorno de possibilidades perdidas. A imagem dialética revela a maneira como os homens se relacionam na cena pública e organizam suas alternativas de convivência.

As pesquisas benjaminianas sobre a metrópole moderna podem ser redimensionadas para novas constelações históricas. A relação entre capital e periferia através da coleção de fragmentos, de ruínas, implica na montagem do painel de comando. Novas constelações de paisagens imagéticas oferecidas pela dialética na imobilidade poderão nos ajudar a conquistar a *Jetztzeit* (aqui/agora) da cognoscibilidade. Os temas a serem trazidos através de alegorias são fragmentos de um mosaico que possibilitem a construção estética com vistas a um futuro ainda desconhecido.

As Passagens ou Galerias Parisienses – precursoras de nossos *Shopping Centers* – sintetizam um tipo de construção arquitetônica, instalando a mercadoria no coração da vida em sociedade, a partir do conhecido conceito marxista de fetichismo da mercadoria.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e continua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão e sim uma imagem que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas) e o lugar onde as encontramos é a linguagem (Benjamin, 2018, p. 766).

O corte revela/provoca feridas nas imagens e/ou textos. A história é uma correnteza que de repente é represado. A alegoria abre significados para o aqui/agora. Estranhar é mostrar e desmontar o olhar, fazendo uma decomposição e recomposição. A montagem surge como ato de compreensão pedagógica.



Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursurriarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (Benjamin, 2018, p.764).

Mostrar, na forma de fragmentos, possibilita intensificar o dado do passado, anunciando uma nova compreensão do acontecido. Se do passado só nos restam fragmentos, mostrar cumpre a função de produzir a visualização da história de forma múltipla, não linear. Mostrar significa revelar. Este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem (Benjamin, 2018, p. 761).

O interesse crescente de Benjamin pela obra de Brecht, em particular pelo *Lehrstück*, sobre o qual escreveu um ensaio crítico considerado hoje como um dos poucos escritos na época que fizeram justiça ao projeto brechtiano deve ser atribuído à ruptura com a falsa totalidade estética ou com o “velho teatro da identificação” como diria Brecht.

O gesto crítico da *Historisierung* (historicização) do Teatro Épico constitui uma intervenção eficaz, até brutal, que interrompe a história da história. Essa intervenção não significa, no entanto, a oferta apressada de uma narrativa substituta. O conhecimento do passado não é um fim em si. Ao contrário, a interrupção da história visa inscrever nessa narrativa silêncios e fraturas eficazes por meio da *Verfremdung* (estranhamento) dos acontecimentos do passado, segundo Bertolt Brecht.

O Teatro Épico é gestual, de acordo com Benjamin:

O gesto é seu material e a aplicação adequada desse material é sua tarefa. [...]. O gesto tem duas vantagens. Em primeiro lugar, ele é pouco falsificável. [...]. Em segundo lugar, o gesto um começo e um fim determinável. (Benjamin, 2012, p.85).

Esse caráter circunscrito numa moldura rigorosa na qual a atitude está inscrita no fluxo vivo constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto. A descoberta das atitudes acontece através da interrupção dos acontecimentos.

De acordo com Benjamin:

O exemplo mais primitivo: uma cena de família. De repente, entra em



cena um estranho. A mulher estava prestes a amassar um travesseiro para jogá-lo na filha. O pai a abrir a janela para chamar a polícia. Nesse momento aparece na porta um estranho: *Tabelau Vivant*, como se diria no começo do século (Benjamin, 2012 p.87).

O Teatro Épico mostra a dialética na imobilidade:

Quando o fluxo real da vida é imobilizado, o instante em que seu curso é interrompido é sentido como um refluxo: o assombro é esse refluxo. [...]. Esse assombro é a dialética em estado de imobilidade. O assombro é o rochedo do qual contemplamos a torrente. Quando a torrente cessa o rochedo do assombro, não existe nenhuma diferença entre uma vida humana e uma palavra (Benjamin, 2012, p.95).

No Teatro Épico, a palavra faz a existência saltar para fora do leito do tempo, alcançando alturas, parar um instante fulgurando e voltar para o repouso no leito do tempo.

Assim como Benjamin e Brecht entendem a relação com o passado como uma atualização de seu potencial para a experiência do presente, a urgência da memória é radicalizada no teatro de Heiner Müller. O passado individual e coletivo precisa, mais do que nunca, ser invocado. “O diálogo com os mortos não deve se romper até que eles tornem conhecida a parcela de futuro que está com eles enterrada” (Müller, apud Röhl, 1997, p.121).

Müller atribui uma grande importância à alegoria em sua estética. Ele utiliza a alegoria como frase disruptiva e fator de ruído. “O autor é mais sábio do que a alegoria, a metáfora mais sábia do que o autor” (Müller, apud Koudela, 2003, p. 50).

A montagem, emprestada às técnicas cinematográficas eleva o anacronismo e a descontinuidade à categoria de princípios estruturais dos textos. O alvo é o espanto (Brecht) e o choque (Benjamin) por meio dos quais Müller pretende evitar deliberadamente que o receptor assuma uma atitude de identificação com o texto. “O espanto como a primeira aparição do novo” (Müller, apud Koudela, 2003, p.45).

Nunca foi tão clara a percepção da constelação do estranho que penetra o particular e o familiar através do espaço virtual. O estranho torna-se passível de ser vivenciado como familiar. Migração e mudança de clima transformam fronteiras e sobretudo costas geográficas nas quais o homem guerreia contra a



paisagem e a paisagem guerreia contra o homem. Periferia e centro lutam um contra o outro fazendo com que subjetividades se dissolvam em identidades híbridas. Citando Heiner Müller:

A revolta dos mortos será guerra de paisagens, nossas armas as florestas, as montanhas, os mares, os desertos do mundo. Eu serei floresta, montanha, mar, deserto. Eu, isto é, África. Eu, isto é, Ásia. Ambas as Américas sou eu. [...]. Agora a guerra das paisagens que trabalham com o desaparecimento do homem que as destruiu não é mais uma metáfora. Tempos sombrios quando uma conversa sobre árvores é quase um crime (Müller, apud koudela, 2021, no prelo).

Hoje é possível conferir aquilo que Müller - como cartógrafo de paisagens em tempos catastróficos - previu há vinte anos. Os textos de Müller como “lembrança do futuro” interrompem a continuidade da História: “[...] quando as chances estiverem exauridas, inicia aquilo que era o esboço de um novo mundo: o diálogo com os mortos” (Müller, apud koudela, 2021, no prelo).

O diálogo com os mortos torna o futuro possível. Isto nos ensinam os desafios do presente - a migração global e as consequências das mudanças climáticas como resultado da História.

A ruptura com a história é acompanhada, na estética mülleriana, com o rompimento com a forma dramática tradicional, não acreditando que uma história que tenha pé e cabeça (a fábula, no sentido clássico) ainda seja fiel à realidade. Müller não procede a uma simples colagem. No interior do nível sintagmático há bricolagem literária. Como colecionador de citados, Müller monta, dos cacos da história, a literatura do fragmento sintético que abre caminho para um novo discurso, destruindo o sentido de totalidade e provocando feridas nos textos.

O medo dos mortos é antiquíssimo. Em velhos cultos os mortos sempre foram acalmados. Hoje só jogamos terra. Os fantasmas de Shakespeare são um exemplo de materialização da História. A escritura de Müller dialoga com antigos mitos. Os ancestrais escrevem a culpa e os mortos de sua história: *Jasão, Macbeth, Hamlet, Titus Andronicus, Heracles, Filoctetis, Édipo, Prometeu, Fenix*. Para Müller o teatro deve traduzir o Cronos, ou seja, gerar simultaneidade entre passado, presente e futuro - só assim a História se torna visível.



Nossa época da simulação digital abala o limite entre o real e o não-real. Podemos dizer, sem exageros, que vivemos em um tempo de fantasmas. E que os fantasmas ainda têm muito futuro. Na era da aparência digital conhecemos cada vez mais seres que são apenas uma voz ao telefone, um anúncio ou fala computadorizada. É cada vez mais duvidosa a existência real dos seres que reconhecemos apenas na tela. A relação entre contatos materiais e imateriais é cada vez mais incerta.

Através do protagonista de *Hamletmaschine*, Müller tematiza a memória e a máquina: o homem-máquina. Com o desenvolvimento da tecnologia, a experiência é eliminada. Benjamin observa como a fotografia turística conduz à extinção da memória. Aquele que não teve experiências, não tem recordações. Seus sentidos e seu imaginário foram colonizados.

As formas de teatro tradicionais são um mausoléu para a literatura. O novo teatro deve ser um laboratório para fantasia social (Müller, apud koudela, 2003). A formulação de Muller que a tarefa da arte é tornar a realidade impossível aponta para o seu potencial como espaço que trabalha de mãos dadas com as impossibilidades da realidade. Nesse gesto, o político reassume a sua força. Como práxis talvez esse gesto seja impotente, mas o espaço vazio assim aberto, assume significado político.

Jogo e capacidade de antecipação são características antropológicas do homem. Através de nossa imaginação desenvolvemos um número maior de possibilidades do que aquelas que podem ser de fato realizadas. A função da arte como laboratório social antropológico, através de experimentos de caráter lúdico, se torna tão ou mais importante quanto o domínio técnico científico da natureza e do homem crescem. Quanto mais aumentam os perigos da devastação ecológica e a autodestruição de nossa espécie, a arte assegura o espaço aberto pela imaginação.

A tematização, segundo Koudela (2009, p.4)

é compreendida pelo senso comum como mimese, conforme se apresenta no discurso cotidiano. No entanto, longe de ser um duplo do discurso democrático, que encontra seu lócus nas interações de ordem



psicológica e social, a linguagem artística das artes cênicas propõe outras exigências.

De relevância decisiva para o leitor/atuante\encenador são as perguntas a serem formuladas para o modelo, prefigurado na obra de arte, permitindo uma relação dialógica. Os pontos de incerteza demarcam momentos nos quais a ambiguidade e polissemia da alegoria é ressaltada. São exatamente essas incertezas que fornecem sinais de sentido. Assim, é justamente o caráter inconcluso, fragmentário da escritura processual de artistas como Bruegel, Brecht, Benjamin e Müller que oferece o maior interesse para o leitor/atuante\encenador\pedagogo contemporâneo.

Na práxis com a forma artística da alegoria, seu tema é atualizado através de um processo de teatro improvisacional. A combinação entre a parte fixa – imagem e/ou texto - e a parte móvel – teatro improvisacional, permite que o controle sobre a aprendizagem não ocorra de forma fechada ou previsível. Embora as questões suscitadas através da alegoria constituam a moldura, ela é tematizada pela parte móvel.

A percepção sensorio-corporal causa um novo olhar frente ao discurso e à ação de falar. Nos jogos improvisacionais, seu significado permanece em aberto. Não procedemos a uma análise buscando uma interpretação. A interação no jogo leva a uma multiplicidade de associações que são experimentadas corporalmente, através da linguagem gestual.

A investigação, no teatro como alegoria, é acentuada pelo princípio do jogo teatral, cuja natureza seja coral. O coro substitui o personagem individual. O ator é um ser coletivo cujo gesto é desligado da interiorização subjetiva. Nascido nos rituais dos povos antigos de várias culturas, o coro, esse coletivo de cantores, dançarinos e atores, privilegia um caleidoscópio de significações, explodindo o diálogo dramático. Assim a coralidade motiva uma reformulação radical do espaço/tempo teatral.

Nesse processo pedagógico, no qual a atuação em coro é radicalizada através do jogo teatral, como princípio a unir o coletivo, a alegoria passa a ser experimentada através de múltiplas variantes, através da experimentação



sensório-corporal do gesto.

## O Protocolo

Em ensaio anterior, publicado por esta revista, *Urdimento*, faço a pergunta que continuo perseguindo: Como construir pontes entre o *trabalho alegre* do teatro, sem perder de vista conceitos e métodos que lhe são inerentes? A avaliação pode tornar-se propulsora do processo de criação, substituindo as formas acadêmicas tradicionais?

A prática do teatro é também denominada por Bertolt Brecht como *die lustige Arbeit* (o trabalho alegre), em oposição à escritura teórica. Nem sempre teoria e prática são congruentes

Não é possível falar em avaliação sem considerar a postura educacional que lhe imprime significado. Não é possível falar em instrumento de avaliação, como o é o protocolo, sem considerar questões de ordem metodológica que lhe dão sentido e forma. Ao focar o protocolo como objeto ora em discussão, é preciso considerar uma atividade que busca correspondências ente teatro e pedagogia do teatro.

Quais transformações de procedimento sofreu a escritura dos protocolos em minhas aulas de teatro? A escritura e leitura dos protocolos sofreu duas transformações a partir do trabalho alegre que desenvolvi nos últimos anos. Brecht estabelece uma relação dialética entre o texto poético como modelo de ação e o processo de sua apropriação pelo atuante/coautor da peça didática. A primeira transformação nasceu da escolha de textos variados como modelo de ação: recortes das peças didáticas de Brecht; gravuras do artista renascentista Peter Brugel, o Velho; narrativas poéticas como *Gargantua e Pantagruel* de François Rabelais, *Woyzeck* de Georg Büchner, entre outras obras clássicas.

Figura 7 - Atuantes na UNISO, a partir do romance Gargantua e Pantagruel, de François Rabelais. Entre os adereços, a ênfase no texto em formato de pergaminho



Fonte: Acervo de Ingrid Dormien Koudela

A segunda transformação nasceu da abordagem do texto e\ou imagem alegórica através do jogo teatral. No meu trabalho com o sistema de Theatre Games (Spolin, 2010) lido não apenas com diferentes faixas etárias como desenvolvo uma práxis que incorpora formas simbólicas, distintas da forma discursiva.

Figura 8 - O original um desenho a pena em tinta cinza, no Albertina Museum, em Viena, é datado de 1557 e assinado Peter Bruegel. Impressa na parte de baixo, em latim e flamengo, reza o provérbio: Grandibus exigui sunt pisces piscibus esca



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338694>



Tendo como tema alegórico os peixes, a encenação de *Peixes Grandes comem Peixes Pequenos*, na UNISO, partiu de uma pesquisa intertextual através da qual se deu o processo de historicização dos conteúdos sociais presentes na imagem. Essa leitura nos levou a outros textos poéticos, entre eles *O Sermão de Santo Antônio aos Peixes*, do padre Antônio Vieira, *Aquário*, de Guimarães Rosa, e *Se os Tubarões fossem Homens*, de Bertolt Brecht.

O desafio que se apresenta para a avaliação do trabalho com crianças e jovens são os critérios utilizados no processo de avaliação que impõem, necessariamente, a ampliação do conceito de racionalidade, sem romper com a lógica no sentido estrito.

O jogo teatral exige a radicalização democrática na avaliação, através de um método que busque a teoria da prática e a prática da teoria. Do ponto de vista prático, o protocolo é um registro das impressões dos atuantes/jogadores sobre a aula\ensaio que lhe antecedeu. No decorrer das oficinas com o trabalho alegre, todos os participantes do experimento cênico escrevem protocolos. Na roda de avaliação, cada jogador pode ler seu protocolo no momento que quiser, escolhendo trechos de sua escritura. Após esta leitura, em formato de *nonstop* é estabelecido mais um tempo adicional para a roda de conversa, na qual podem ocorrer novos comentários e reflexões.

Esta leitura, em forma coral, na roda de avaliação, gera um novo texto, criado esse procedimento, gera uma avaliação polifônica que é propulsora para o trabalho alegre. A arte cria realidades. O vir a ser é sua mais alta aspiração.

As percepções de cada jogador sobre o processo promovem percepções surpreendentes para os parceiros. A alteridade experimentada no plano simbólico do jogo teatral é retomada na forma discursiva, através do protocolo. O coletivo coral é maior do que a subjetividade. O trabalho alegre do teatro gera um produto cênico que é maior do que as individualidades. As proposições simbólicas dos participantes podem ser geradoras de novo material cênico.

Nos documentos que reuni em função de pesquisas realizadas (Koudela, 2010) foi possível identificar que se por um lado o protocolo instrui os momentos do processo de aprendizagem, fazendo a leitura da história pretérita, por outro lado



pode propulsionar a investigação coletiva. Esse caráter propulsor do protocolo pode ser definido pelo conceito de zona de desenvolvimento proximal de Vygotsky (1984) que se refere à diferença entre os níveis de desenvolvimento potencial e real de sujeitos submetidos a processos de aprendizado.

Uma das implicações pedagógicas desse conceito é que incide sobre a avaliação é a exigência de um método que seja concebido visando a prospecção na aprendizagem. Não importa mais até onde o aluno chegou, mas o que o aluno poderá vir a ser a partir da intervenção educacional.

A zona de desenvolvimento proximal pode ser provocada por meio do jogo teatral através de novas versões do texto\imagem alegóricos. A atuação estranhada, no jogo teatral, propõe multiplicidade de perspectivas. A avaliação reflexiva na roda de conversa, traz a experiência física para o plano da consciência. No jogo teatral, o gesto é interrompido, repetido, variado e narrado. A atuação é submetida a exame.

As questões que envolvem o protocolo tornam-se mais complexas se considerarmos que ele não aspira ser tão-somente uma epistemologia do processo. Enquanto instrumento de avaliação, o protocolo tem sem dúvida a função de registro, assumindo não raramente o caráter de depoimento. Não reside aí, porém, a sua função mais nobre.

O aprendizado estético é momento integrador da experiência. A transposição simbólica da experiência assume, no objeto estético, a qualidade de uma nova experiência. As formas simbólicas compartilhadas no trabalho alegre anunciam a nova consciência.

O protocolo será utilizado como cartografia de pesquisa e seu registro. Ao almejar como função mais nobre dar conta do caráter estético do experimento, o protocolo passa a anunciar a descoberta do conhecimento.

## Megacidade

O presente ensaio se reveste da característica de um projeto de pesquisa que apresenta a proposta estética e pedagógica do teatro como alegoria. A rede



de fragmentos que Benjamin organizou sobre a metrópole europeia nos proporciona a leitura do poder que se estende hoje sobre todo o planeta. A periferia do mundo se encontra no centro da metrópole e os desvãos e infernos próprios das megacidades já estavam presentes na capital francesa do século XIX. No painel de comando algumas lâmpadas se apagaram, outras se acendem e outras ainda reacendem...

O século XIX, em Paris, lembra os anos vinte na cidade do Rio de Janeiro, já no século XX. A leitura de *Metrópole à Beira-Mar* (Castro, 2019) traz percepções detalhadas dos costumes daquela burguesia e classe popular carioca na década de vinte. *A Invenção de Copacabana* (O'donnell, 2013) reflete sobre a cartografia simbólica da cidade, retratando um momento crucial da construção física e identitária do Rio de Janeiro. Resta para nós a memória coletiva de eventos inscritos na geografia da cidade que testemunham episódios que permanecem para nós como fragmentos.

A atitude do coordenador, na abordagem pedagógica e didática do Teatro como alegoria, pode ser comparada com aquele do cartógrafo que caminha por um terreno aparentemente conhecido, mas sempre novo, desconhecido, inexplorado, incerto, medindo-o. Aí o que é estranho e inusitado se torna tão visível como aquilo que é cotidiano, velho conhecido, suas diferenças e potencialidades. Como cartógrafos, nos deparamos com heterotopias, na forma de territórios limite nos quais nascem novas qualidades estéticas, culturais e sociais.

## Referências

ALMEIDA, Igor (Org.) *Ingrid Dormien Koudela: O Teatro como Alegoria*. Recife: SESC/Pernambuco, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Passagens de Walter Benjamin*. TIEDEMANN, Rolf; BOLLE, Willi; MATOS, Olgária Chaim Feres (Org.). Trad. Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2018.



BENJAMIN, Walter. Guarda-livros juramentado. In: Rua de Mão Única. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012, (Obras Escolhidas- v. 2).

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk*. Gesammelte Schriften, Band V-1 Suhrkamp, 1991.

BRECHT, Brecht. *Gesammelte Werke 18*. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.

BRUEGEL, Peter, o Velho. *A Torre de Babel*, óleo sobre painel, 114 x 155 cm Kunsthistorisches Museum, Viena, (1563-1567).

BRUEGEL, Peter, o Velho. *Os Sete Vícios Capitais*, sete gravuras Kunsthistorisches Museum, Viena, (1563-1567).

CONSTANCIO, Rudimar. (Org.) *Utopias Pedagógicas em Artes como gesto de (Re)Existência*. Recife: SESC Pernambuco, 2018.

CASTRO, Ruy. *Metrópole à Beira-Mar. O Rio Moderno dos Anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GAMA, Joaquim C.M. *Alegoria em Jogo. A Encenação como Prática Pedagógica*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

KAFKA, Franz. *América*. São Paulo: Ed. 34, 2012.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Guerras Cívicas. Ilhas de Desordem de Heiner Müller*. São Paulo: Perspectiva, 2021.

KOUDELA, Ingrid Dormien. A Cidade como Alegoria in: *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v.1, fasc. 2, 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/526/468>. Acesso em: 30 abr. 2021.

KOUDELA, Ingrid Dormien e José Simões de Almeida Júnior. *Léxico de Pedagogia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva e SP- Escola de Teatro, 2015.

KOUDELA, Ingrid Dormien. A encenação contemporânea com o prática pedagógica. *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.1, n.10, p.45-54, 2008.

KOUDELA, Ingrid Dormien. Teatro de figuras alegóricas: A Ferida Woyzek. *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.1, n.18, p.71-76, 2012.



KOUDELA, Ingrid Dormien (Org.). *Heiner Müller o Espanto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MÜLLER, Heiner. Phoenix. In: *Heinermüllermaterial*. Trad. Ingrid Dormien Koudela. Leipzig: Reclam, 1990.

O` DONNELL, Julia. *A Invenção de Copacabana. Culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2009.

RONAI, Paulo (Org.). *Antropologia do Conto Húngaro*. Prefácio: GUIMARÃES, Rosa. Rio: Civilização Brasileira, 1957.

RÖHL, Ruth. *O teatro de Heiner Müller: modernidade e pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

VYGOTSKY, Lev. *A Formação Social da Mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

WARBURG, Aby. *Vídeos de atlas mnemosyne*. Disponível em: [https://www.hkw.de/.../2020/aby\\_warburg/bilderatlas\\_mnemosyne\\_start.php](https://www.hkw.de/.../2020/aby_warburg/bilderatlas_mnemosyne_start.php)  
Acesso em: 03 maio 2021.

Recebido em: 28/07/2021

Aprovado em: 28/07/2021