



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO OESTE DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO-ICED  
LICENCIATURA EM GEOGRAFIA**

**ANDRÉ FERNANDO FARIAS OLIVEIRA**

**UMA ANÁLISE GEOGRÁFICA A PARTIR DO ENSAÍSMO BRECHTIANO: O  
ESPETÁCULO DESIMPÉRIO NO TEATRO IURUPARI**

**SANTARÉM  
2025**

**ANDRÉ FERNANDO FARIAS OLIVEIRA**

**UMA ANÁLISE GEOGRÁFICA A PARTIR DO ENSAÍSMO BRECHTIANO: O  
ESPETÁCULO DESIMPÉRIO NO TEATRO IURUPARI**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Geografia, do Instituto de Ciências da Educação – ICED, da Universidade Federal do Oeste do Pará, para obtenção do título de Licenciado em Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Leandro Pansonato Cazula.

**SANTARÉM  
2025**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**  
**Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBI/Ufopa**

---

O48a      Oliveira, André Fernando Farias

Uma análise geográfica a partir do ensaísmo Brechtiano: O espetáculo Desimpério no teatro Iurupari./ André Fernando Farias Oliveira. – Santarém, 2025.

77 p.: il.

Inclui bibliografias.

Orientador: Leandro Pansonato Cazula.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Oeste do Pará, Instituto de Ciências da Educação, Licenciatura em Geografia.

1. Bertold Brecht. 2. Corporiedade. 3. Espaço. I. Cazula, Leandro Pansonato, orient. II. Título.

CDD: 23 ed. 792.098115



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO OESTE DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO  
CAMPUS SANTARÉM – UNIDADE RONDON  
CURSO DE LICENCIATURA EM GEOGRAFIA



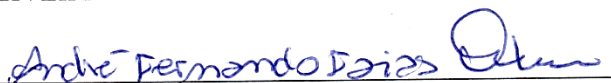
ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO – TCC  
CURSO DE LICENCIATURA EM GEOGRAFIA

Aos **dezesste dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e cinco**, realizou-se na Unidade Rondon do **Campus de Santarém** da Universidade Federal do Oeste do Pará (Ufopa), a apresentação pública do Trabalho de Conclusão do Curso desenvolvido pelo (a) discente **ANDRÉ FERNANDO FARIAS OLIVEIRA**, intitulado **UMA ANÁLISE GEOGRÁFICA A PARTIR DO ENSAÍSMO BRECHTIANO: O ESPETÁCULO DESIMPÉRIO NO TEATRO IURUPARI**”, sob orientação do Professor **Leandro Pansonato Cazula**, da Universidade Federal do Oeste do Pará. A banca avaliadora foi composta pelo orientador citado e pelos membros **Prof.ª Dr.ª Maria Betanha Cardoso Barbosa**, **Prof. Dr. Rainério dos Santos Lima** e **Msc. Jéssica de Miranda Matos**. Após a análise do texto e defesa do TCC, os avaliadores deram o parecer durante as arguições e posteriormente deferiram pela **aprovação** do TCC, resultando na nota **9,5 (nove e meio)**, para o autor. Proclamados os resultados pelo Coordenador da banca, foram encerrados os trabalhos e para constar, eu **Leandro Pansonato Cazula** lavrei a presente ata, que será assinada pelo autor do trabalho e pelos membros da banca examinadora.

**Autor:** ANDRÉ FERNANDO FARIAS OLIVEIRA

**Matrícula:** 2020010142

**Assinatura:**



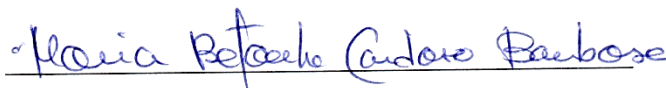
**Orientador:** Leandro Pansonato Cazula

**Assinatura:**



**Avaliadora:** Maria Betanha Cardoso Barbosa

**Assinatura:**



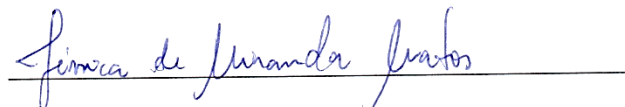
**Avaliador:** Rainério dos Santos Lima

**Assinatura:**



**Avaliadora:** Jéssica de Miranda Matos

**Assinatura:**



Enfim, em mais um dos meus habitats antes de me tonar geógrafo – os meandros da arte ao qual dedico permanentemente afeto e me permito errar e acertar através da repetição.

## AGRADECIMENTOS

É um caminho divertido e árduo seguir a veia artística que molda meu ser e como manifesto minhas emoções diante a percepção que tenho do espaço. Viver de arte eu não vivo, o que faço é de coração e porque necessito assim como os peixes necessitam da água, respirar arte e estar sempre no palco sob uma luz a pino em meus olhos. Clarice Lispector diz que: “Viver ultrapassa qualquer entendimento”, e é exatamente isso que me move nesse grande e desigual universo, compreender e investigar aquilo que ainda não sei, experienciar cada centelha de emoção e amar ferozmente cada escolha que faço.

Foi por esse caminho que decidi guiar minha pesquisa na intersecção teatro-geografia, levando a frente memórias de um espetáculo do qual fiz parte do elenco e que me tocou profundamente em sua discussão diante as mazelas provenientes da dialética social e humana, e com a ajuda da ciência geográfica consegui tecer minhas ideias, até então íntimas, de forma a aproveitar o estado paralelo que encontra minha ciência e meu dever.

Sou grato por todos os aprendizados advindos dos meus familiares, que de certa maneira formaram meu caráter e dispuseram afeto e compreensão diante minhas súbitas ausências ao adentrar em meu mundo particular e deixar as coisas mundanas para fora. Agradeço em especial meus pais, Ângela, Suzete e Arthur por serem acalento com suas formas particulares de amor e afeição. Agradeço as minhas irmãs Fernanda e Vitória, por me permitirem ser seu irmão mais velho. E agradeço a todos os meus outros familiares que diante essa diáspora que destina e endereça, se movem para todos os pontos cardeais do globo. Meus mais sinceros e calorosos agradecimentos por me permitirem aprender vivendo em suas companhias físicas e metafísicas. Gostaria muito que minha tia Alda estivesse viva para poder presenciar as coisas que eu e nossa família vivemos nos últimos 10 anos, foram anos difíceis, mas nos reerguemos e seguimos no caminho da luz e da resiliência.

Minha pequena vida é recheada de afetos que com o tempo se acimentaram e consolidaram lugares de paz e alegrias, regadas de muita risada e companheirismo. Agradeço aos meus amigos Emanuel Lucas e a todos os amigos feitos naquela noite de Halloween, onde vimos vários filmes de terror e suspense. Ao Thiago Motta e Victor Alcerlam (vulgo Yuyu) meus mais sinceros “tamo junto mano”, obrigado pelas partidas de futebol durante a pandemia e pelos vinhos baratos que tomamos. E um obrigado especial ao meu melhor amigo Michel de Melo Pereverzieff, te agradeço por todos esses anos de parceria e troca mútua de dores e conquistas, você mora no meu coração.

Para além da vida fora da universidade, agradeço aos meus amigos de curso, da turma 2020, sendo mais específico o grupo “mini cool”, onde a Geovana Kellen, Gleiciane Menezes e Thiago Imbeloni aliviaram o percurso sinuoso que foi nossa graduação com parceria e momentos felizes vivenciados juntos. Agradeço a Maria Clara por chegar na reta final e que por um caminho de resiliência se tornou parte de nós. Agradeço também ao Vinicius Dolzane e Matheus Jovino, pela parceria de todas as tardes no laboratório de Geografia.

Gostaria de agradecer os meus amigos da letras Flavia Zulêde, Ian Rostand e Gustavo Olivier, que me inseriram em seu universo particular. Em especial a Flavia, que aliás conheci no núcleo de jovens e adultos do projeto Iurupari em 2022, e que me abraçou com sua amizade genuína e unicamente sáfica, onde me permito descansar e ser eu mesmo.

Da mesma forma agradeço a professora Maria Betanha, a qual diante vários cafés e conversas sobre pães e bolos acompanhou desde o início minha turma – 2020, instruindo e sendo o melhor exemplo de professora a ser seguido. Um abraço caloroso em seu coração. Agradeço também ao meu orientador e professor Leandro Cazula, por ser um dos pilares da minha formação e exemplo de profissional a ser seguido, meus mais sinceros obrigado por tudo. Obrigado por me acolher dentro do teatro Iurupari.

Gostaria de agradecer também ao elenco do Espetáculo Teatral Desimpério: Emanuely Carvalho, Fabiana Bernardo, Flavia Lima, Igor Castro, Karina Vasconcelos, Lucas Ramos e Pablo Vasconcelos. Sou eternamente grato por ter vivido e dividido o palco com todos vocês.

E agradeço a mim, pelo esforço e dedicação na produção dessa pesquisa. Sou grato pelo o universo me permitir experiencias e vivencias incríveis no decorrer da graduação, possibilitando expandir aquilo que cerne da minha essência e capacidade de absorver conhecimento.

Pois que a vida é assim: aperta-se o botão e a vida acende. Só que ela não sabia qual era o botão de acender. Nem se dava conta de que vivia numa sociedade técnica onde ela era um parafuso dispensável – A hora da estrela, Clarice Lispector.

## RESUMO

Este trabalho objetiva criar “pontes” entre geografia e teatro, com fito de dialogar com a construção e desconstrução do espaço, assim como seu uso e ocupação. A pesquisa tange pela intersecção entre geografia e teatro, buscando compreender a dialética imbricada no texto, do dramaturgo alemão Bertold Brecht, “A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo (1929)”. O texto recebeu adaptação teatral no núcleo de jovens e adultos do Teatro Iurupari, projeto de extensão e cultura da Ufopa em 2022, com o título de “Desimpério”, na qual a linguagem do teatro épico manifestou contribuições ao fazer científico na intersecção com a ciência geográfica, diante questões sociais e de caráter epistemológicos. A monografia trata de questões acerca do uso da categoria espaço, e dos conceitos de lugar e corpo, por onde se analisa, através do materialismo histórico dialético, fenômenos sociais e nuances da condição ontológica permeadas pela temporalidade dialética em contextos sociais da primeira metade do século XX até o presente momento do século XXI. Utilizando das teorias de “meio-técnico-científico” e “meio-técnico-científico-informacional”, de Milton Santos, e da teoria estética atribuída as reflexões marxistas, empregadas diante a corporiedade do ser em sociedade, e o seus geossímbolos que perpassam os lugares e o tempo. Correlacionando o pensamento histórico geográfico com a arte teatral, demonstraremos que o meio social hodierno, baseado no modo de produção e reprodução capitalista, fere e retira a humanidade dos seres sociais, transformando-os em seres dispostos a alienações de regimes totalitaristas e neoliberalistas, sobre o que concerne a condição do trabalho e a divisão de classes sociais.

**Palavras-chave:** Bertold Brecht; Corporiedade; Espaço; Lugar; Meio-técnico-científico.

## ABSTRACT

This work aims to create "bridges" between geography and theater, in order to dialogue with the construction and deconstruction of space, as well as its use and occupation. The research touches on the intersection between geography and theater, seeking to understand the dialectic imbricated in the text, by the German playwright Bertold Brecht, "The didactic play of Baden-Baden on the agreement (1929). The text received a theatrical adaptation at the youth and adult center of Teatro Iurupari, an extension and culture project at Ufopa in 2022, with the title "Desimpério", in which the language of epic theater manifested contributions to scientific work at the intersection with geographic science, in the face of social and epistemological issues. The monograph deals with questions about the use of the category of space, and the concepts of place and body, through which it is analyzed, through dialectical historical materialism, social phenomena and nuances of the ontological condition permeated by dialectical temporality in social contexts from the first half of the twentieth century to the present moment of the twenty-first century. Using the theories of "half-technical-scientific" and "half-technical-scientific-informational", by Milton Santos, and the aesthetic theory attributed to Marxist reflections, employed in the face of the corporeality of being in society, and its geosymbols that permeate places and time. Correlating geographical historical thinking with theatrical art, we will demonstrate that today's social environment, based on the capitalist mode of production and reproduction, hurts and removes the humanity of social beings, transforming them into beings willing to alienate totalitarian and neoliberalist regimes, with regard to the condition of work and the division of social classes.

**Keywords:** Bertold Brecht; Corporateness; Space; Place; Medium-Technical-Scientific.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|  |    |
|--|----|
| Figura 1 - Ensaio do Núcleo de Jovens e Adultos .....  | 60 |
| Figura 2 - Foto do ensaio da “Esquete Teatral Desimpério” na praça São Sebastião – Santarém/PA .....           | 63 |
| Figura 3 - Foto da Apresentação da “Esquete Teatral Desimpério” na Praça da Nova República – Santarém/PA ..... | 64 |
| Figura 4 - Foto do uso de slide no Espetáculo Teatral “Desimpério” no “1º Festival de Teatro do Tapajós” ..... | 65 |
| Figura 5 - Foto do espetáculo Teatral “Desimpério” no “1º Festival de Teatro do Tapajós” ..                    | 66 |
| Figura 6 - Foto da “Esquete Teatral Desimpério” na Orla da cidade - Santarém/PA .....                          | 68 |

## SUMÁRIO

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1 INTRODUÇÃO .....</b>   | <b>12</b> |
| <b>2 UMA ANÁLISE GEOGRÁFICA A PARTIR DO ENSAÍSMO BRECHTIANO.....</b>                                      | <b>16</b> |
| <b>2.1. - Por uma compreensão geográfica a partir das noções de Milton Santos sobre o espaço.....</b>     | <b>16</b> |
| 2.1.2 - Meio-técnico-científico .....   | 17        |
| 2.1.3 - Meio-técnico-científico-informacional .....   | 22        |
| <b>2.2 - O ensaísmo brechtiano como recurso de interpretação da geografia.....</b>                        | <b>27</b> |
| <b>2.3 - Lugar e corpo como categorias mediadoras no ensaísmo brechtiano. ....</b>                        | <b>32</b> |
| <b>3 A ESTÉTICA MARXISTA IDENTIFICADA NO ESPETÁCULO CÊNICO E EXPERIMENTAL “DESIMPÉRIO”. ....</b>          | <b>37</b> |
| <b>3.1 - Temporalidade dialética observada em “A peça didática de Baden – Baden sobre o acordo”. ....</b> | <b>40</b> |
| <b>3.2 - A arte e o social através da crítica Marxista .....</b>  | <b>45</b> |
| <b>3.3 - O teatro dialético de Bertolt Brecht e suas experimentações .....</b>                            | <b>49</b> |
| <b>3.4. Conexões corpóreas entre teatro físico e o espetáculo Desimpério. ....</b>                        | <b>54</b> |
| <b>4 DESIMPÉRIO E O DESMONTE DO ESPAÇO: UMA ANÁLISE GEOGRÁFICA A PARTIR DO ENSAÍSMO BRECHTIANO.....</b>   | <b>57</b> |
| <b>4.1 - Conexões entre o Teatro Épico e Geografia Crítica. ....</b>                                      | <b>58</b> |
| <b>4.2 - A construção do espaço – lugar no espetáculo teatral “Desimpério” .....</b>                      | <b>62</b> |
| <b>4.3 - Conexão geográfica a partir do espaço cênico, territorialidade e dramaturgia.....</b>            | <b>66</b> |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>  | <b>71</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>  | <b>74</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

Já não podemos no dar ao luxo de extrair aquilo que foi de bom no passado e simplesmente chama-lo de nossa herança, deixar de lado o mau e simplesmente considera-lo um peso morto, que o tempo, por si mesmo, relegará ao esquecimento. A corrente subterrânea da história ocidental veio à luz e usurpou a dignidade de nossa tradição. Essa é a realidade em que vivemos. E é por isso que todos os esforços de escapar do horror do presente, refugiando-se na nostalgia por um passado ainda eventualmente intacto ou no antecipado oblivio de um futuro melhor, são vãos. (Arendt, 2012, p. 8).

Esta pesquisa de trabalho de conclusão de curso está situada na área da Geografia Cultural, abrangendo o campo das humanidades tendo como foco a análise das relações sociais e produção e reprodução do espaço geográfico. Nesse sentido intersecciona, através da arte cênica e teatral, o pensamento geográfico fomentando o diálogo da importância da arte como reprodutora da realidade. Sobretudo incitando crítica social advinda da experimentação do fazer cênico, onde contextualiza por meio da temporalidade dialética fenômenos e conflitos sociais advindo da questão do trabalho e da vivência, perante o modo de reprodução capitalista.

Além disso, trazer a discussão geográfica intermediada pela questão do teatro, introduz a construção de espaço e lugar de forma material e subjetiva. Desconstruindo, dessa forma, por meio da corporeidade a noção tradicional, que remete o uso e apropriação do espaço, ancorando tal questão não ao imaginário, mas ao caráter ontológico. Principalmente quando utiliza o conceito de lugar para se localizar, reduzindo a escala do global para o local, especificando Santarém- Pará, como polarizador da crítica marxista no contexto amazônico.

“Desimpério” é uma adaptação teatral do texto de gênero épico, de Bertolt Brecht: “*A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo (1929)*”. Concebida no ano de 2022, dentro do núcleo de jovens e adultos do Teatro Iurupari, projeto de extensão e cultura da Universidade Federal do Oeste do Pará (Ufopa), que tem sede na unidade Rondon em Santarém – Pará.

A problemática enviesada em meio as cenas descritas didaticamente no texto dramaturgico, tangem por uma realidade distópica da sociedade, tendo em vista a conjuntura temporal no qual Bertolt Brecht as escreve, na primeira metade do século XX. Onde o avanço da industrialização e uso desordenado das máquinas, refletiram na perda da humanidade sob a construção de elementos bélicos que tendiam por impor poder e ordem por meio da violência. Bem como o uso indiscriminado das tecnologias nucleares e informacionais, que acabaram por promover o massacre e tortura da sociedade naquele período, questionando dessa maneira a questão imperialista e totalitária.

Além de que, embora as décadas tenham se passado, a velocidade e grau em que isto se faz presente na sociedade construída no século XXI, nos obriga a viver no meio-técnico-científico-informacional do qual Milton Santos elabora sua teoria geográfica. Refletindo em escala mundial quando se trata das mazelas concebidas através das inovações, que direcionaram caminhos e público-alvo – divisão de classes, corroborando assim, para o fortalecimento da engrenagem capitalista como modo de vida, nutrindo e propagando uma unicidade de técnicas em prol desse sistema. Contudo, a questão centralizadora da pesquisa parte da interseccionalidade que tange pela construção de novos espaços de crítica, intermediadas pela ciência geográfica e a arte teatral, levantando dados históricos e dialéticos como ferramenta de análise que coincidem na estética marxista como forma de diálogo.

Analisando o ensaísmo de Bertolt Brecht, com o intuito de pontuar as problemáticas sociais, não somente em detrimento da visão do dramaturgo alemão, mas amparando a perspectiva de lutas de classe, por exemplo, como intermédio da compreensão de uma totalidade que tange à solidificação dissertativa deste trabalho de conclusão de curso, ao discutir por meio da historiografia a ótica teatral que retrata clara e evidente a realidade social e suas mazelas. Trazendo contribuições teóricas relevantes para a prática social, que visa estender a retomada da autoconsciência e capacidade crítica, que perpassa na ciência geográfica e na arte cênica, em relação a análise ontológica.

Em suma, o uso da dramaturgia teatral de Brecht nos coloca cara a cara com uma reflexão do meio social hodierno, do qual seus intensos fluxos e conexões se fazem complexos por não conseguirmos compreender as relações em suas formas brutas, unindo assim a didática dramaturgic à ciência geográfica, a qual tem como objeto de análise a sociedade e suas relações humanas, tornando tangível a pesquisa dentro do fazer científico.

Como compreender as relações sociais atuais pautadas pela leitura da ciência geográfica com um olhar singular que deriva da linguagem teatral? É com essa pergunta que justifico o objetivo deste trabalho de conclusão de curso, tendo em vista que a ciência geográfica tem foco nos objetos que estão no espaço de forma ampla – sem os aprofundar, e sem mesmo tonar viável a corporeidade de cada sujeito dentro das esferas sociais.

Além disso, através do diálogo com o materialismo – histórico - dialético e a utilização dos conceitos de lugar e corpo, e da categoria espaço, pretende-se elaborar uma transversalidade entre teatro e geografia. Queremos apresentar uma perspectiva mais humanística e coerente com essa forma não usual, até então, dentro da ciência geográfica, para compreender e aprofundar a geografia presente em espaços como o teatro, no qual se promove uma abordagem que reflete a vida real de forma didática, no que tange o objeto empírico deste estudo.

Analisando em sequência, meios de como esta pesquisa pode refletir dentro da sociedade, bem como a abordagem geográfica respaldada sobre a união do teatro e outras ciências sociais, como meio interdisciplinar de compreender a realidade. Nesse sentido, portanto, o objetivo é contribuir com um pensamento científico, ampliando a discussão geográfica utilizando da abordagem do ser como centralidade, para além daquilo que está imposto, enxergando assim suas humanidades, antes mesmo dos seus paradigmas sociais – sua funcionalidade no modo de vida capitalista.

A pesquisa realizada é de caráter qualitativo e exploratório, levando em conta que por este meio foi possível explicar fenômenos que ocorrem em determinado tempo, local e cultura. Aprofundando assim, a temática empírica desta pesquisa em detrimento do estudo das representações e relações sociais estabelecidas no espetáculo “Desimpério”.

Para Frigotto (2008) “A necessidade da interdisciplinaridade na produção do conhecimento funda-se no caráter dialético da realidade social que é, ao mesmo tempo, una e diversa e na natureza” (p. 62). Portanto, nesse sentido, o caráter científico tange por uma união indissociável em decorrência do uso das representações e suas subjetividades pelos sujeitos, pois cada sujeito inserido no meio, comporta em si uma gama de relações que fundamentam a estrutura social e demonstram para além de uma caricatura imposta pelo capital – o ser em sua totalidade.

Objetivando, dessa forma, a compreensão específica da espacialidade e territorialidade levando em consideração a temática norteadora do espetáculo teatral “Desimpério”. Visto que por intermédio do conceito de lugar e da corporeidade, observe-se pela estética marxista, nuances que fomentem reflexões acerca da dialética do ensaísmo brechtiano. Principalmente viabilizando um diálogo interdisciplinar que ecoe noções sobre espaço geográfico e espaço cênico, no que tange à construção e desmonte do espaço tradicional.

Buscamos identificar a geografia no processo cênico e experimental do espetáculo teatral “Desimpério”, revisando os conceitos da geografia, da arte e as conexões corpóreas, de forma a trazer contribuições científicas para a geografia e para a arte em geral, em especial a arte teatral. Descrevemos, dessa maneira, as relações sociais das cenas do texto de “A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo”, fazendo um paralelo no que concerne a temporalidade da adaptação do espetáculo teatral “Desimpério”, por meio do distanciamento brechtiano e do *gestus* – as ações humanas. Convergindo, portanto, em uma análise que remeta rigor e robustez, no que tem a ver a intersecção entre a crítica feita pela ciência geográfica, amparada pela literatura épica e dramaturgica de Bertolt Brecht.

Dessa maneira, o presente trabalho se estrutura em três capítulos, onde o capítulo 1 apresenta um resgate teórico por meio da temporalidade histórica da sociedade, por intermédio das concepções de espaço de Milton Santos refletidas, não somente, mas com grande apoio das seguintes bibliografias: “*Técnica, espaço, tempo (1994)*”; “*A natureza do espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção (2006)*” e “*Por uma Geografia Nova: Da crítica da Geografia a uma Geografia Crítica (2004)*”. Apresentando questões filosóficas a respeito da condição humana, que servirão de base e aporte teórico para os demais capítulos. Inclusive, é a partir das noções de Milton Santos que surgem os primeiros questionamentos sobre ontologia e a reprodução e produção do espaço físico e material, visto que decorrem de uma linha de raciocínio que remonta as origens do pensamento geográfico no que tange a relação do homem com o meio, do sagrado com o profano.

O capítulo 2 apresenta uma abordagem recorrente dos percursos metodológicos, alinhados pelo caráter interdisciplinar em demonstrar a crítica intermediada pela estética marxista. Dessa forma, o diálogo constrói uma discussão através da temporalidade dialética observada no texto original de “A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo”, de Bertolt Brecht, remontando questões onde a arte e o social se interseccionam por intermédio da crítica marxista histórico dialética. Principalmente quando correlaciona a arte teatral e o teatro físico, com a questão da corporeidade cimentada em contextualizar e dinamizar o espetáculo teatral “Desimpério”, visto que o uso dos elementos semióticos fomenta características épicas, não restringindo interpretações pessoais ou científicas, no que discorre a contextualização dos fenômenos e lutas sociais.

A pesquisa revela dados importantes diante a construção e montagem do espetáculo teatral “Desimpério”. O capítulo 3 apresenta a análise do espetáculo e resultados, seguido pelas considerações finais e referências. Este capítulo discute principalmente o desmonte do espaço, ou seja, a desconstrução do conceito de espaço tradicional, tendo em vista a expansão do espaço da abstração, no que tange à informação técnico científica que denota da relação das redes sociais e internet. Conecta a crítica geográfica ao efeitos do teatro épico de Brecht, no qual dialoga questões que concernem sobre a consciência humana e as ações e reações do ser em sociedade, diante das desigualdades provenientes do modo de reprodução capitalista.

Outrossim, a questão da ideologia, do imperialismo e do totalitarismo, que seguindo uma estética similar diante a reprodução e surgimento de regimes que visam pela exploração e dominação territorial por meio da máquina estadista, salientando padrões estruturantes na sociedade. Nesse sentido, a análise crítica da geografia se debruça perante o espectro da dialética e das questões que perpassam, não somente o social, mas também a subjetividade do

ser em detrimento do seu corpo e das suas habilidades físicas e psíquicas. Permitindo, portanto, que a união entre geografia e teatro crie topologias, no que tem a ver o espaço cênico e experimental, analisando sobretudo a problemática enviesada na dialética percebida e vivida cotidianamente em todas as escalas do globo terrestre.

## **2 UMA ANÁLISE GEOGRÁFICA A PARTIR DO ENSAÍSMO BRECHTIANO**

### **2.1. Por uma compreensão geográfica a partir das noções de Milton Santos sobre o espaço**

Para Milton Santos (2004, p. 89), “não é o espaço urbano que se constitui em estrutura social, mas o espaço humano tomado em seu conjunto”. A seguinte afirmação tende a questionar o lugar do homem como constituinte da instancia espaço, naquilo que defende Milton, trazendo questionamentos sobre participação social e econômica dentro da sociedade globalizada. Caracterizando assim, uma formação estruturada no social – fenômenos e atributos sistêmicos.

O espaço, como as outras instancias sociais, tende a reproduzir-se, uma reprodução ampliada, que acentua os seus traços já dominantes. A estrutura espacial, isto é, o espaço organizado pelo homem é, como as demais estruturas sociais, uma estrutura subordinada-subordinante. E como as outras instancias, o espaço, embora submetido à lei da totalidade, dispõe de uma certa autonomia que se manifesta por meio de leis próprias, específicas de sua própria evolução. (Santos, 2004, p 181).

Nesse sentido a reprodução se trata de uma herança perpetuada pelos tipos de produção que estruturaram a sociedade moderna em sua gênese, cuja qual se encontra hodiernamente sob o modo de produção capitalista. Reaproveitando e fortalecendo características já existentes dentro de um cerne neoliberalista, com fito de manter as engrenagens que movimentam meios de opressão social e estruturam dessa forma conflitos e lutas dentro do espaço.

Determinando sobretudo, o funcionamento quase que orgânico do espaço, quando sistematiza suas dinâmicas estruturais nos moldes dos meios de produções vigentes, dentro da temporalidade histórica de cada um, resgatando de si próprio as condições necessárias e se apropriando de cada elemento já existente em sua dinâmica. Em outras palavras, o espaço é um órgão vivo que se regenera recuperando de suas próprias memórias físicas e concretiza sua dinâmica dando, ou não, novas roupagens para aquilo já preexistente em sua funcionalidade.

Além disso Milton Santos categoriza dentro do cerne da geografia, a utilização do espaço em três etapas centrais para o entendimento dessa funcionalidade e estruturação, a quais denominou “meio-técnico; meio-técnico-científico; e meio-técnico-científico-informacional”. A primeira etapa, o meio técnico, remete a uma sociedade primitiva no que tange às tecnologias, ou seja, as técnicas são ancestrais e estão em extrema relação com o uso da natureza e suas

sazonalidades, contemplando o meio geográfico em sua totalidade requerendo apenas o necessário para o seu funcionamento nuclear.

A segunda etapa, o meio-técnico-científico, une a ciência ao uso das técnicas no que diz respeito a criação de uma atmosfera híbrida do “natural” e o técnico. No sentido em que essa junção utilize dos atributos de ambas as áreas para fornecer habilidades de mecanização social e científica à sociedade. Da mesma forma, o meio-técnico-científico-informacional, demonstra por difundir não somente estes aparatos dos demais meios, mas como uni-os através da informação.

Seguindo essa perspectiva, a primeira etapa definida por Milton se denomina “Meio natural” ou “Período pré-técnico”. No qual retrata uma estruturação orgânica dos núcleos sociais nesse primeiro período da história, onde não havia construções com técnicas avançadas e sim técnicas ancestrais repassadas com base na experimentação e falha de cada sociedade. Com isso as técnicas ancestrais não agrediam o meio e nem alteravam o espaço de forma drástica e irreversível, como dito anteriormente era uma estruturação orgânica e harmônica no que tange à totalidade. Pois segundo o que afirma Milton Santos:

Quando tudo era meio natural, o homem escolhia da natureza aquelas suas partes ou aspectos considerados fundamentais ao exercício da vida, valorizando, diferentemente, segundo os lugares e as culturas, essas condições naturais que constituíam a base material da existência do grupo. Esse meio natural generalizado era utilizado pelo homem sem grandes transformações. As técnicas e o trabalho se casavam com as dádivas da natureza, com a qual se relacionavam sem outra mediação. O que alguns consideram como período pré-técnico exclui uma definição restritiva. As transformações impostas às coisas naturais já eram técnicas, ente as quais a domesticação de plantas e animais aparece como um momento marcante: o homem mudando a Natureza, impondo-lhe leis. A isso também se chama técnica. (Santos, 2006, p. 157).

Destarte, a compreensão a partir do conceito espaço e atribuição da divisão de Milton Santos no que diz respeito ao uso e transformações técnicas, visam por uma exemplificação temporal, quanto aos períodos de evolução estrutural do meio. Sobretudo a discursão que irá sustentar os capítulos seguintes, que tendem a retratar as questões do “meio-técnico-científico e meio-técnico-científico-informacional”, de forma mais abrangente e contextualizada. Assim como exemplifica Milton Santos “O espaço é resultado da ação dos homens sobre próprio espaço, intermediados pelos objetos, naturais e artificiais.” (Santos, 2021, p. 78).

### **2.1.2 Meio-técnico-científico**

Esse período tem como vigência, em suma, os séculos XVI até o início do século XIX. Diferente da etapa do meio natural, o meio-técnico-científico discorre a partir do avanço das

técnicas no que diz respeito a um espaço mecanizado, havendo então uma estruturação do mesmo com base no avanço das técnicas, não mais ancestral – mecânica.

Embora, não separe dos símbolos culturais, uni-os as tecnologias – paralelamente, e isso se dá em todo espaço em que há cultura, onde a sociedade se equipara nesse momento da história, com as máquinas que cooperam concomitantemente com a ação do homem, sendo necessário nesse sentido que haja essa conjunção.

A natureza é moldada em meio a artificialidade das máquinas, sobretudo a natureza do ser – do homem. Milton Santos afirma que:

Tais ações são, também, consideradas superiores pela crença de que ao homem atribuem novos poderes – o maior dos quais é a prerrogativa de enfrentar a Natureza, natural ou já socializada, vinda de período anterior, com instrumentos que já não são prolongamento do seu corpo, mas que representam prolongamentos do território, verdadeiras próteses. (Santos, 2006, p. 158).

Em vista disso, as mudanças das estruturas nesse período começam pelo tempo; o tempo do homem agora é o que rege a dinâmica desse mundo que se entrelaça entre natural e mecânico. Visto que é a partir da divisão do trabalho e expansão do comércio que se torna lógica essa prerrogativa, pois o comércio aumenta a nível global, mas demora a se encaixar nas outras escalas, obrigando assim o comércio regional/local a crescerem sobre essa condição predadora. Santos (2006, p. 158) afirma que: “Assim, as motivações de uso dos sistemas técnicos são crescentemente estranhas às lógicas locais, e mesmo, nacionais; e a importância da troca na sobrevivência do grupo também cresce.”

Seguindo essa lógica de comércio, o tempo natural se vê alterado para suprir as suas necessidades econômicas de forma globalizada. Antes havia uma constelação de modos de vida e de técnicas ancestrais próprias, agora nesse período técnico – científico, a sociedade tende a se mecanizar gerando uma corrida tecno-geográfica no que tange à expansão dos espaços através do domínio das máquinas e suas evoluções. O tempo do homem é o tempo das máquinas; máquinas que servem como extensão do seu ser – dos seus corpos.

A mecanização do mundo molda, de forma global, como devemos agir e até pensar dentro dessa nova dinâmica da sociedade. Antes seguia-se o tempo da natureza, agora esse tempo está sob influência das ações antrópicas, sobretudo os interesses comerciais que dela podem se extrair, como insumos e materiais independentemente de suas sazonalidades, a técnica munida de tecnologia altera o tempo agrícola por exemplo. Desse modo cria-se o tempo do comércio – capital, onde a renda é motivo de poder e desigualdade.

Além disso a mecanização em prol do comércio – capital, já se dava nas grandes metrópoles desse período da idade moderna (1501-1800), ou seja, aqueles equiparados de uma

organização mais estável no que tange as estruturas sociais. Onde justamente necessitavam a partir da lógica capitalista, expandir o comércio e suas diretrizes societais, moldando a ciência e a tecnologia dentro da perspectiva da globalização. Visto que nesse período a natureza foi deixada em segundo plano, não havendo mais harmonia devido a ação predatória do capital que soma em números cada hectare desmatado, e visa outros espaços de conquistas e subsídios de matérias primas.

O tempo do homem muda e altera o da natureza, muda-se também as rotas científicas e tecnológicas, e dentro desse arcabouço se gesta uma sociedade ainda mais dialética e desigual, em que as consciências se atem a quem vive nas classes mais afetadas. Milton Santos (2006, p. 159), adverte que nem mesmo a natureza é livre nesse período da idade moderna, quando diz que: “A poluição e outras ofensas ambientais ainda não tinham esse nome, mas já são largamente notadas – e causticadas – no século XIX, nas grandes cidades inglesas e continentais”.

O mundo globalizado é resultado dos moldes históricos que fizeram da sociedade esse amarrado de conexões provenientes do discurso desenvolvimentista. Sobretudo no que tange à seara econômica e científica, tendo em vista que no período técnico – científico essas áreas se expandiram de forma global, e moldaram de fato, todas as instancias que estruturam a sociedade moderna. E é na história que podemos comprovar que essas instancias impactaram de forma globalizante o ser e todas as circunstâncias que o cercam, ou seja, o meio foi alterado por diversos fenômenos que transgrediram o tempo e a natureza.

Nesse sentido a natureza se remodela sobre as ações e apropriações identitárias do homem. O tempo é ditado pela natureza social – natureza do capital, ou seja, é o momento de redescoberta pois a natureza do período “pré – técnico” já é algo que no tempo ficou para trás, no sentido de que já não é a mesma por ter sido alterada pelo homem. Desse modo, sob as feições paisagísticas foi imposto novas roupagens, assim como afirma Milton Santos (1994, p. 5): “A natureza artificializada marca uma grande mudança na história humana da natureza. Hoje, com a tecnociência, alcançamos o estágio supremo dessa evolução”.

A ciência no meio-técnico-científico já não é mais arcaica, nesse momento que se une as tecnologias proeminentes torna-se um divisor de águas que avança para mudanças estruturais significativas na sociedade. As ideias iluministas <sup>1</sup>por exemplo, são um reflexo desse período,

---

<sup>1</sup> O iluminismo surgiu no século XVIII, fazendo este ser conhecido como o “século das luzes”. Os iluministas eram contrários ao absolutismo e à concentração do poder real, defendiam as liberdades individuais, eram críticos do mercantilismo e propunham o liberalismo enquanto alternativa econômica. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/iluminismo.htm>.

onde incisivas variantes no que tem a ver com a disseminação cultural eurocêntrica, culminaram para ideais que moldaram a criação de conceitos e traços que regem a sociedade democrática. Dessa forma, as práticas políticas, econômicas e sociais deram forma e razão aos espaços ocupados pelo homem moderno.

Embora esse período da idade moderna seja extenso e repleto de fenômenos importantes para o entendimento do conceito de meio-técnico-científico, me atendo às ideias fundantes da sociedade democrática como o iluminismo, pela necessidade de entendimento ontológico do homem. Pois é a partir desse momento da história que começam as grandes revoluções sociais imbricadas naquilo já dito anteriormente – o capital, ou seja, onde o homem passa a ser o centro da razão e do conhecimento, disseminando técnicas e ciência para fora dos dogmas religiosos. Sobretudo a pensar por si mesmo e agir conforme sua razão, sendo esse um dos primeiros passos revolucionários que se atribui ao homem moderno.

A primeira fonte do mal é a desigualdade; da desigualdade vieram as riquezas, pois as palavras pobre e rico são relativas e, em toda parte em que os homens forem iguais, não haverá ricos nem pobres. Das riquezas nasceram o luxo e o ócio; do luxo vieram as belas-artes, e do ócio, as ciências. (Rousseau, 1999, p. 15).

A desigualdade conceituada por Jean Jacques Rousseau leva em consideração elementos geográficos, políticos e históricos para alinhar sua concepção acerca da análise social. Dessa mesma forma, Milton Santos pelo seu ponto de vista elenca de forma mais ampla todo o cerne em que se dá essas relações sociais, e faz sua análise precisamente sobre a construção do período em que cada estrutura social foi fundamentada. Sobretudo no que tange à evolução das técnicas e da ciência especificamente, contribuindo, nesse sentido, para o entendimento das formas em que se dá o uso tecnológico quando unido do aparato científico.

O tempo que se prevalece no meio-técnico-científico é o do homem, e isso é bastante reforçado nas práticas sociais exercidas dentro das sociedades. Contudo, ainda há uma forte permanência da natureza – modificada, mas não em total desarmonia, levando em consideração que o meio já foi transformado e o homem vive de criar próteses para manipulá-lo e, de forma embrionária, substituir algumas funções com a ajuda da ciência. Principalmente quando se trata de usar como base de dados – inventariar, aperfeiçoando técnicas com fito de fundi-las na criação de outras. Fato este que percebemos, de modo simplório, sobre os meios de transporte, saúde e agricultura, quando se denota os processos primários que eram apenas para subsistência e locomoção, e que nesse período se veem como objeto de poder – aquisitivo.

Além disso, o modo de vida capitalista, em crescimento, se torna mais um fator desse tempo criado a favor do homem, quando ele começa a ter a razão, como já citado, do que é bom

para si mesmo. E nesse sentido nota-se a culminância pelo poder e a aquisição de elementos que geram status dentro da sociedade.

A saída do modo de produção feudal é o que antecede o meio-técnico-científico, sendo um dos elementos que favorecem a quebra dos dogmas religiosos e a ascensão de ideias republicanas quando se trata da formação do Estado. Por esse motivo a ambientação de passagem para o modo de produção capitalista tende por idealizações de uma sociedade estruturada no modelo da reprodução do capital, mas também se questiona a perda da humanidade do homem – ser, em detrimento de fazer parte dessa engrenagem sem questionar, apenas seguir ordens. É evidente que essa discussão tende a se estender, e não se resume somente no que já foi dito anteriormente, mas é necessário que se frise a necessidade da análise sobre a natureza do ser e a própria natureza que se mostra modificada.

A desigualdade já está perpetrada no seio da sociedade desde que o homem passou a acumular bens e riquezas para si, e a questão aqui direcionada trata-se da sociedade dialética no que tange à divisão de classes em detrimento do trabalho e luta por direitos. Desse modo Rousseau afirma:

Estranha e funesta constituição em que as riquezas acumuladas sempre facilitam os meios de acumular outras maiores, e em que é impossível a quem nada tem adquirir alguma coisa; em que o homem de bem não tem nenhum meio de sair da miséria; em que os mais tratantes são os mais reverenciados, e em que é preciso necessariamente renunciar à virtude para tornar-se um homem de sociedade! (Rousseau, 1999, p. 17).

Assim como o homem corrompeu a natureza primitiva, a sua natureza primitiva da mesma forma foi corrompida. E por esse motivo as técnicas do período técnico – científico corrompem não somente o homem, mas a humanidade em sua totalidade, postulando meios de alienação e alteração da ordem natural das coisas. Sobretudo quando transforma o ser em propriedade e o comercializa, retirando sua identidade e o impondo uma cultura eurocêntrica que não se alinha com seus preceitos primários, semeando conceitos dominantes que o próprio homem teceu para impor poder sobre o próprio homem.

Ainda segundo Rousseau (1999), a sociedade fundada na propriedade e desigualdade é que faz o homem perder-se de si mesmo. Ao mesmo tempo em que cria novas formas de poder, distancia-se onticamente da sua humanidade como ente que faz parte de uma totalidade que correlaciona os meios de forma harmônica, sem predominância ou posse existencial ou cultural. Com isso, a reflexão acerca do período técnico – científico trás ressalvas contundentes a serem analisadas com o aporte materialista histórico dialético, no que tange à necessidade argumentativa de fundamentar as questões originadas pelo remodelamento do ser e da natureza.

Embora o homem seja gerador do tempo e da sua existência, nesse período é notório um esfacelamento do seu ser, no sentido em que se espalha pela totalidade estrutural da sociedade, perdendo-se em fragmentos de si mesmo como ser totalizante e parte do meio. Onde essa condição de distanciamento corrobora para que o mesmo encontre justificativas de se unir as técnicas, tornando-se, portanto, refém de si mesmo e de suas máquinas. Sobretudo quando as utiliza como ferramenta de opressão da sociedade em que vive, destruindo não somente a humanidade, mas também a natureza que o circunda.

Das simples máquinas criadas com o suporte da ciência para melhor comodidade do homem, aos armamentos bélicos de destruição e opressão, sendo essa a questão que circunda o avançar das técnicas e que escancaram a sociedade dialética que encorpa o meio-técnico-científico. Sobretudo, portanto, quando nos remetemos aos meios de utilização de controle que inserem a técnicas como premissa de destruição mascarada com o viés progressista, executando por meio da força o remodelamento da condição natural e social. As problemáticas estruturantes da sociedade moderna, até meados do século XX, se dão por meio da posse armamentista e tecnológica, as guerras e o avançar da globalização e do capitalismo também, pois esse momento é onde se mostra de forma concreta uma dialética, não só local, mas global no que tange à disseminação da desigualdade e miséria no seio da humanidade.

### **2.1.3 Meio-técnico-científico-informacional**

Esse período começa a partir, de fato, nos anos de 1970 do século XX. Onde o mundo pós-guerra se encontra repleto de fenômenos insurgentes e outros já bem estruturados, conciliando, nesse sentido, para um mundo universal; universal no que tange o aprofundamento da técnica e ciência sobre o espaço geográfico, remodelado pelo homem. Sobretudo no que diz respeito as transformações do meio natural e social, com base nas dinâmicas hegemônicas que ascendem para todas as esferas da sociedade, o que faz com que a globalização se expanda de forma totalizante.

O mercado que antes se encontrava bem paramentado somente nos grandes centros societais, agora vê-se difundido nos campos mais remotos do planeta. Imbuído especificamente do fenômeno da informação – diga-se de passagem o divisor entre o período anterior e o atual, onde nota-se de forma concreta que todos os meios técnicos agora também são vetores de informação, ou seja, há uma instrumentalização direcionada do espaço nesse período. Nesse sentido estamos diante de uma paisagem que tem como conteúdo total a união das técnicas e da ciência, perspectiva essa que anteriormente só se notava de forma contundente e localizada.

Segundo Milton Santos, “Neste período, os objetos técnicos tendem a ser ao mesmo tempo técnicos e informacionais, já que, graças à extrema intencionalidade de sua produção e de sua localização, eles já surgem como informação.” (Santos, 2006, p. 159). Desse modo, a informação torna-se um vetor que rege a sociedade, inferindo, nos meios mais remotos, uma universalização com o global – encurtando as escalas, e levando informações para ambientes distintos e totalmente distantes quando se refere a limites territoriais.

Além disso, equipara os espaços com o fito de facilitar a circulação da informação, visto que antes o espaço era instrumentalizado das técnicas que fixavam meios de locomoção e que tinham movimento das camadas hegemônicas de forma limitada, ou seja, a informação é transportada quase que instantaneamente de um lado do globo para o outro. Com isso novos meios de circulação das tecnologias como também da dinâmica social surgem, ou melhor são aperfeiçoadas, em razão de os utilizar como base do conhecimento e técnicas inventariadas até o presente momento, em prol da globalização e de universalizar o *modus operandi* da humanidade – aceleração.

A aceleração contemporânea impôs novos ritmos ao deslocamento dos corpos e ao transporte das ideias, mas, também, acrescentou novos itens à história. Junto com uma nova evolução das potências e dos rendimentos, com o uso de novos materiais e de novas formas de energia, o domínio mais completo do espectro eletromagnético, a expansão demográfica (a população mundial triplica entre 1650 e 1900, e triplica de novo entre 1900 e 1984), a explosão urbana e a explosão do consumo, o crescimento exponencial do número de objetos e do arsenal de palavras. Mas, sobretudo, causa próxima ou remota de tudo isso, a evolução do conhecimento, maravilha do nosso tempo que ilumina ou ensombrece todas as facetas do acontecer. A aceleração contemporânea é, por isso mesmo, um resultado também da banalização da invenção, do perecimento prematuro dos engenhos e de sua sucessão alucinante. São, na verdade, acelerações superpostas, concomitantes, as que hoje assistimos. (Santos, 1994, p. 12)

Milton Santos afirma que com essa alteração da paisagem e explosão de fenômenos já existentes, o tempo e o espaço se aceleram. Embora seja resultado do tempo das máquinas, essa aceleração prevê reflexões que estão na seara do pensamento motriz de nossa construção como sociedade, o que leva em consideração uma linha temporal que distingue cada período estruturado historicamente e cada elemento característico para tal distinção. Desse modo, então, analisar com eficácia e de forma didática como chegamos até o período hodierno da sociedade, prospectando assim uma antecipação do presente que dentro dessa lógica acumulativa confunde-nos com um futuro inalcançável.

Ainda segundo Milton Santos (1994), o que existe são temporalidades hegemônicas e temporalidades não hegemônicas, ou hegemônicas. Nesse sentido a dominância temporal que predomina é de quem detém o controle das massas por meio do comércio, cultura e política, ou

seja, deter o capital e as informações que se difundem na sociedade. Assim sendo possível uma unidade tecnológica que engloba o urbano e o rural, fundada a partir da instrumentalização técnica do espaço de forma totalizante, justamente o que ocorreu no período técnico-científico.

Mas nesse sentido, o objetivo proposto com a difusão da informação dispara para aportes ideológicos, e em como o homem desse período se vê no mundo globalizado. Sobretudo quando o objeto em questão é o espaço remodelado e reprojeto para que caiba o homem e sua tecnologia, organizando – o mais uma vez sob uma estrutura já empregada, mas agora por novos meandros nos encaixes organizacionais. Dando consistência a uma nova natureza do espaço habitado, quando tange por definir novos fenômenos advindos dessa explosão informacional, cuja a mesma tem modelado os caminhos da sociedade hodiernamente, universalizando cada vez mais as técnicas e o comércio.

Contribuindo assim para a universalidade do ser estritamente racional, não explorando mais suas capacidades subjetivas e criativas, reprimindo e focando somente na materialidade instigada pela produção de capital. Milton Santos já havia previsto isso quando escreveu seu livro “Técnica, Espaço, Tempo”, no seguinte trecho:

Desse modo, um grave obstáculo a que se instale um processo de reflexão consequente é o contraste crescente, na Universidade, entre os seus grandes momentos e esse cotidiano tornado miserável pela ameaça já em marcha de uma gestão técnica e racionalizadora, que leva ao assassinato da criatividade e da originalidade. Em nome do cientifismo, comportamentos pragmáticos e raciocínios técnicos, que atropelam os esforços de entendimento abrangente da realidade, são impostos e premiados. (Santos, 1994, p. 10).

O fragmento de texto corresponde a questão da ciência produzida no meio-técnico-científico-informacional, mas que exprime perfeitamente as demais facetas da estrutura social hodierna, visto que ela se torna universal em seus meios de informação. Essencialmente quando fundamenta uma totalidade tecno-científica, imbricada por uma globalização hegemônica que tende a restringir o ser ao tempo e espaço do capital – na sua produção, onde as informações são tendenciosas e endereçadas por redes que transmitem discursos e ideologias em tempo instantâneo.

Além disso, é nessa relação que vemos a dialética, onde estamos conectados com o todo e ao mesmo tempo distantes no que diz respeito a divisão de classes e ao acesso à informação. As estruturas hegemônicas difundem a ideia de um mundo universal, e quando trazemos para uma discursão cartográfica, por exemplo, percebe-se que a criação de mapas parte de uma construção que projeta a unificação de preceitos e linhas imaginárias moldadas com o intuito imperialista. Yves Lacoste fomenta que “a geografia é claramente percebida como um saber estratégico e os mapas, assim como a documentação estatística, que dá uma

representação precisa do país, são reservados à minoria dirigente.” (Lacoste, 1988, p. 17). A informação nesse sentido, é mais uma das maneiras de dominação e alienação, vendida como sendo democrática e progressista, e no período atual da sociedade do século XXI, a internet é a arma que exemplifica essa questão da difusão estratégica da informação.

Universalizar a sociedade dentro dessa perspectiva, lendo o espaço como algo a ser preenchido, onde cada vez mais se necessita de tecnologias que façam e substituam algumas tarefas humanas, integralizando lugares inóspitos e inacessíveis com tecnologia. Sobretudo quando tecemos a discussão de vazios demográficos, agora se tratando de vazios técnicos científicos informacionais, que se presume necessitar de preenchimento humano e técnico. Desse modo a totalidade é algo empírico, não sendo ocupada pelo ser material e subjetivo, mas algo inumano e controlado por computadores, sendo matéria criada para receber e levar informação circunscrita no viés da dominação territorial.

O computador é o instrumento de medida e, ao mesmo tempo, o controlador do uso do tempo. Essa multiplicação do tempo é, na verdade, potencial, porque, de fato, cada ator—pessoa, empresa, instituição, lugar—utiliza diferentemente tais possibilidades e realiza diferentemente a velocidade do mundo. Por outro lado, e graças sobretudo aos progressos das técnicas da informática, os fatores hegemônicos de mudança contagiam os demais, ainda que a presteza e o alcance desse contágio sejam diferentes segundo as empresas, os grupos sociais, as pessoas, os lugares. (Santos, 2001, p. 34).

A universalidade é um ponto de crise hegemônica, o fator globalizante denota um choque das estruturas sociais forjadas sobre a predação e universalização que perverte o espaço. Essencialmente quando gera novos fenômenos sociais frutos de crises já instauradas na base desse período técnico – científico – informacional, que foi compilado das estruturas sociais anteriores, tornando – o cíclico e perverso por meio da globalização das técnicas e da informação. Sendo assim, nenhum elemento desse período é duradouro, mesmo que o modo de vida hodierno demonstre ser, o capitalismo como modo de vida não se sustenta sozinho e apresenta diversas crises estruturais advindas dessa empírica universalização.

Os meios de informação se hibridizam com o meio natural, e volto a frisar o conceito de paisagem, mas a paisagem geograficamente técnica. Assim, não se percebe mais a presença do homem que planta para sua subsistência e de sua família, encontra-se máquinas que em linhas gerais, fazem o trabalho de cem homens, e da mesma forma esse exemplo básico se transcreve em outros contextos da classe trabalhadora. Assim como afirma Milton Santos:

Nesse mundo, a primeira natureza que conta não é mais a natureza natural, mas, sim, a natureza já artificializada. A produção depende do artifício, subordinando-se aos determinismos do artifício. A produção já não é mais definida como trabalho intelectual sobre a natureza natural, mas como trabalho intelectual vivo sobre o trabalho intelectual morto, natureza artificial. Se isso já constituía, desde alguns séculos, o fato da cidade hoje é, também, o fato do campo. Ciência, tecnologia e informação fazem parte dos afazeres cotidianos do campo modernizado, através das

sementes especializadas, da correção e fertilização do solo, da proteção às plantas pelos inseticidas, da superimposição de um calendário agrícola inteiramente novo, fundado na informação, o que leva para as cidades médias do interior um coeficiente de modernidade. Não raro, maior que o da metrópole. (Santos, 1994, p. 20).

Nesse sentido, portanto, a informação atravessa limites territoriais e atinge com o feito de expansão cada vez mais fronteiras - material ou imaterial. E o ponto de união dessa dinâmica é o tempo que molda o espaço, ou seja, no período técnico – científico – informacional a técnica e a ciência aceleraram o tempo para suprir as necessidades do mercado – capital, com isso a sociedade foi moldada no tempo e no espaço que o capital necessita para se difundir. Iluminando pontos desenvolvidos e deixando opaco os subdesenvolvidos, e sob essa perspectiva Milton Santos afirma que:

Do ponto de vista da composição quantitativa e qualitativa dos subespaços (aportes da ciência, da tecnologia e da informação), haveria áreas de densidade (zonas "luminosas"), áreas praticamente vazias (zonas "opacas") e uma infinidade de situações intermediárias estando cada combinação à altura de suportar as diferentes modalidades do funcionamento das sociedades em questão. Esse meio técnico, científico e informacional está presente em toda a parte, mas suas dimensões variam de acordo com continentes, países, regiões: superfícies contínuas, zonas mais ou menos vastas, simples pontos. (Santos, 1994, p. 25. Grifos do autor).

Além disso, é possível distinguir um fragmento do espaço dos demais, ou seja, dentro da sociedade estruturada na racionalidade hegemônica enviesada pelo capital, é possível notar uma certa rigidez e até mesmo perda da criatividade/subjetividade do ser como partícipe moldador do meio, isso em detrimento das condições trabalhistas e das lutas de classe. Nesse caso essa perda não só modifica o meio, mas como também o contexto que tange pela totalidade ontológica, sobretudo quando o ser se envolve da tecnologia, ciência e materialidades, deixando em segundo plano as suas capacidades criativas e manuais. Desse modo a artificialização é a característica mais notória do período técnico-científico-informacional, essa transmutação da paisagem e do próprio ser em tecnologia.

Sendo assim, busca-se por analisar, no próximo tópico, o ser através da literatura do dramaturgo teatral alemão Bertolt Brecht, como forma de compreensão ontológica e social do período atual da sociedade em que vivemos. Conectando geografia e teatro, por meio da análise geográfica e da composição do espaço e lugar, atribuindo fatores que percorrem pela subjetividade dos geossímbolos dentro da narrativa dialética percolada a multidisciplinaridade. Sobretudo quando a obra literária original, “A peça didática de Baden- Baden sobre o acordo”, tange pela discussão materialista-histórico-dialética, e inserindo a compreensão textual por meio de processo teatral vivido nos anos de 2022-2024, relacionando com o meio-técnico-científico-informacional.

Contudo, vê-se que a discussão sobre a natureza do homem moderno perpassa pela condição de alienação, não somente hegemônica, mas que de forma sistêmica, o subverte e o transmuta na engrenagem que movimentava o seu modo de vida – o capitalismo. Dessa forma Ruy Moreira afirma que:

A alienação é assim a forma ontológica do homem no capitalismo. O contraponto da ontologia do homem comunitário. É a necessidade de comer, vestir, proteger-se e incorporar graus crescentes de conforto à sua existência que impele os homens ao trabalho. E o fato de serem os próprios homens que resolvem essas necessidades é o que faz que o progresso humano seja o fruto do trabalho. É o consenso popular, o consenso da percepção, que reconhece no processo do trabalho a viga que sustenta a evolução e a revolução humana. No plano abstrato este processo pode ser compreendido como transformação da natureza em formas novas de meios de vida, mais conformes com a utilidade requerida. Assim, a natureza fornece o trigo, mas o homem o quer na forma do pão. Com o seu trabalho, produz o trigo e o transforma em pão. Na sociedade não se conhece o plano abstrato, porque ela mesma é concretude histórica. Aprofundemos, todavia, este plano abstrato. (Moreira, 2012, p. 46).

Nesse sentido, é necessário desmistificar essa concretude com o aparato multidisciplinar, ampliando assim o campo científico e analítico sobre o espaço geográfico. Não por meio de metáforas, mas pelas relações que são o movimento do tempo dentro dos lugares e conseqüentemente do espaço como o todo, ou seja, discutir geografia e teatro com base na crítica as condições trabalhistas e de classes, dentro do período recortado das primeiras décadas do século XX ao século XXI. Contudo, analisar através da historicidade essa formação da sociedade dialética e materializada no valor da mão de obra em prol do capital, justamente o que pretende a literatura de Bertolt Brecht.

## **2.2 O ensaísmo brechtiano como recurso de interpretação da geografia**

O teatro épico difundido por Bertolt Brecht polemiza situações corriqueiras e foge do tradicional heroísmo perpetrado nas obras teatrais ocidentais, onde existe apego emocional à personagens dos espetáculos. Nesse sentido não há personagens fixos nas obras de Brecht, pois a catarse a que se permeia o seu ensaísmo retira - os do lugar de espectador e os põe como personagens principais, gerando-os um certo “start” crítico, por meio da arte, forçando-os a sair do estado de latência da função como sujeito, que vive e sente as mazelas estruturadas na sociedade.

Por esse viés, a questão a que se direciona é de que o homem – os seres sociais em geral, seriam, assim, capazes de encontrar uma “humanidade” ao se perceberem como objetos propulsores da sua própria existência?

Numa época em que a ciência consegue, de tal forma, modificar a Natureza, que o mundo já nos parece quase habitável, o homem não pode continuar a ser apresentado ao homem como uma vítima, como objeto passivo de um ambiente desconhecido,

mutável. As leis do movimento são, do ponto de vista de uma bola, quase inconcebíveis. (Brecht, 1978, p. 6).

Segundo Brecht, “só poderemos descrever o mundo atual para o homem atual, na medida em que o que descrevemos como um mundo passível de modificações.” (Brecht, 1978, p. 6). Visto que as reações não condizem com um lugar de vítima por parte do homem deste século, que é materialista em demasiado, e acaba suprimindo as subjetividades dos símbolos geográficos e antrópicos que o circundam, pondo-se assim, dentro de uma passividade letárgica.

Brecht (1978, p. 50) afirma que: “A arte e a ciência atuam de maneiras muito diferentes, não nego. No entanto, devo confessar, por muito que fira a sensibilidade de alguns, que não me é possível subsistir como artista sem me servir da ciência [...]”. Embora esteja nas entrelinhas, há um questionamento ontológico diante a moral do ser, sobre aquilo que diz respeito a observar o absurdo didático do teatro épico, no qual se faz dez vezes mais escarecedor e óbvio os fenômenos sociais encenados.

E como aparato crítico, a busca por entender a origem dos acontecimentos para fora do senso comum, cientificando assim a realidade vivenciada, posta em análise sobre o limiar da projeção ator/espectador. Sobretudo as questões que surgem dentro de um modo de vida capitalista ao qual se encontra até o presente momento, e que tem a ação de moldar o ser, a ponto de esquecer e até mesmo infligir as subjetividades de outros corpos sociais além do seu próprio.

Nesse sentido, trabalhar a geografia pela ótica do teatro no que tange à intersecção temporal é um caminho complexo e bastante viável. Sobretudo quando se trata da construção e reinvenção social, que é onde a ciência geográfica e o teatro podem dialogar em conjunto, podendo através de recortes elencar os fatores e paralelos de uma análise multidisciplinar que reflete nos fenômenos históricos da sociedade moderna. Tendo em vista a ocupação do espaço e seus limites, assim como a dinamização dos lugares – lugar, em geografia e no teatro.

Ademais, ao utilizar Bertolt Brecht para construir essa ponte de diálogo, utilizando de textos que denotam por um discurso dialético, por meio do seu método de aproximação social com o teatro épico, que protagoniza a realidade vivida e experienciada em tese, por pessoas comuns e da classe trabalhadora. Além de iluminar os fatores da construção desse debate, na fronteira onde geografia e a arte se encontram para elencar questionamentos ontológicos e morais do ser diante dos contextos aos quais ele está inserido.

Desse modo o teatro épico retrata pontos de uma análise incisiva e inquietante diante dessa moralidade, perpassando por aspectos cruciais da sociedade como a fome e a miséria, por exemplo, e os expõe dentro de uma corporeidade que performa no palco de teatro, aquilo que

denota as ações de maneira ontológica no cerne das estruturas sociais. Alessandro Dozena, em artigo publicado no livro “Geografia e Arte” afirma que.

No teatro, desde seu surgimento, a relação com a Geografia sempre esteve presente. É da vida na cidade que surgem os grandes temas tratados no teatro, seja no palco ou na rua, porque até na configuração do edifício teatral à cidade interferiu. (Dozena, 2020, p. 32)

Partindo dessa perspectiva é indubitável o distanciamento que se entrelaça entre objetivo e subjetivo dentro da abordagem geografia e teatro; ambos são duais e unos quando conectados, e permeiam pela categoria espaço por intermédio do corpo que espacializa e constrói afetividades no tempo. E é através do corpo que o teatro se conecta com a geografia, paramentando-se no uso das escalas geográficas e do tempo filosófico como categoria, quando intermediados pela multidisciplinaridade inventariada por outras ciências sociais.

Assim como afirma Dozena (2020, p. 33), “É a partir dos estudos do corpo na cena e na cidade que teatro e Geografia se aproximam, cada um com seus interesses, particularidades e modos de atuação”. Com isso, o resultado desse produto resume a história de determinados contextos sociais, fundamentando a sua gênese de interação.

O ensaísmo brechtiano visa contemplar através da dramaturgia épica essa dinâmica entre o material e o imaterial de forma clara e precisa, quando se trata de resgatar fenômenos sociais do passado e do presente, unindo-os no arcabouço da ciência geográfica, cuja qual analisa a sociedade. Buscando, assim, compreender sobre a ótica interdisciplinar, tendo como objetivo a compreensão do lugar e as diversas funções e conexões atribuídas a essa instância de análise, que tem como fundamentação o espaço ocupado pela corporeidade do ser, que transcende o seu meio – o seu habitat de origem – lugar, preenchendo a lacuna deixada pela capitalização e atribuição singular do uso e valor, no que tange ao ser em sua totalidade.

Ademais, assim como diz Brecht em trecho de a “A peça didática de Baden- Baden sobre o acordo”:

Nós participamos dos trabalhos dos nossos camaradas. Nossos aviões se tornaram melhores. Voamos cada vez mais alto, o mar foi vencido, e eis que as montanhas já ficaram baixas. Fomos dominados pela febre do petróleo e da construção de cidades. Nossos pensamentos eram máquinas e luta pela velocidade. Com a luta esquecemos o nosso nome e o nosso rosto, e com a pressa da partida esquecemos o objetivo de nossa partida. (Brecht, 1992, p. 192).

A retórica neste trecho, é a de que perpendicularmente, quão longe se é capaz de progredir exponencialmente como sociedade, da mesma forma que se distancia da própria

humanidade. Visto que desde o período pré-socrático<sup>2</sup> o ser é dotado em inventariar conhecimento e transformá-lo em ciência a partir das percepções sensoriais do mundo, e por através dessa prerrogativa é que se constrói tecnologias e produtos inovadores com fito de estender a longevidade humana em geral.

Ainda mais seguindo a lógica capitalista, baseada na necessidade quase que exclusiva do Estado, que com o aparato das técnicas e da ciência induz a natureza humana a uma mercantilização ontológica em detrimento do capitalismo, direcionando às massas tendências de reprodução de um modo de vida baseada no mercado . Reproduzindo e contribuindo com inovações de cunho progressista, no que tange aos avanços tecnológicos e científicos fomentados pelos interesses do capital. Sobretudo o que diz respeito a sua acumulação e reprodução; alienação das massas e divisão das classes sociais.

A luta, ou melhor – as lutas, partem de quando o uso do valor é adicionado sobre aquilo que já faz parte de um corpo. Ou seja, quando esquece - se o propósito existencial e dar - se valor ao quantitativo acumulado pelo trabalho, assim como a agricultura, por exemplo, onde o corpo em sua gênese é parte do ser e do todo e isso o torna total, mesmo que necessite de técnicas para manejar o solo, tornando-o partícipe – uno dentro desse sistema que é o seu corpo, o seu trabalho, sua renda – o seu meio.

Assim como também afirma Brecht (1992) “Transformar não somente uma das leis da terra, mas sim a lei fundamental: De acordo com a qual tudo será transformado, o mundo e a humanidade, antes de tudo a desordem das classes sociais; pois a humanidade se divide em duas: Exploração e ignorância.” (p. 210). Enfatizando a dinâmica existencial do sujeito como movedor físico e quantitativo do espaço, quando ocupa o espaço mínimo e máximo dentro do sistema que corrompe sua humanidade, quando o explora e o submete a meios ideológicos de manipulação, que retira sua criticidade sobre os fatos dos quais o mesmo faz parte.

A divisão das classes sociais se dá pelo capitalismo predatório, aquele que fundamentalmente tem como princípio original a acumulação de bens. Visto que o próprio ser também é um bem acumulável, ou seja, se acumula mão de obra e tempo compactando-o nesse universo hostil e dualista, cujo o mesmo é bastante retratado no ensaísmo de Brecht em diversas obras projetadas pelo teatro épico. Contudo, por através deste prisma segundo o que diz Brecht:

Por meio de uma técnica que de forma alguma era fácil, o ator distanciava-se da personagem que representava e colocava as situações da peça sob um tal ângulo que sobre elas vinha infalivelmente a incidir a crítica do espectador. Os paladinos do teatro épico alegavam que os novos temas - os acontecimentos extremamente complexos de

---

<sup>2</sup> O período Pré-Socrático também é chamado de **Cosmológico**, pois os filósofos estavam buscando uma origem racional para o Universo, que, no vocabulário grego antigo, pode ser traduzido pela palavra *cosmos*. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/filosofia/pre-socraticos.htm>.

uma luta de classes no seu momento decisivo - eram mais fáceis de dominar dessa forma, uma vez que assim seria possível apresentar os acontecimentos sociais (em processo) nas suas relações causais. (1992, p. 50).

O autor nos mostra uma nova maneira de ler a sociedade, elencando fatos precisos que incitam pela criticidade exacerbada persistente na sua maneira de trabalhar o teatro. Desse modo a geografia se põe neste campo por intermédio de seu ensaísmo, sob um olhar científico e interdisciplinar que avalia e analisa as questões descritas no palco de teatro; no palco que é a sociedade refletida ali. E que embora seja apenas um recorte de tal fenômeno, de tal período, mas que reflete como um todo sobre aquilo que tem alvo e destino, mostrando de forma didática como o ser é enclausurado dentro de um sistema cujo qual a chave para sua libertação é se ver – refletir – retomar seu lugar dentro de um campo humanista que é dual – objetivo e subjetivo dentro da mesma linha de visão.

Nesse sentido, o teatro épico em Brecht visa por uma linguagem clara e didática, assim como escreve no seguinte trecho:

O LÍDER DO CORO - Um de nós construiu uma máquina  
 Cujo vapor aciona urna roda, e essa foi  
 A mãe de muitas outras máquinas.  
 Mas muitos trabalham nelas  
 Todos os dias.  
 O CORO retruca - Nem por isso o pão ficou mais barato.  
 O LÍDER DO CORO - Muitos de nós meditaram  
 Sobre o movimento da Terra ao redor do Sol, sobre  
 O íntimo do homem, as leis  
 Gerais, a composição do ar,  
 E sobre os peixes abissais.  
 E descobriram  
 Grandes coisas.  
 O CORO retruca- Nem por isso o pão ficou mais barato.  
 Pelo contrário,  
 A miséria aumentou em nossas cidades,  
 E já há muito tempo  
 Ninguém mais sabe o que é um homem.  
 Por exemplo: enquanto vocês voavam, rastejava  
 Pelo chão algo semelhante a vocês,  
 Não como um homem! (Brecht, 1992, p. 194).

O autor descreve a busca por tecnologias que ajudem o homem na condição de mais valia por intermédio de técnicas do meio-técnico-científico (Santos, 1994). Tendo em vista o aperfeiçoamento das máquinas usadas na produção capitalista, que aceleram o processo de trabalho dos operários, e quanto mais operam, mais valor é arrecadado para os detentores do capital. A questão que se frisa nessa análise, é a cotidianidade cíclica, ou seja, todos os dias há trabalho e durante todos esses dias há miséria e fome também, e mesmo que se tenha inovações técnicas a realidade não se altera, “Nem por isso o pão ficou mais barato”, como denota Brecht, e o ser – o homem, não alça voos pela humanidade; alça voos em retrocesso humano.

É dessa maneira que o didatismo em Brecht se aprofunda, trabalhando questões sociais de forma tangente e incisiva, e sobre a mesma análise uma mensagem direta e clara direcionada por meio do texto teatral. Traço que se reforça ainda mais com a construção de cenas interativas e exageradas no que tange o corpo no palco, pois se trata do gênero épico em ação.

Nas suas obras, a escola de dramaturgia estabelece que o teatro épico é o estilo teatral de nosso tempo. Expor os princípios do teatro épico em poucas frases interessantes não é possível. Eles ainda precisam ser trabalhados em detalhe, e incluem a interpretação dos atores, técnicas do palco, dramaturgia, música de cena, uso de filmes, etc. Em vez de participar de uma experiência, o espectador deve dominar as coisas. Ao mesmo tempo, seria completamente errado tentar negar emoção a esta espécie de teatro. Seria o mesmo que negar emoção à ciência moderna. (Brecht, 1967, p. 40).

Brecht utiliza contextos que refletem de forma aguda a sociedade; contextos que refletem sobre o meio técnico-científico-informacional ao qual o homem está inserido. Que traz como enredo essencial as questões sociais, isso já dito anteriormente, mas a questão que se deixa por análise é de que o ser é somente parte da sociedade pelo seu valor de trabalho? Ou seja, apenas mão de obra dentro desse sistema que o massacra? E quanto as subjetividades pessoais? O ser é parte do meio como totalidade, ou está apenas em uma parte marginalizada que flui do meio?

### **2.3 Lugar e corpo como categorias mediadoras no ensaísmo brechtiano.**

A categoria lugar em Brecht se reflete através do “gestus”. Gestus está relacionado as ações humanas dentro de um contexto social, ou seja, não são todas as ações do ser que se compreende como Gestus. Nesse sentido, toma - se como exemplo o ato simples de matar uma barata, ou pentear os cabelos, esse gestus não interfere na realidade de sociedade como estrutura, mesmo que sejam ações humanas cotidianas, segundo o que afirma Francisco de Assis Gaspar Neto (2009, p, 2): “Gestus é a expressão física de certas relações sociais, do modo como os homens se apresentam diante de outros homens em sociedade.”

Além disso, o palco serve como suporte de apresentação para a gestualidade e o próprio gesto como algo físico e material, posto em ação pelo ator que através do seu corpo, lugariza causas factuais da sociedade – na realidade cênica como recorte espacial e temporal. Utilizando do distanciamento proposto pelo teatro épico, é possível obter dessa linguagem uma característica que dá sentido ao lugar – lugar da arte por intermédio da geografia, tendo como prerrogativa fundamentalmente a categoria, que traz dinâmica e caráter interdisciplinar ao lugar vivido e percebido do ator, do palco e do reflexo social nele representado.

Mesmo com esta proximidade, no entanto, o valor narrativo (o contar a história) sempre teve prevalência sobre o descrever ou representar o espaço. Reflexo de nossa tradição ocidental, onde o tempo prevalece sobre o espaço, na literatura prevaleceu, à

medida que se consolidou enquanto um campo autônomo, o fio narrativo, deixando ao espaço um papel de palco, de adorno à história. (Marandola Jr, 2009, p. 489).

Ambos os campos relacionados denotam que a relação de geografia e arte dizem respeito a seara da ciência, das experimentações – do desconhecido. Sobretudo a manipulação do lugar, tendo em vista que são semelhantes naquilo que tange pela representação e caminhos que levam a novos conhecimentos, diante os fenômenos humanos dentro de um recorte temporal. Dando característica e fundamentação à contextos que no senso comum são lidos como entretenimento ou pseudociência, por serem de uma vertente que vem crescendo no século atual – XXI, devido a virada cultural e humanística em meados dos anos 1970, como reforça Eduardo Marandola Jr.:

Estas novas tendências passam a se fazer notar somente a partir dos anos 1970, portanto, os geógrafos começam a encarar a Literatura de uma maneira diferente, para além de seus caracteres realistas. O grande enriquecimento vem da Geografia Humanista (dos ingleses) e da Geografia Cultural (dos franceses), num movimento de renovação da Geografia que visava resgatar os valores humanistas renascentistas ao mesmo tempo em que se buscava o estudo da experiência humana sob a Terra. (2009, p. 494).

O uso da categoria lugar nessa narrativa, se dá pela capacidade horizontal de enxergar o espaço geográfico. Os fenômenos correlacionados pela análise social feita pela geografia quando se situa um lugar, seja o palco de teatro ou a esquina de um bairro, que se conectam diante do contexto criado devido as atividades antrópicas – do ser no espaço. Embora seja turvo de se enxergar geografia nesse sentido, é correlato dizer que as categorias espaço e lugar tendem a trabalhar a realidade vivida e experienciada no meio, e que o ser ao espacializar cria múltiplas condições e contextos de observância da mesma.

O espaço é compreendido a partir de seu uso e preenchimento (negação do espaço vazio), o que remete à compreensão de corpo como justaposição das partes (como extensão), resultando que “o lugar nasce da justaposição dos corpos”, denominando espaço “àquilo pelo que se dá e se muda a justaposição dos corpos, digo, a condição da extensão e do movimento.” (Bergson, 2013, p. 155 *apud* Marandola Jr, 2020a, p, 3).

O lugar em Brecht se situa na topologia criada pelo ator ao narrar as nuances cênicas de sua dramaturgia. O palco de teatro é um lugar cartográfico, de onde sai cartografias corporais e paisagísticas que fluem de um teatro físico, que tange pelo existencialismo e, politicamente falando, pelo direito de existir, criando contextos e lugares. Sobretudo pela representação de fenômenos contundentes da realidade, transformando dados e fatos vistos e observados no cotidiano em objeto ativo em cena, elaborando-os sob vigilância crítica própria, com fito de transpor para os espectadores algo a se refletir e analisar.

Para além disso, a construção do lugar dentro do espaço do palco se dá pelo simples, ou melhor, por aquilo que convencionamos aspectos materiais e imateriais dentro da prática científica e da arte. De modo que a discussão entre geografia e arte se difunda no limiar da análise e da representação, destrinchando relações observadas a partir do vivido e percebido com o intuito de compreender a realidade por um prisma paralelo àquilo que jaz empregado como certo, por aderência e utilização demasiada.

Portanto, a geografia engajada a partir da visão empregada pela arte, em específico o teatro, vai além da geografia que somente espacializa e esquece do lugar, ou seja, deixa de lado a composição do lugar como categoria que constitui a existência, sobretudo as subjetividades do ser.

As ideias de “espaço” e “lugar” não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplitude, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa. Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar. (Tuan, 1983, p. 6).

Tuan reforça que lugar é a chave da análise geográfica ao discorrer sobre sua importância agregada ao conceito de espaço, pois ambos são parte de uma totalidade, mas são distintos naquilo a que se propõem fundamentalmente. Embora, espaço de modo geral seja aquilo equiparado de limitações e territórios bem definidos, lugar pelo contrário é onde acontecem as coisas – onde acontecem as relações, ou seja, a dinâmica embricada no espaço é em tese ocasionada pelas vivências tangíveis que nele acontecem.

Desse modo, toma-se como exemplo a capacidade humana de atribuir, além de valores, sentidos aos lugares ampliando as experiências. Com isso os sentidos refletem aquilo que denota ao imaterial - a subjetividade; onde subjetividade equivale às nossas experiências de forma mais profunda sobre determinado recorte, e em como percebemos e vivemos esse lugar. Pois a distinção está na contextualização, assim como exemplifica YI-Fu Tuan (1983, p. 7): “Um antigo habitante da cidade de Minneapolis conhece a cidade, um chofer de táxi aprende a andar por ela, um geógrafo estuda Minneapolis e a conhece conceitualmente.”

A arte nesse contexto serve para concretizar o abstrato, unir a intersecção entre temporalidade e espacialidade em algo totalizante – totalidade. Visto que a ciência não nomeia, mas a arte nomeia as relações que estão fora do alcance da geografia como ciência, pois a mesma se atém a regras e métodos bem definidos, que correspondem somente ao material e o que está fora tampouco se trabalha ou se discute.

Embora a geografia cultural teça conhecimento naquilo que permeia a questão identitária dos lugares, ainda assim tem-se por objetivo organizar os valores físicos como base

da análise científica, observando a constância estruturais de seus objetos empíricos, sobretudo a análise da paisagem e uso do espaço através de geossímbolos atribuídos de valores. Nesse sentido, os aspectos subjetivos são suprimidos ou tratados como adjetivo advindo da espacialidade, tópico contrário àquilo que se pretende com a categoria lugar, onde lugar trabalha fundamentalmente com a questão da subjetividade. Pois segundo YI-Fu Tuan:

O espaço é experienciado quando há lugar para se mover. Ainda mais, mudando de um lugar para o outro, a pessoa adquire um sentido de direção, isto é, conhecidos subconscientemente no ato de movimentar-se. O espaço assume uma organização coordenada rudimentar centrada no eu, que se move e direciona. (1983, p. 13).

Além disso, lugar é o que dá dinâmica ao espaço, e no espaço observamos e obtemos o senso de direção por meios dos geossímbolos cuja características tem por relacionar valor, tempo e cultura. Entretanto, lugar é uma categoria que ultrapassa os limites geográficos convencionais, recaindo sobre aquilo que se chama de “experiência”, onde o experienciado é sobretudo o “ser”; o ser é a questão difundida aqui, se é ser porque se espacializa e também se é ser porque se “lugariza” vivendo e experienciando, seja o tangível ou intangível, do banal do cotidiano ou uma mudança na estrutura social.

O lugar dentro da ciência geográfica serve para refletir e agir, no que tange as ações do ser em sociedade, trata-se de uma questão mais ampla da experiência humana. Sobretudo aquilo que perpassa as relações na prática, tendo em vista que ...

O *gestus* mostra esse conjunto de valores, não como uma abstração, mas na maneira como eles se tornam particulares em cada homem. Por isso o *Gestus*, por si só, se constrói desde o início dentro de um plano de indecibilidade, um entre dois, que não deixa de se mover entre o particular e o coletivo. (Gaspar Neto, 2009, p. 4. Grifo do autor).

Ao analisar dentro da perspectiva geográfica, se obtém uma certa autenticidade dos lugares quando contextualizados historicamente, o *gestus* discorre pela ação humana dentro do palco de teatro, na ótica brechtiana, o lugar em geografia remonta a historicidade dos lugares onde o espaço é o plano de fundo dos fenômenos sociais. É no lugar que adentramos no íntimo e particular de forma ontológica, ou seja, todos os elementos históricos que remetem a uma dialética na forma, tangem por uma contribuição afinada sobre o conteúdo elencado fundamentalmente na união metodológica e categorial dessas áreas distintas.

Em suma, é no íntimo/individual que se percebe uma construção social, quando observa - se de perto as coisas habituais e corriqueiras, é através da repetição que se obtém resultados; e é através da repetição, também, que se nota semelhanças reproduzidas pelo capitalismo, e por meio do Estado, assiste - se essas semelhanças se transmutarem em novos termos dentro da perspectiva neoliberalista. A estrutura permanece a mesma, a forma na prática

é o que se modifica, as habitualidades são os motores dessa reprodução, conteúdos corriqueiros que se naturaliza são combustível/mecanismos que fundamentam e alienam as massas.

Tomar a leitura do Gestus por esse viés, assim como propõe Fredric Jameson mostra que ele além de ser a demonstração de como o indivíduo é produzido historicamente, mostra também uma passagem. Toda mudança histórica opera uma mudança na subjetividade e o Gestus traduz cenicamente essa mudança. O tema central de muitas personagens brechtianas é a impossibilidade de se modificar diante do novo, já que seus hábitos e padrões de pensamento estão irremediavelmente presos a antigas formas de comportamento. (Gaspar Neto, 2009, p. 6).

Nesse sentido, encontrar a singularidade do outro – a alteridade, unindo as características materiais e imateriais, abre-se uma seara de novas possibilidades, o contato com o novo e o desconhecido permite que se esteja sempre em movimento. Entretanto, deve-se considerar além da subjetividade/íntimo, social/coletivo a instancia econômica para tecer uma análise coesa dessa dinâmica retida nos pilares da sociedade.

Além disso, pautando nessa condição de construção de novos espaços, insere-se de forma breve e objetiva a categoria corpo através de interpretações de Henri Lefebvre sobre o espaço produzido socialmente. Este autor prenuncia dialéticas embricadas no método marxista, mas que de forma limitada, não respondem questões já relacionadas anteriormente – espaço absoluto e abstrato (material e imaterial), onde trata-se respectivamente de espaço de primeira natureza e espaço apropriado e desenvolvido como segunda natureza. Pois segundo Silva; Ornat e Junior (2019, p. 68) “Os sistemas de gestos, para Lefebvre, não são realizados ‘no espaço’, mas os próprios corpos geram espaço”.

Embora Henri Lefebvre veja o espaço como produto social – reprodução e produção, isso com base no modo de reprodução capitalista, faz-se necessário questionamentos a cerca de uma reapropriação humana dos espaços (Silva; Ornat; Junior, 2019). Sobretudo no ser humano já imerso em meio aos aparatos tecnicistas, onde seu corpo parte da premissa primeira, de ocupar por meio das técnicas e não mais com suas subjetividades e questões sociais. Nesse sentido, portanto, as diferenças de classes sociais se aprofundam mais e as relações humanas se engendram na forma de não mais se pôr em movimento, em larga escala isso se torna uma catástrofe social visto que o que move a sociedade não são as técnicas, mas sim o corpo social; político com suas gestualidades e ações em meio as estruturas.

### 3 A ESTÉTICA MARXISTA IDENTIFICADA NO ESPETÁCULO CÊNICO E EXPERIMENTAL “DESIMPÉRIO”.

Não houve um momento preciso, pois, a mudança acompanhou a evolução do homem Brecht, que nunca hesitou em voltar atrás e retificar seus postulados anteriores. Precocemente, contudo, esse filho da cidade, gerado na floresta negra, começou suas atividades artísticas, publicando, já aos dezesseis anos, narrações curtas e alguns poemas, não parando de traduzir até a morte e nos legando, por conseguinte, um teatro que vem a ser a “luta contra o capitalismo e contra o imperialismo; a reflexão sobre a situação do homem num mundo dividido em classes; a análise do comportamento ético e social do indivíduo diante da repressão: o estudo do relacionamento entre os homens, condicionados pela situação econômico-política em que vivem; uma ânsia de pacifismo, de um novo humanismo, fundamentado na sociedade sem classes; a busca de um mundo mais justo onde a bondade venha a ser possível; a impossibilidade de ser bom no mundo em que vivemos: a análise da revolta contra a exploração do homem pelo homem”. Em suma, ele nos legou o exemplo de um teatro histórico, voltado para o homem, onde se preteria identificação e a purgação catártica do espectador, pela atitude crítica do mesmo. Em função desse postulado, Brecht criou, lado a lado com sua obra, uma teoria, a qual intitulou de *teatro épico* e que se contrapõe ao chamado teatro dramático aristotélico. (Furtado, 1995, p 10).

Os escritos de Brecht tangem pelo viés dialético desde sua essência, quer dizer, tangem pelo seu ser antes mesmo de se tornar político – através de suas vivências. A questão do teatro épico é evidenciar o óbvio dentro dos fenômenos sociais, utilizando de narrativas literárias, dramáticas e teatrais como aporte metodológico, pondo em perspectiva o cotidiano revelado por meio da percepção e da subjetividade dos sujeitos e dos grupos sociais. Partindo, sobretudo, do ponto de vista do sujeito espectador que observa por através das estruturas e ideologias presentes em suas lentes de análise social, ou seja, enxergar a realidade na sua forma pura e exacerbada, pois se trata de teatro e a moleta para tal percepção é didatizar pelo exagero.

Segundo Walter Benjamin no seu ensaio “O que é o teatro épico” (1939 *apud* Querido, 2019), diz que: “A arte do teatro épico não é fazer o espectador se identificar, mas fazê-lo surpreender-se”. Nesse sentido, não há um apelo ao heroísmo como no teatro grego, e sim um estranhamento por parte de quem faz e de quem recebe a informação na forma de arte teatral, um envolvimento na cena que é sentido nas vísceras, pois percebe-se que aquilo é um fragmento da realidade. Desse modo, o distanciamento do ator causa a imersão do espectador, ambos se envolvem dentro da história; ambos se tornam protagonistas de dadas narrativas intermediadas pelo simples e corriqueiro.

Não se trata de contar a história, mas sim, de cita-la. Sobretudo quando se utiliza fatos reais que dialogam com as cenas a partir da perspectiva crítica por meio da observação e interrupção, ou seja, não existe um seguimento cênico e sim um contexto. Com isso, tanto o ator quanto o público são coagidos pela ação norteadora da quebra de expectativas, nesse caso a fuga do óbvio e conseqüentemente do heroísmo grego, não criando laços afetivos com os

personagens tampouco empatia, justamente essa questão que torna único o teatro épico – o distanciamento.

Além disso, o novo olhar sobre como fazer teatro tange pela forma e estética (Adorno, 2011), ou seja, em Brecht se apresenta da seguinte definição: A estética sendo teor cômico/irônico/paradoxal; a forma se dá pelo distanciamento e o conteúdo é advindo da crítica e politização reflexiva do telespectador. Desse modo as ideias trabalhadas por Brecht são paradoxais – contraditórias, mas com fundo de verdade tendo em vista que se apoiam em fenômenos sociais, e é dessa maneira que se faz presente a dialética em seu ensaísmo.

Brecht utiliza dos fatos sociais de modo exagerado não somente para se chegar ao cômico, mas para a partir disso iniciar a reflexão do contexto e das ações que seus personagens se encontram, utilizando de figuras de linguagem para justificar a temporalidade dos fenômenos sociais. E grande parte disso é trabalho do ator, que se põe na função de pensar seu papel para além do público, nesse caso o ator representa tanto quanto seu personagem representa, havendo então uma dialética dentro da responsabilidade cênica (distanciamento). As obras de Brecht utilizam do ato de interrupção para criar uma nova visão do presente e passado, ou seja, insere um fenômeno social já instaurado na sociedade como plano de fundo para validar a cena, mas com dados novos, dados atuais sobre este mesmo fenômeno o que gera a sensação de espanto com as problemáticas contextualizadas em cena, resultando na não empatia pelos personagens.

A questão da empatia está circunscrita na temporalidade de passado e presente, onde promulgava-se empatia aos atos heroicos dos dramas aristotélicos, hegemonzando dessa forma um pensamento de que no fim de contextos difíceis e árduos vem a abonança. Brecht traz um rompimento desse pensamento, nos levando a refletir sobre o contexto e as ações dos personagens, e grande parte de suas obras utiliza como fundo a questão trabalhista, envolvendo a luta de classes e hegemonia burguesa sobre os fluxos comerciais – capitalismo. Além disso, essa hegemonia reforça ideologias políticas e culturais dialéticas, pondo de um lado os “heróis” como os detentores do capital, seja cultural ou econômico, e os “vilões” como os baderneiros/revolucionários como incentivadores da barbárie e da desordem.

O didatismo Brechtiano visa com seus aparatos técnicos e teóricos a quebra de expectativas dentro dessas relações, levando ao questionamento e investigação da origem desses contextos, onde o público é capaz de não ter empatia, mas sim, um pensamento crítico dos oprimidos pelas forças hegemônicas. Portanto, aqui se projeta a questão do estranhamento – distanciamento brechtiano, e a provocação de espanto com a interrupção cênica. Onde a premissa primeira é não somente observar por através do exagero, mas levantar querências pela

modificação desses contextos sociais, pondo o ator como narrador desse processo que está sempre em movimento.

Objetivar a reflexão e a crítica não quer dizer, no entanto, negar completamente a emoção, como se poderia pensar. O fato de Brecht contestar especificamente a teoria da catarse não significa que ele irá suprimir totalmente a possibilidade de emoção da sua teoria de teatro. O que ocorre no teatro épico brechtiano é a rejeição daquela emoção que visa à identificação do público com a cena, com a personagem, e leva o espectador ao plano da ilusão. O que Brecht sugere, na verdade, é um deslocamento das emoções – por meio de um tipo de atuação do ator e da utilização de determinados recursos – que provoca outras e novas formas de emoção, elevando o espectador ao plano da reflexão, da análise, da crítica. (Brecht, 1967, p. 140, *apud*. Rodrigues, 2010, p. 52).

O teatro épico opõe-se então a catarse da perspectiva dramática, ou seja, a narrativa que circunda os personagens de suas obras. Dando lugar ao *gestus* social, por meio da repetição cênica – física, levando ao campo da crítica material e imaterial das ações e contextos em que os personagens se encontram, frisando nas problemáticas utilizadas como plano de fundo como princípio de reflexão sobre a realidade. Sobretudo quando usa de técnicas e metodologias cênicas para transpor a dialética da vida cotidiana não de forma ilusória e fictícia, mas com veracidade e premissas de mudanças através do entendimento e da reflexão do meio social hodierno.

Segundo Walter Benjamin (2012, p. 87), “O teatro épico não reproduz, portanto, condições, mas as descobre”, ou seja, aqui a dialética do teatro épico está no *gestus*, na escolha, pois Brecht mostra os dois lados da mesma narrativa sobre contextos paradoxais dialéticos. Como exemplo, em “*Aquele que diz sim e aquele que diz não*”<sup>3</sup>, onde o próprio título já demonstra uma dialética que incita por escolhas e essa escolha deve ser feita pelo público, tendo em vista que partindo de suas próprias reflexões sobre os contextos e as ações dos personagens possam tirar suas conclusões de como seguir um caminho sensato e condizente com suas realidades. A crítica está na capacidade de reflexão do público em dizer sim ou não para situações dialéticas de suas cotidianidades.

O espectador do teatro épico, ao se distanciar, assume uma posição analítica perante os acontecimentos narrados nas cenas. Com efeito, o distanciamento ativa uma reação no espectador, tira-o da passividade, coloca-o no movimento da reflexão. Nesse sentido, podemos dizer que o distanciamento produz o efeito contrário da empatia, a qual, para Brecht, pode levar o espectador à marginalização do espírito crítico, já que se identificar com a cena significa reconhecer-se nela, envolver-se com ela, impossibilitando, pois, um momento de afastamento para o despertar de uma reação crítica. (Rodrigues, 2010, p. 55).

Destarte, visto por trazer primeiramente uma análise de recortes que permeiam contextos que versam por uma dialética atemporal com a “A peça didática de Baden – Baden

---

<sup>3</sup> Bertolt Brecht. “*Aquele que diz sim e aquele que diz não*”, 1929 -1930.

sobre o acordo”, para assim seguir ao contexto da adaptação “Desimpério”. Sobretudo, explorando questões que permitem um olhar social pautado sobre a ciência geográfica em ambas obras cênicas teatrais, contextualizando a dinâmica textual literária que visa por um apelo interdisciplinar e científico, utilizando de teorias e métodos dessas áreas, pela qual se compreende o fazer científico do pensamento geográfico.

### 3.1 Temporalidade dialética observada em “A peça didática de Baden – Baden sobre o acordo”.

Bertolt Brecht difunde suas peças didáticas a partir de seus trabalhos de cunho dialético, pelo qual objetivava didatizar por meio do teatro e outras formas de arte, questões políticas e sociais sob o contexto de ascensão nazifascista na Europa do século XX. Nesse sentido, ele tinha como premissa a difusão das questões dialéticas com um teatro expressionista, pelo qual tangia pelo exagero com fito de difundir pontos de vistas diferentes sobre um mesmo contexto e suas causas. Sobretudo, oportunizar um olhar crítico que levasse o público a questionar as ações e situações ali representadas em cena, de forma a terem o poder de escolha sobre o certo e o errado, diante das ocasionalidades políticas contemporâneas da época.

Segundo Milton Santos (2021), a construção do espaço é resultado das ações dos próprios homens. Embora esteja dialogando com um atravessamento marxista nessa afirmação, não obstante também de uma narrativa fenomenológica no que tange o espaço vivido, percebido e concebido, onde se faz necessário que se questione as ações totalitárias e fascistas dentro do contexto historiográfico de nossa sociedade. Hanna Arendt se faz necessária sobre a análise da origem, no mundo moderno, do totalitarismo e imperialismo e suas consequências, pois foi contemporânea de Bertolt Brecht. A questão permeada pela geografia se justifica em compreender fundamentalmente o apelo das lutas de classe e movimentos sociais por exemplo, e tal justificativa se torna necessária para prosseguir pela condição multidisciplinar que se intermedia nos capítulos e tópicos posteriores.

No seguinte trecho, de uma das cenas de *A peça didática de Baden – Baden*, Brecht evidencia uma questão central dentro da sociedade – a ajuda.

A MULTIDÃO lê para si mesmo – Certamente vocês já observaram  
 A ajuda em mais de um lugar,  
 Sob diferentes formas. Gerada por um estado de coisas  
 Que ainda não conseguimos dispensar:  
 A violência.  
 Contudo, nós os aconselhamos a enfrentar  
 A cruel realidade  
 Com urna crueldade ainda maior. E,  
 Abandonando o estado de coisas que gera a necessidade,  
 Abandonem a necessidade. Portanto

Não contem com ajuda:  
 Recusar a ajuda supõe a violência.  
 Obter ajuda também supõe a violência.  
 Enquanto a violência impera, a ajuda poderá ser recusada.  
 Quando não mais imperar a violência, a ajuda não mais será  
 Necessária.  
 Por isso, em vez de reclamar ajuda, é preciso abolir a  
 violência.  
 Ajuda e violência constituem um todo,  
 E é este todo que é preciso transformar. (Brecht, 1992, p. 201).

Quem necessita de ajuda dentro de uma sociedade corrompida politicamente pelo capitalismo e suas questões dialéticas? No período em que Brecht escreve essa peça didática, ocasionalmente ocorre em paralelo uma crescente do nazifascismo em toda a Europa, empenhando uma divisão ainda maior de classes e subjetividades étnicos religiosas. Sobre o crescimento do ódio e da banalidade do mal (Arendt, 1999), contra aqueles que não eram brancos, heteros ou cristãos. Retomando a questão da corporeidade, Silva; Ornat; Junior, (2019, p, 76) afirmam que “Embora todo ser humano possua um corpo, há um conjunto de sujeitos que não sente o peso da corporeidade.” E nesse caso, insere-se a questão da burguesia cujo os sujeitos se utilizam da questão do poder e do autoritarismo para oprimirem as “minorias”.

OS TRÊS MECÂNICOS ACIDENTADOS - Nós sabemos que  
 Vamos morrer, mas  
 E você, sabe?  
 Ouça, então:  
 Você morrerá de qualquer jeito.  
 Sua vida é arrancada.  
 Seu mérito é apagado.  
 Você morrerá por si mesmo.  
 Ninguém olhará para você.  
 Finalmente, você morrerá.  
 E assim também nós morreremos. (Brecht, 1992, p. 202).

Esse trecho em específico diz respeito a condição da luta de classes, visto que se situa dentro de uma esfera tecnicista, o valor do homem em detrimento da sua função diante da camada hegemonicamente burguesa e capitalista. Sobre o valor de suas subjetividades, onde quem cria historicamente os espaços é a classe proletária e racializada em sua maioria, ou seja, todos estão sujeitos a perda de suas identidades e mérito de construção, diante as força detentoras do capital e da burguesia, na qual honrarias são dadas a esses como arquitetos protagonistas do progresso e da construção social e geográfica da sociedade.

Seus corpos são atravessados por vielas políticas e racistas, pelo autoritarismo e pela hegemonia burguesa capitalista. Desse modo então, dissemina-se através dos mares de miséria aquilo que afirma Brecht:

O relato do primeiro voo sobre o oceano,  
 Em maio de 1927. Um jovem o realizou. Ele triunfou

Sobre a tempestade, o gelo e as águas vorazes. Entretanto,  
 Que seu nome seja apagado; pois  
 Ele, que se orientou por sobre águas extraviadoras,  
 Perdeu-se no pântano de nossas cidades. Tempestades e gelo  
 Não o venceram, mas seu semelhante  
 O venceu. Uma década  
 De glória e de riqueza e o miserável  
 Ensinou os carrascos de Hitler a pilotar bombardeiros mortíferos. Por isso,  
 Seja apagado seu nome. Mas  
 Lembrem-se: nem a coragem nem o conhecimento  
 Dos motores e das cartas náuticas inscrevem o  
 Antissocial na epopeia. (Brecht, 1992, p. 186).

Aqui vemos uma situação diferente, apaga-se a identidade de alguém pela vergonha ao apoio nazifascista, criando uma situação dialética perante as ações dos personagens que tendem por uma narrativa enviesada na realidade. Enquanto o contexto anterior apresenta uma problemática que tange pela questão “burguesia” versus “classe trabalhadora/étnica”, e aqui vemos uma dicotomia totalmente contrária, promulgada a qual lado político foi escolhido – questão que o teatro épico visa didatizando essas situações.

Para além dessa problemática percebe-se uma ainda maior, que tende pela expansão imperialista por meio do genocídio de povos lidos como corpos invasores. Hanna Arendt afirma que:

A tentativa totalitária da conquista global e do domínio total constituiu a resposta destrutiva encontrada para todos os impasses. Mas a vitória totalitária pode coincidir com a destruição da humanidade, pois, onde quer que tenha imperado, minou a essência do homem. Assim, de nada serve ignorar as forças destrutivas de nosso século. (2012, p. 13).

Mostrar a realidade como ela é, sem ficcionar em suas narrativas ou seus fenômenos sociais reais por meio de alienação ideológica, é demonstrar humanidade. Sobretudo quando desmistifica situações que são lidas como sendo naturais sem a premissa de se pensar criticamente sobre seus contextos. Arendt afirma ainda que:

O problema é que nossa época interligou de modo tão estranho o bom e o mau que, sem a expansão dos imperialistas levada adiante por mero amor à expansão, o mundo poderia jamais ter-se tornado um só; sem o mecanismo político da burguesia que implantou o poder pelo amor ao poder, as dimensões da força humana poderiam nunca ter sido descobertas; sem a realidade fictícia dos movimentos totalitários, nos quais – pelo louvor da força por amor à força – as incertezas essenciais do nosso tempo acabaram sendo desnudadas com clareza sem par, poderíamos ter sido levados à ruína sem jamais saber o que estava acontecendo. (2012, p. 13).

Aqui se resgata a questão da estética e da forma de Theodor Adorno (2011), mudam-se as narrativas, mas o contexto e até o próprio conteúdo são os mesmos. Principalmente com o surgimento de novos/ou já utilizados meios de comunicação, que transmitem tendências políticas e ideológicas com fito de mascarar a realidade, presumindo que os meios de comunicação criam, de forma fictícias, condições e contextos paradoxais à realidade. Não

extinguindo assim, as formas de arte/comunicação já existentes (Benjamin, 2012), mas as utilizando como vetores da catástrofe e de suas ideologias totalitárias – imperialistas e perversas, creditando absurdos irrealis mascarados pelo neoliberalismo, tangenciado pela liberdade de expressão e censura.

Segundo Bertolt Brecht em sua análise sobre a função do rádio como meio de comunicação, urge a seguinte afirmação:

E, agora, para ser positivo, ou, em outras palavras, para encontrar o que é positivo no rádio, apresento uma proposta para a modificação de seu funcionamento: o rádio deve deixar de ser um aparato de distribuição para se transformar num aparato de comunicação. O rádio seria o mais admirável aparato de comunicação que se poderia conceber na vida pública, um enorme sistema de canais; quer dizer, seria, caso ele se propusesse não somente a emitir, mas também a receber; ou, não apenas deixar o ouvinte escutar, mas faze-lo falar; e não isolá-lo, mas colocá-lo numa relação. O rádio deveria, portanto, sair da esfera do fornecimento e organizar o ouvinte como fornecedor. Por isso, são absolutamente positivos todos os esforços do rádio quanto a imprimir nos assuntos públicos um caráter realmente público. O nosso governo precisa, tanto quanto a nossa justiça, dos serviços do rádio. Se o governo ou a justiça opõem-se a tais serviços do rádio, agem assim por receio e mostram que se ajustam somente à época em que não havia rádio, para não dizer à época que antecedeu a invenção da pólvora. Conheço tão pouco quanto os senhores as obrigações do primeiro – ministro; é função do rádio esclarecê-las para mim; entre essas obrigações dos altos escalões do governo, incluir-se a seguinte: fazer uso regular do rádio para inteirar a nação de suas atividades e da justificativa dessas atividades. A tarefa do rádio não se esgota, contudo, na transmissão desses relatos. (Brecht, 2007, p. 228 - 229).

A função dos meios de comunicação está interligada aos aparatos políticos e institucionais, no sentido em que tangem por disseminação de informações, de cunho fascista e totalitarista, mascarando realidades e submetendo a sociedade à alienação. Principalmente quando priva o povo de questionar posicionamentos e decisões do Estado, na qual se dá de forma manipulada e taxada como liberdade de expressão progressista - democrática. Vale lembrar que o contexto em que Arendt e Brecht descrevem em seus textos possui como fundo o regime nazista, ao qual utilizava de propagandas, filmes e textos irrealis para mascarar os horrores da *Shoah*<sup>4</sup> - holocausto.

A questão identitária como enredo na obra de Brecht em questão, não se faz presente, mas apela - se para o sentido construtivo da arte como aparato de análise social e suas estruturas moldadoras. *A peça didática de Baden - Baden sobre o acordo*, esmiuça em sua narrativa

<sup>4</sup> Shoah (palavra hebraica que significa, literalmente, "destruição, ruína, catástrofe") é o termo utilizado para denominar o fenômeno de destruição sistemática - perseguição, exclusão socioeconômica, expropriação, trabalho forçado, tortura, ghettoização e extermínio de seis milhões de judeus da Alemanha e da Europa ocupada entre 1933 e 1945 pelo regime nacional-socialista, desempenhando o aprimoramento da técnica a favor do assassinato em massa um papel importante na dimensão e eficiência do extermínio. Disponível em: **DIVERSITAS** (FFLCH/USP). *Holocausto e antissemitismo*. Disponível em: [https://diversitas.fflch.usp.br/holocausto-e-antissemitismo#:~:text=Holocausto%20ou%20Shoah%20(palavra%20hebraica,de%20judeus%20da%20Alemanha%20e)].

condições que permitem o pensar sobre as questões submetidas na realidade, onde vemos dicotomias e situações dialéticas no contexto “opressor e oprimido”, além das condições de ajuda e da permanência da violência de forma atemporal. Sobretudo quando se endereça a fenômenos reais, cujo quais serviram como plano de fundo para tais narrativas.

No trecho a seguir, Brecht fomenta a seguinte prerrogativa – qual o objetivo dessa condição dialética e totalitária:

O NARRADOR - 1. Quem arranca algo, segurará algo. E a quem algo é arrancado, também ele o segurará. E quem segura algo, dele algo será arrancado.  
 Aquele de nós que morre, abandona o quê? Não abandona apenas a sua mesa ou a sua cama! Aquele de nós que morre, também sabe: abandono tudo o que existe e dou mais do que tenho. Aquele de nós que morre, abandona a rua que conhece e também a que não conhece. As riquezas que possui e também as que não possui. A própria miséria. A sua própria mão. Como então, quem não estiver exercitado nisso, poderá levantar uma pedra? Como poderá levantar uma grande pedra? Como, quem não estiver exercitado no abandono, abandonará a sua mesa? Ou como abandonará tudo aquilo que possui e também o que não possui? A rua que conhece e também a que não conhece? As riquezas que possui e também as que não possui? A própria miséria? A sua própria mão?  
 4. Portanto, se quiserem superar a morte, é preciso conhecer a morte e estar de acordo com a morte. Mas aquele que procura o acordo deverá preferir a pobreza. Não deve estar preso às coisas! As coisas podem ser tiradas e aí não haverá acordo. Também não deve estar preso à vida! A vida pode ser tirada e aí não haverá acordo. Também não deve estar preso aos pensamentos, porque também os pensamentos poderão ser tirados e aí também não haverá acordo. (Brecht, 1992, p. 203 – 204).

Embora a questão esteja no campo subjetivo, percebe-se uma certa materialidade quando se fala de morte e desapareço das coisas. A corporeidade permeada pela questão identitária promove essa indução quase que existencialista sobre a fragmentação do ser pelo espaço, há uma questão dentro do totalitarismo que empenha o espaço e as pessoas, visando compartimentá-las em lugares que tendem pelas fronteiras da desigualdade e seus aparatos de miséria e desumanidade. Nesse sentindo a primeira característica que se nota é o apagamento da identidade, levando a esse “desapeço” forçado e de esquecimento da própria história, sobre a ameaça de retirada da vida induzindo à incapacidade de pensar de forma autônoma e crítica sobre esses contextos.

Durante mil anos, tudo caiu de cima para baixo,  
 Com exceção dos pássaros.  
 Nem mesmo nas mais antigas pedras  
 Encontramos qualquer testemunho  
 De que algum homem

Tenha atravessado os ares voando.  
 Mas vocês se ergueram  
 Próximo ao fim do segundo milênio de nossa era. (Brecht, 1992, p. 208).

Dessa forma, portanto, o diálogo que se atravessa entre arte e social prenuncia contextos e fenômenos compreendidos como delimitadores da dinâmica espaço – tempo pretendidas na argumentação entre geografia e Teatro/Literatura. Construindo elementos que desnaturalize os padrões impostos pela sociedade capitalista, no que tange à análise histórico-dialética dos enunciados de “A peça didática de Baden – Baden sobre o acordo”. Diante disso, é indubitável a percepção de uma quebra da “ilusão” quando se trata da análise de texto teatral permeado sobre a ótica marxista, cujo qual denota elementos que recorrem pela realidade da sociedade.

Sobretudo, inclusive, a libertação de ideologias totalitárias promulgadas no cerne temporal em que o texto de Brecht foi construído. Pois, embora haja uma questão cartografada no campo subjetivo, a presença material diante a questão da corporeidade permite caminhos que tangem por uma leitura de mundo que expõe de forma crítica os fatos sociais através da arte teatral. Entretanto, também, é importante frisar o diálogo que se intermedia dessa relação entre geografia e arte, visto que são cognatos no que tange o modo de representação e assimilação em tirar, através da crítica, a neutralidade do conhecimento e até mesmo da arte, assumindo assim posições político-social diante as classes menos favorecidas.

### **3.2 A arte e o social através da crítica Marxista**

A primeira condição de toda a história humana é naturalmente, a existência de seres humanos vivos. A primeira situação a constatar é, portanto, a constituição corporal desses indivíduos e as relações que ela gera entre eles e o restante da natureza. Não podemos, naturalmente, fazer aqui um estudo mais profundo da própria constituição física do homem, nem das condições naturais, que os homens encontraram já prontas, condições geológicas, orográficas, hidrográficas, climáticas e outras. Toda historiografia deve partir dessas bases naturais e de sua transformação pela ação dos homens, no curso da história. Pode-se distinguir os homens dos animais pela consciência, pela religião e por tudo o que se queira. Mas eles próprios começam a se distinguir dos animais logo que começam a produzir seus meios de existência, e esse passo à frente é a própria consequência de sua organização corporal. Ao produzirem a seu meio de existência, os homens produzem indiretamente sua vida material. (Marx; Engels, 1998, p. 10).

Nesse trecho de a “A ideologia Alemã”, de Karl Marx e Friedrich Engels, é observado que a materialidade é produto da própria existência humana. Dessa maneira, a premissa que condiciona a relação da arte e a sociedade materialista é o valor que se emprega sobre os contextos em que ela se difunde, perpassando como símbolo de poder dentro das classes mais abastadas, e objeto de desejo pelas classes menos favorecidas. Sobretudo, quando se alinham

interesses comerciais e socioeconômicos, que delimitam acesso e conhecimento em detrimento das relações desiguais que se perpetram no seio da sociedade desde tempos imemoriais. Sendo imprescindível o diálogo com o campo das artes em geral, mas especificamente com a arte teatral, visto que desde os tempos helenísticos<sup>5</sup> era produto direcionado a grandes autoridades da sociedade, mas para o objetivo desta pesquisa atém-se especificamente a arte como produto entre as classes sociais.

Além disso, faz-se uma análise sobre a estética marxista promulgada nos escritos de György Luckács, em observância da consciência do ser em detrimento da arte e da realidade. Pois segundo o que afirma Celso Frederico<sup>6</sup>:

Trata -se, assim, nos dois casos, de realizar escolhas alternativas. No confronto com a natureza: escolher entre os valores de uso aqueles a serem perseguidos. No segundo caso: ação sobre a consciência dos outros homens. Passamos, pois, da esfera econômica para ideológica, onde se situam as objetivações superiores, como o direito, a filosofia, a política e a arte. A arte, dessa forma, é convocada a participar da disputa entre valores alternativos que atravessam a vida social. Como reflexo antropomorfizador, ela se vê às voltas com o processo de reificação que relega os homens à condição de objetos. “Não existe ideologia inocente”, escreveu György Luckács em *A destruição da razão*. A arte, portanto, está no centro de uma disputa entre valores alternativos. Nesse ponto, ela dá sequência à teleologia do trabalho. (Frederico, 2024, p. 3).

Nesse sentido, a premissa de Luckács é endereçar a questão da arte sendo correlata ao trabalho. Visto que por essa ótica o trabalho é uma questão simples e primária, que demonstra a realidade de forma verídica, refletindo por através da *mimese*<sup>7</sup>, não a repetição pela repetição, ou mecanização da realidade, mas demonstrando que o ser, assim como os espaços e até mesmo a arte, está sempre em movimento. Nessa perspectiva, a arte teatral preocupa-se pela existência dos fenômenos sociais, a partir da indução de que os objetos só existem porque o próprio ator/homem os põe em cena.

Dentro dessa relação, assim como no distanciamento Brechtiano, o ser é posto como telespectador de si mesmo diante os fenômenos que o antecedem e sucedem suas vivências,

---

<sup>5</sup> O período helenístico refere-se ao período da história da Grécia e de parte do Oriente Médio compreendido entre a morte de Alexandre o Grande em 323 a.C. e a anexação da península grega e ilhas por Roma em 146 a.C. o nascimento formal do Império Romano com a morte de Cleópatra e a anexação do último reino helenístico, o Reino Ptolemaico do Egito, em 30 a.C, com Otaviano vitorioso em Áccio em 31 a.C. Caracterizou-se pela difusão da civilização grega numa vasta área que se estendia do mar Mediterrâneo oriental à Ásia Central. De modo geral, o helenismo foi a concretização de um ideal de Alexandre: o de levar e difundir a cultura grega aos territórios que conquistava. Foi neste período que as ciências particulares tiveram seu primeiro e grande desenvolvimento. Foi o tempo de Euclides e Arquimedes. O helenismo marcou um período de transição para o domínio e apogeu de Roma. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Per%C3%ADodo\\_helen%C3%ADstico](https://pt.wikipedia.org/wiki/Per%C3%ADodo_helen%C3%ADstico)

<sup>6</sup> Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (1970), mestrado em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (1975), doutorado em Sociologia pela Universidade de São Paulo (1979) e livre – docência pela mesma universidade (1992). Atualmente é professor titular da Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/9183961776261635>

<sup>7</sup> Mimese significa repetição ou imitação da realidade dentro da obra teatral/literária.

fazendo com que esse ciclo seja observado e refletido, levando-o à crítica das ocorrências de seu próprio cotidiano. Principalmente, quando percebe-se dentro da dinâmica materialista dialética, adquirindo consciência sobre si mesmo e os espaços que o circundam dentro da temporalidade capitalista, sobre o qual contextualiza formas captadas a partir da sua própria realidade. Contudo, a partir da percepção exterior e interior da realidade do ser em sociedade, o próprio ser, retoma a si mesmo quando se põe sobre o estado sensível, não a sensibilidade que discorre das emoções, mas a sensibilidade que advém do reflexo da sociedade – a *mimese*.

Além disso, elencar a questão do trabalho em consonância com a arte para discorrer as relações materiais que perpassam a sociedade é elementar. Especialmente quando a estética marxista inunda-se da realidade por meio dos geossímbolos endereçados na universalidade que converge da arte e geografia. Pois segundo o que afirma György Luckács no livro “*Estética Marxista*”:

Com esta representação simbólica do singular e do universal, a obra de arte revela – em virtude da sua essência objetiva, independentemente das intenções subjetivas que determinaram o seu nascimento – uma qualidade interna, em si significativa da vida humana, terrena. Ela conserva esta peculiaridade mesmo quando, por causas histórico-sociais, os motivos conscientes do seu nascimento têm caráter transcendental (mágico, religioso). Ela encarna e figura esses motivos – a forma é determinada pelo conteúdo –, mas de tal maneira, artisticamente, que a transcendência é transformada involuntariamente numa imanência da realidade terrena. Por isso, podemos reviver esta transcendência nas obras do passado, mas a revivemos como destino humano, sob a forma de emoções e paixões humanas. (Luckács, 2018, p. 257).

Também, dessa maneira, a estética marxista denuda as desigualdades das classes sociais, haja vista mencionada a questão do trabalho. Nesse sentido, seguindo o que ainda reforça Luckács (2018, p. 258.) “Também a decadência burguesa apresenta, em sua base, esta distorcida polarização do falso subjetivismo e do falso objetivismo”, onde se mensura que o falso subjetivismo e objetivismo, não partem da realidade, ou que não são características universais/totalizantes. Principalmente, quando a realidade é distorcida em decorrência da ótica capitalista, que tange por priorizar a forma em detrimento do conteúdo, subjugando sobre o recorte espacial – cultural a capacidade subjetiva/objetiva que advém da realidade, onde coexistem os eixos falsos que polarizam-se, mas não se totalizam na unicidade.

Por intermédio disto, ao adentrarmos na veiculação da arte como promotora da autoconsciência humana, determinamos então que os objetos artísticos, assim como os fenômenos sociais, sempre são postos em evidência pelo próprio homem/artista. E que a subjetividade/objetividade que atravessa a realidade, provém da realidade humana, e que os demais elementos componentes dessa estética ficam em segundo plano, ou como é dito no teatro – são muletas. Dessa forma, Luckács afirma que:

Já que a arte representa sempre e exclusivamente o mundo dos homens, já que em todo ato de reflexo estético (diferentemente do científico) o homem está sempre presente como elemento determinante, já que na arte o mundo extra-humano aparece apenas como elemento de mediação nas relações, ações e sentimentos dos homens, deste caráter objetivamente dialético do reflexo estético, de sua cristalização na individualidade da obra de arte, nasce uma duplicidade dialética do sujeito estético, isto é, nasce no sujeito uma contradição dialética que, por sua vez, revela também o reflexo de condições fundamentais no desenvolvimento da humanidade. (Luckács, 2018, p. 258).

Nessa perspectiva ontológica, portanto, percebe-se que as relações humanas são guiadas a partir de ideologias onde o homem põe-se como protagonista – o homem que detém poder capitalista. Sobretudo quando as ideologias são de cunho totalitaristas/imperialistas, e trazendo para uma perspectiva mais atual do século XXI – neofascista. Contudo, a estética marxista de Luckács, alerta-nos para a questão imbricada no campo das contradições materialistas dialéticas, pois essas estão mascaradas no seio da sociedade sobre a representação de progresso e democracia, quando claramente denotam características neoliberais.

Assim, por meio de uma sociedade fragmentada por contradições de classes sociais, sobre a qual os movimentos sociais e as lutas de classe também prenunciam caráter ideológico que incitam pela divisão reacionária, é indubitável determinar subjetividades baseadas na realidade. Justamente por prevalecer dicotomias que impedem a universalização/totalidade, sendo dessa maneira impossível determinar o que realmente tem eficácia, ou melhor, resultados de cunho social dentro da sociedade capitalista democrata. Permeando, dessa maneira, questões espaço-temporais impossíveis de elucidar, pois a estética marxista denuncia também, o modo e as formas históricas como as contradições se repetem, semeando de modo latente as contradições que se fazem atemporais.

Dessa maneira, retomando o teatro dialético de Bertolt Brecht, o qual, pelo didatismo cênico, promove a crítica/autoconsciência, quando o ator em cena, põe-se sobre o efeito de distanciamento, denunciando o exagero ao retratar as contradições dialéticas. Cujo qual provoca a sensação de estranheza e espanto diante os fatos cotidianos, da realidade vivenciada a partir do movimento do ser no espaço. Ao mesmo tempo em que assimila o conteúdo das questões encenadas endereçadas de forma objetiva ao seu “eu” mais íntimo, que comunga da sensibilidade universal cadenciada pela questão ontológica do homem em sociedade.

De fato, para o nascimento de qualquer obra de arte, é decisiva precisamente a concreticidade da realidade refletida. Uma arte que pretendesse ultrapassar objetivamente as suas bases nacionais, a estrutura classista de sua sociedade, a fase da luta de classe que é nela presente, bem como, subjetivamente, a tomada de posição do autor em face de todas estas questões, destruir-se-ia como arte. Para a ciência, é legítimo estudar as leis gerais comuns de uma formação econômica (e mesmo de todas as formações); para qualquer obra de arte, ao contrário, o objeto imediato da representação só pode ser, sempre, uma determinada etapa concreta. Esta verdade

indubitável foi obscurecida, durante muito tempo, pela teoria idealista do “humano universal” como matéria da arte; uma inversão salutar só foi possível com o aparecimento do materialismo histórico (e de seus precursores importantes), que restituiu à arte – no nível da teoria – a realidade de sua efetiva função. (Luckács, 2018, p. 260).

Nesse caso, a estética marxista válida a arte como veículo crítico dos fenômenos que tangem pela contradição dialética. Sobretudo a arte engajada em elucidar/demonstrar a realidade sem imitações caricatas, ou estereótipos de linguagem cênica vulgar, demonstrando apenas o vivido e experienciado com base nos contextos reais, sobre ou não subjetividades/objetividades singulares, mas promovendo a autoconsciência por meio da percepção do espectador. Esmiuçando assim, a problemática que tange por através da condição humana do ser em sociedade, que condiz no resgate de si mesmo enquanto ser ontológico e sendo parte da totalidade, e não somente um reflexo de uma porção ou determinado grupo social dentro da sociedade de classes, mas um ser concreto e concebido a partir da universalização da sociedade.

### 3.3 O teatro dialético de Bertolt Brecht e suas experimentações

Bertolt Brecht, dramaturgo/teatrologista alemão, nascido no ano de 1898, e que revolucionou a maneira de se fazer teatro, ativamente, nos primeiros 50 anos do século XX. Deixando um legado de teor político explicitamente marxista, fato presente em suas obras artísticas, nas quais pelo método de distanciamento minava a relação do público alienado, com a tradição das obras aristotélicas que visavam o entretenimento. O breve resgate de quem foi Bertolt Brecht, tem como objetivo elencar caminhos pelos quais o autor direcionou-se como princípio construtivo de seu teatro épico, dando ênfase em sua fase didática de produção teatral.

As peças didáticas são, ao todo, seis, e foram escritas entre 1928 e o começo da década seguinte: *O voo sobre o Oceano*, *A peça didática de Baden Baden sobre o Acordo*, *Aquele que diz sim/Aquele que diz não*, *A exceção e a regra*, *Horácios e Curiácios* e *A decisão*, além dos fragmentos *A decadência do egoísta Johann Fatzer* e *O Maligno Baal*, *o Associal*. Cada uma dessas peças versa sobre distintas situações e foram elaboradas de acordo com o contexto que a geraram. (Concílio, 2011, p. 2).

Analisando, sobretudo a historicidade dos fenômenos sociais vigentes da época em que Brecht as escreveu (primeira metade do século XX), é indubitável não relacionar às dinâmicas crescente do imperialismo/totalitarismo e as questões de classe prenunciadas no seio da sociedade pós primeira guerra mundial<sup>8</sup>, a qual era envenenada com ideologias e discursos

---

<sup>8</sup> A **Primeira Guerra Mundial** (também conhecida como **Grande Guerra** ou **Guerra das Guerras**, até o início da Segunda Guerra Mundial) foi um conflito bélico global centrado na Europa, que começou em 28 de julho de 1914 e durou até 11 de novembro de 1918. A guerra envolveu todas as grandes potências do mundo na época.

falsos sobre humanidade. E sobre esta perspectiva, Brecht que presenciou duas guerras mundiais e o nascimento do socialismo, reflete então sobre as formas de arte promovidas durante esse período, das quais tinham por objetivo entreter a sociedade dos horrores dos conflitos bélicos, falseando uma realidade que não condizia com os fenômenos que estavam a acontecer nesse momento da humanidade, dando início assim ao seu formato de teatro épico.

Brecht pretendia primeiramente distanciar-se da dramaturgia do teatro grego, dando características restritivas sobre a função social; eliminação dos valores culturais e do naturalismo exacerbado perpetrado na arte em geral durante esse período anestésico em que a arte era promovida como entretenimento. Cujo o objetivo de tais características era retirar o espectador – a sociedade do estado de alienação e perda da autoconsciência, clareando suas vivências baseadas na reprodução científica do trabalho, tendo em vista que a burguesia sempre fomentou, através do capital, melhorias científicas em prol de si mesma, deixando a classe trabalhadora como engrenagem de seus lucros. Assim como demonstra no prólogo de seu intitulado “Pequeno Organon para o Teatro”:

Vamos examinar, a seguir, qual será o teor de uma estética que se baseia em determinada forma de representar, a que, já de algumas décadas para cá, se tem dado realização prática. Nas ocasionais observações e conclusões teóricas e nas indicações técnicas, publicadas sob forma de comentários às peças do autor, o problema estético apenas foi aflorado de um modo acidental e relativamente desinteressado. Nelas, vemos uma determinada espécie de teatro alargar e restringir sua função social, completar ou selecionar seus meios artísticos, e estabelecer-se ou afirmar-se no campo da estética, quando isso vinha a propósito, menosprezando as prescrições então vigentes - quer elas fossem de natureza moral, quer dissessem respeito ao gosto artístico -, ou invocando-as em seu benefício, conforme a sua posição de combate. Era com discrição que defendia, por exemplo, o seu pendor social – apontando tendências sociais em obras geralmente consagradas e utilizando apenas o argumento de serem estas as tendências então aceitas. Caracterizava a eliminação de todos os valores culturais, na produção contemporânea, como um indício de decadência; acusava os recintos de diversão noturna de se terem degradado e passado a ser mais um ramo do comércio burguês de estupefacientes. As falsas reproduções da vida real que eram efetuadas nos palcos, incluindo as do chamado naturalismo, levaram-no a solicitar reproduções cientificamente exatas, e o insípido espírito de "iguaria", de deleite sensorial através dos olhos e da alma, fê-lo exigir a excelente lógica da tabuada. Este teatro rejeitou, com desdém, o culto do belo, culto então alimentado ao lado de uma aversão ao saber e de um desprezo pelo útil; e o que induziu a essa renúncia foi, sobretudo, a circunstância de não estar produzindo nada de belo naquela época. Aspirava-se a um teatro próprio de uma época científica e, como era muito difícil para os planejadores desse teatro requisitar ou furtar do arsenal dos conceitos estéticos vigentes sequer apenas o bastante para manter os estetas da Imprensa à distância, preferiram simplesmente ameaçar afirmando o seguinte propósito: "extrair do instrumento de prazer um objeto didático e reformar determinadas instituições transformando-as de locais de diversão em órgãos de divulgação" (Notas sobre a Opera), ou seja, emigrar do reino do aprazível. A estética, legado de uma classe depravada que se tornara parasitária, encontrava-se num estado tão deplorável que um teatro que preferisse apodar-se de *thaëter* logo adquiria, por si, tanto prestígio como liberdade de ação. No entanto, o que então se praticava como teatro de uma época científica não era ciência, mas, sim, teatro, e toda essa porção de inovações, surgidas num período em que não havia possibilidade de demonstração prática (no período nazi e durante a guerra) faz que se torne premente analisar qual a posição deste gênero de

teatro dentro da estética, ou, então, determinar os traços de uma estética adequada a esta espécie de teatro. Seria demasiado difícil, por exemplo, apresentar a teoria do distanciamento fora de uma perspectiva estética. (Brecht, 2005, p. 99).

Nesse sentido, Brecht relaciona noções da cotidianidade com base nos fenômenos sociais de sua época, com fito de alertar sobre as discrepâncias deformadoras da realidade nas obras artísticas. De modo que, por meio de seu teatro dialético popularizou-se o épico, cujo qual renunciava o método de distanciamento, e através disso evidenciar, portanto, de forma didática, uma realidade condizente com as experiências humanas daquele período do século XX. Distanciando também a maneira como o teatro e as artes em geral eram promovidos, dando corpo teórico e sentidos ao seu teatro, até então inovador, para os parâmetros idealizados naquele momento.

Quando propunha que o teatro fosse feito com participação de todos – atores/atrizes ou civis sem experiências cênicas. Veiculando dessa forma o distanciamento, pelo qual o ator/sujeito deveria atribuir-se de suas próprias emoções e/ou vivências por meio do *gestus* – reação corpórea, direcionando-se apenas ao objetivo didático pelo qual se propõe o teatro brechtiano – informar/incitar crítica ao espectador. Sendo possível, assim, compreender a dialética embriada nas obras de Brecht, tangenciando seus princípios por meio da didatização que se faz elementar na troca – resgate histórico e reflexão sobre a contemporaneidade.

Quando o elemento do distanciamento brechtiano se torna fator imprescindível na adequação dramaturgica atravessada por questões da realidade. Dessa maneira, de indispensável contribuição o seu uso no diálogo que denota concretude em desvelar crítica social em meio as camadas da desigualdade.

A forma de representação que foi no Teatro *Schiffbauerdamm* de Berlim, entre a primeira e a segunda guerra mundial, e cujo objetivo era apresentar imagens do tipo a que nós temos referido, baseia-se no efeito de distanciamento, o objeto é susceptível de ser reconhecido, parecendo, simultaneamente, alheio. O teatro antigo e o teatro medieval distanciavam suas personagens por meio de máscaras representando homens e animais: o teatro asiático ainda hoje utiliza efeitos de distanciamento de natureza musical e pantomímica. Tais efeitos de distanciamento tornavam, sem dúvida, impossível a empatia e, no entanto, a técnica que os permitia apoiava-se, ainda mais fortemente do que a técnica que permite a empatia, em recursos sugestivos de natureza hipnótica. Os objetivos sociais destes antigos efeitos eram absolutamente diversos dos nossos. (Brecht, 2005, p. 116).

Neste fragmento, é visto que a técnica de distanciamento tem por objetivo pôr em perspectiva o contexto e as subjetividades das cenas que retratam causalidade de cunho social. Posto em evidencia as condições que o ator/sujeito em cena está inserido, dividindo então, o foco de análise em detrimento das características do teatro épico brechtiano, que visa escancarar

a pobreza, a luta de classes e as condições desiguais refletidas na sociedade, que são apêndices vinculados ao modo de produção capitalista.

Sendo, portanto, a função principal do método de distanciamento social pretendido e difundido por Brecht, a reflexão das condições dialéticas em cena. Sobretudo quando contribui didaticamente para a efetivação crítica, direcionando a arte como promotora do resgate da autoconsciência/capacidade crítica dos sujeitos, vítimas da sociedade esfacelada por dogmas e ideologias reacionárias entre esquerda e direita.

Esta técnica permite ao teatro empregar, nas suas reproduções, o método da nova ciência social, a dialética materialista. Tal método, para conferir mobilidade ao domínio social, trata as condições sociais como acontecimentos em processo e acompanha-as nas suas contradições. Para a técnica em questão, as coisas só existem na medida em que se transformam, na medida, portanto, em que estão em disparidade consigo próprias. O mesmo sucede em relação aos sentimentos, opiniões e atitudes dos homens através dos quais se exprimem, respectivamente, as diversas espécies de convívio social. (Brecht, 2005, p. 117).

No Brasil, o teatro épico deu nuances enviesadas nas lutas de classe com a modernização do teatro brasileiro na década de 1960/1970, assim como reflexões a partir de questionamentos sobre o imperialismo e hegemonia burguesa. Tendo em vista a natureza ditatorial que o Brasil vivenciava a partir do ano de 1964, sendo imprescindível direcionar o diálogo às represálias e censura impostas a arte brasileira nesse momento, elencando de forma pontual a prática do teatro épico e sua dialética em cena.

No cenário brasileiro, nesse período, o teatro deu início, também, a uma fase de musicais com propósito político, decorrentes do *Teatro de Arena*<sup>9</sup>. Mas o objetivo aqui é exemplificar como a modernização do teatro no Brasil, assim como na América do Sul em geral, teve caráter emancipatório, em detrimento das questões sociais vigentes do clima ditatorial. Não obstante, Augusto Boal, com o seu intitulado “*Teatro do Oprimido*”, que possui características brechtianas na sua forma estética e teórica de representação, propunha de certa forma, uma democratização do teatro sobre o viés dialético.

No princípio, o teatro era o canto ditirâmico: o povo livre cantando ao ar livre. O carnaval. A festa. Depois, as classes dominantes se apropriaram do teatro e construíram muros divisórios. Primeiro, dividiram o povo, separando atores de espectadores: gente que faz e gente que observa. Terminou-se a festa! Segundo, entre os atores, separou os protagonistas das massas: começou o doutrinação coercitivo! O povo oprimido se liberta. E outra vez conquista o teatro. É necessário derrubar os muros! Primeiro, o espectador volta a representar, a atuar: teatro invisível, teatro foro, teatro imagem, etc. Segundo, é necessário eliminar a propriedade privada dos personagens pelos atores individuais. (Boal, 1991, p. 135).

---

<sup>9</sup> O **Teatro de Arena** foi um dos mais importantes grupos teatrais brasileiros das décadas de 50 e 60. Inicia-se em 1953 tendo promovido uma renovação e nacionalização do teatro brasileiro, sua existência termina em 1972. Em 1977 foi reaberto após ter sido adquirido pelo governo federal, através do Serviço Nacional de Teatro e incorporado ao patrimônio da Fundação Nacional das Artes. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro\\_de\\_Arena\\_\(São\\_Paulo\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_de_Arena_(São_Paulo))

Dessa maneira, Boal afirma que o teatro brasileiro se tornou burguês em decorrência dos interesses da sociedade dividida por classes. Sobretudo, quando ergue muros ideológicos com base no fator socioeconômico, onde a relação da arte e do espectador se distanciam em detrimento de espetáculos que se mostram inacessíveis ao público sem poder aquisitivo. Da mesma forma, com a ascensão da televisão no Brasil, se tornando um dos maiores meios de comunicação e informação nacional, fomentou-se então que, a partir disso, a arte era algo democrático e de fácil acesso a todos, mas a realidade é outra, esse fenômeno gerou desigualdade e divisão em ambos os meios.

*Todavia, com a chegada da televisão como meio de comunicação no Brasil, a partir de 1950, a dinamizar a indústria cultural brasileira, com o advento do golpe militar-empresarial de 1964, que desencadeia a ditadura que durou 21 anos, a capacidade do teatro como meio de atuação relevante no cenário nacional decaiu progressivamente, com a censura, a repressão aos grupos e seus integrantes, o exílio de alguns artistas engajados, como Augusto Boal, e a oportunidade de emprego gerada na TV para os trabalhadores do teatro, então desempregados durante a ditadura. (Villas Bôas; Rosa; Deeter, 2025, p. 7).*

Sob essa ótica, sem o fomento necessário do Estado/empresas incentivando financeiramente o teatro e a arte brasileira, por 21 anos a sociedade permaneceu com os veículos artísticos moldados aos ideais ditatoriais, havendo represálias, mas também luta de artistas diante esse cenário. O dever da arte brasileira pôs-se sob adequação diante a censura, diminuindo seu alcance como veículo que denota o viés crítico frente o sistema totalitário resultante de um país sitiado em decretos que previam a retirada da liberdade de expressão. Embora, a estética do teatro brasileiro, em geral, não fosse de viés dialético como o de Brecht, Augusto Boal desenvolveu o “Teatro de Arena” na cidade de São Paulo, direcionando o campo artístico às necessidades sociais daquela época. O teatro de arena de Augusto Boal propunha quatro etapas:

*A primeira etapa:* Em 1956, o Arena iniciou sua fase “realista”. A primeira etapa do Arena veio responder às necessidades desta ruptura, e veio satisfazer a classe média. O Arena devia responder com peças nacionais e interpretações brasileiras. Porém, peças não havia. Os poucos autores nacionais de então preocupavam-se especialmente com mitos gregos. O realismo tinha, entre outras vantagens, a de ser mais fácil de realizar. Se antes usava-se como padrão de excelência a imitação quase perfeita de Guílgud, passávamos a usar a imitação da realidade visível e próxima. A interpretação seria tão melhor na medida em que os atores fossem eles mesmos e não atores. [...]

*A segunda etapa:* Em fevereiro de 1958, começou. Eles não usam Black-tie, de Gianfrancesco Guarnieri foi a primeira, e ficou todo o ano em cartaz até 59. Pela primeira vez, em nosso teatro, o drama urbano e proletário. Foi um longo período em que o Arena fechou suas portas à dramaturgia estrangeira, independentemente de sua excelência, abrindo-as a quem quisesse falar do Brasil às plateias brasileiras. Esta etapa coincidiu com o nacionalismo político, com o florescimento do parque industrial de São Paulo, com a criação de Brasília, com a euforia da valorização de tudo nacional. [...]

*A terceira etapa:* Nacionalização dos clássicos. Escolhemos A Mandrágora, de Maquiavel, em tradução de Mário da Silva. Maquiavel foi o primeiro ideólogo da burguesia então nascente; nossa produção inseria-se no século da sua decadência. A Mandrágora, em nossa versão, foi feita não como peça acadêmica, mas como esquema político ainda hoje utilizado para a tomada do poder. O poder, na fábula, era simbolizado por Lucrécia, a jovem esposa guardada a sete chaves, mas mesmo assim acessível a quem a queira e por ela lute sempre que se lute tendo em vista o fim que se deseja e não a moral dos meios que se usam. [...]

*A quarta etapa:* Musicais. Procurava-se mais: contar uma história não da perspectiva cósmica, mas sim de uma perspectiva terrena bem localizada no tempo e no espaço: a perspectiva do Teatro de Arena, e de seus integrantes. A história não era narrada como se existisse autonomamente: existia apenas referida a quem a contava. (Boal, 1991, p. 188-196).

Em suma, o teatro de arena de Boal, e seu teatro do oprimido dialogam invariavelmente com o teatro dialético de Brecht. Trazendo consigo a consequência primeira, de envolver o público como partícipe na construção de suas próprias histórias, baseando-se nos fenômenos sociais vigentes de sua época, comprometendo-se com a verdade diante os fatos da realidade hodierna. Dessa forma, através da conjunção espaço-temporal utilizar-se de artifícios mediadores de uma sociedade que se difere não somente em classes sociais, mas também coagida pelo regime ditatorial no qual se encontrava o Brasil entre 1964 a 1985, retornando assim com a liberdade de expressão e vivências democráticas a partir de 1988. Com a constituição deste ano, que assegura os direitos dos brasileiros pela luta democrática diante o totalitarismo e o crescente fascismo, leva-se a arte como condutora da crítica social e de resgate da autoconsciência diante as práticas que cessam direitos de existência no que tange as ideologias.

### **3.4 Conexões corpóreas entre teatro físico e o espetáculo Desimpério.**

Para os grandes literatos russos, a literatura e a arte são meios de combate e de luta pelos supremos ideais do povo. Tchernychevsky, aquele que entre todos os socialistas utópicos mais se aproximou do socialismo científico, e cuja obra, como dizia Lênin, “irradiava o espírito da luta de classes”, ensinava que o objetivo da arte não era só compreender a vida, mas ainda ensinar os homens a apreciar em seu justo valor os diferentes fenômenos sociais. Seu amigo e companheiro de luta mais íntimo, Dobrolubov, acentuava que “a vida não segue as normas literárias, mas a literatura se adapta às tendências da vida” e preconizava intensivamente os princípios do realismo e do populismo na literatura, julgando que a arte suprema era a realidade, que esta era a fonte da arte e que arte tinha um papel ativo na vida social, formando a consciência social. (Zhdanov, 1984, p. 46-52).

Nesse caso, com relação a arte teatral, encontra-se no teatro épico a engrenagem necessária para a realização analítica de uma dialética embricada nas questões sociais. Visto que, a união do teatro físico em detrimento das relações que tangem pela corporeidade se fazem necessárias na intermediação do diálogo norteador, no qual tem a ver a manifestação crítica por

meio do corpo. Sobretudo quando atravessa situações que estão na seara das experimentações, permitindo a interferência na dinâmica entre material e imaterial.

O termo *Physical Theatre* tornou-se conhecido nas artes cênicas nas três últimas décadas do século XX, caracterizando uma nova tendência teatral. Acredita-se que tenha sido cunhado primeiro na Inglaterra, vindo a definir uma gama bastante diversa de criações que transitam numa área de cruzamento entre a Dança, o Teatro, a Mímica e o Circo. O Teatro Físico quer enfatizar a materialidade do evento; *Physical* poderia ser traduzido como “conectado ou relativo ao corpo”, correspondendo àquilo que pode ser sentido ou visto e que não existe apenas numa dimensão espiritual ou mental. (Romano, 2015, p. 16).

Dessa maneira, o teatro físico relaciona de forma espaço-temporal a historicidade que tange pela forma e conteúdo dos fenômenos sociais. Dando, dessa maneira, ênfase na representação da materialidade e na condição ontológica das experimentações, dialogando precisamente com a capacidade modelar do ser em se fragmentar sobre as estruturas sociais em diferentes aspectos, clima e condições socioeconômicas. Sobretudo a questão das classes sociais, que para além da economia apoiam-se na condição dos sentidos, na construção dos espaços e movimento dos lugares, assim como afirma Marcelo Sousa Brito (2017, p. 272), “O corpo é, ao mesmo tempo, obra, suporte, forma e conteúdo, que faz relacionar as diversas escalas espaço-temporais”.

Ainda segundo Brito (2017), o papel do corpo e da corporeidades dentro da dinâmica materialista dialética é uma possibilidade de representação que não se restringe apenas a atmosfera da subjetividade. Sobretudo quando no cerne da teatralidade, o ator demanda convicção aos fenômenos por ele retratados no palco, dando corpo aos fatos e contextos através de sua corporeidade e método de distanciamento, onde primordialmente o corpo representa os próprios indivíduos sociais. Nesse sentido, a representação por meio do teatro físico exalta o exagero em detrimento da projeção que converge na linguagem corporal, priorizando principalmente não a dramatização, mas a interpretação individual de cada espectador quando acionada suas capacidades que tangem pela crítica social e absorção dos fenômenos espaço-temporais hodiernos.

Não obstante, a representação dos fenômenos sociais no palco de teatro, não adere outras atribuições geoespaciais, ou seja, não é possível transcrever ou representar a natureza pela natureza-paisagem. Embora a análise atravesse espaço e tempo, as forças determinantes da natureza ficam de fora desse meio de representações, havendo espaço somente para a materialidade corpórea na qual se atribui movimento e contexto por através dos gestos e narrativas físicas e orais. Contudo, ainda, é responsabilidade do ator de teatro, por meio da didatização, narrar os fatos sociais, geolocalizar, e sobretudo distanciar-se como indivíduo

incluso nas narrativas de seus monólogos, projetando de forma imparcial a responsabilidade que endereça a crítica nos espectadores, fomentando o resgate da autoconsciência e autonomia de pensamento.

Ademais, para relacionar os elementos que dialogam com arte teatral e estética marxista entre teatro físico e o espetáculo “Desimpério”, é necessário adentrar na cosmologia criada para ambientar o processo cênico realizado entre os anos de 2022-2024. Nesse sentido, foram utilizadas sonoplastia da banda de post-rock “Múm”<sup>10</sup> do álbum “*Summer make good*”, com o fito de criar uma atmosfera que induzisse o espectador se preparar para receber as diversas informações de cunho social, enviadas por cenas textuais e corporais, trajadas por elementos didáticos no que tem a ver a provocação da reflexão crítica dos espectadores diante as cenas que traziam consigo o teor político. Assim como por exemplo, a apresentação de slides com fotos de fenômenos que escaravam corpos de sujeitos mortos; a condição da miséria; a fome; e monólogos textuais ditos pelos atores, cujo quais condiziam com a escala de fenômenos que apeteçiam a realidade amazônica, mais especificamente a cidade de Santarém, que sofria com efeitos da poluição do ar em detrimento das queimadas intensas no ano de 2023.

Dessa forma, um dos textos dramaturgicos que está fora do épico, mas que também foi utilizado para exprimir as questões centralizadoras que dizem respeito aos avanços técnicos científicos dialogados no cerne do espetáculo Desimpério, e que direciona a crítica aos sistemas totalitaristas/fascistas e por consequência o modo de reprodução capitalista, foi o acréscimo textual do monólogo de Charles Chaplin de “O último discurso” do filme de 1940 “O Grande ditador”. Em síntese, captou os contextos por quais Brecht perpassa sua crítica dialética diante a sociedade que se movimenta pelo avanço acelerado da ciência e do progresso tecnicista, que mina a condição humana e suas individualidades. Assim como mostra o trecho a seguir:

O caminho da vida pode ser o da liberdade e da beleza, porém nos extraviamos. A cobiça envenenou a alma do homem ... levantou no mundo as muralhas do ódio ... e tem-nos feito marchar a passo de ganso para a miséria e os morticínios. Criamos a época da velocidade, mas nos sentimos enclausurados dentro dela. A máquina, que produz abundância, tem-nos deixado em penúria. Nossos conhecimentos fizeram-nos céticos; nossa inteligência, empedernidos e cruéis. Pensamos em demasia e sentimos bem pouco. Mais do que máquinas, precisamos de humanidade. Mais do que de inteligência, precisamos de afeição e doçura. Sem essas duas virtudes, a vida será de violência e tudo será perdido. A aviação e o rádio aproximaram-se muito mais. A próxima natureza dessas coisas é um apelo eloquente à bondade do homem ... um apelo à fraternidade universal ... à união de todos nós. Neste mesmo instante a minha voz chega a milhões de pessoas pelo mundo afora ... milhões de desesperados, homens, mulheres, criancinhas ... vítimas de um sistema que tortura seres humanos e encarcera inocentes. Aos que me podem ouvir eu digo: "Não desespereis!" A desgraça que tem caído sobre nós não é mais do que o produto da cobiça em agonia ... da

<sup>10</sup> **Múm** (pronuncia-se [mu:m]) é uma banda de post-rock islandesa. Sua música é caracterizada pelos vocais delicados, efeitos eletrônicos e uma variedade de instrumentos tradicionais e inconventionais. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAm>

amargura de homens que temem o avanço do progresso humano. Os homens que odeiam desaparecerão, os ditadores sucumbem e o poder que do povo arrebataram há de retornar ao povo. E assim, enquanto morrem os homens, a liberdade nunca perecerá. (O Grande Ditador. Direção: Charles Chaplin).

Em face do exposto, percebe-se gestos que articulam interpretações que intermediam o diálogo com a estética marxista, no que tange as dicotomias apresentadas neste fragmento. Por conseguinte, o resgate dialogado com Milton Santos sobre os efeitos do meio-técnico-científico/meio-técnico-científico-informacional, encontra-se também na historicidade dos fatos a mesma conexão gestual dialética, sendo igualmente complexa em sua episteme de análise social quando denota características comumente relacionáveis para exemplificar a universalidade dos fatos e causalidades apresentadas. Com isso, portanto, David Harvey (2004) ao apresentar o termo “Processos moleculares”, diz que as diferenciações do espaço e as consequências do capital, sobretudo uma fragmentação da dinâmica capitalista inferem de forma universal e atemporal a condição humana, criando adventos e fomentando fenômenos que dão movimento ao espaço e conseqüentemente aos lugares, quando refere-se as regionalidades em diferentes escalas e redes, propiciando formas para o surgimento de crises que colapsam a partir da acumulação.

#### **4 DESIMPÉRIO E O DESMONTE DO ESPAÇO: UMA ANÁLISE GEOGRÁFICA A PARTIR DO ENSAÍSMO BRECHTIANO**

A cultura não é algo que funciona através dos seres humanos; pelo contrário, tem de ser constantemente reproduzida por eles em suas ações, muitas das quais são ações não reflexivas, rotineiras da vida cotidiana. Uma religião, por exemplo, ou um credo político só podem sobreviver se as pessoas os praticarem. A maioria de nós falará em voz baixa, respeitosa, ao entrar numa igreja, sem pensar conscientemente por que está assim fazendo. Fazemos o mesmo numa galeria de arte, e é difícil dizer o motivo. Um morador suburbano pode não estar ciente disso ao cortar a grama – está mantendo um sinal de propriedade numa paisagem proprietária, tão rotineira se tornou a prática. Se nos pedem para examinar o que estamos fazendo, a maioria de nós acha difícil articular o significado de nossas atividades. Mas sem tais práticas expressões culturais como igrejas, galeria e grama desapareceriam de nossas paisagens. Transformações na cultura vêm de mudanças, rápidas ou lentas, em sua prática, no ato da reprodução cultural. Mas a cultura é sempre *potencialmente* capaz de ser trazida ao nível da reflexão consciente e da comunicação. Isso é de fato o que fazemos quando examinamos a expressão cultural ao estudar as humanidades. Assim, a cultura é, ao mesmo tempo, determinada pela consciência e pelas práticas humanas e determinantes delas. (Cosgroove, 2012, p.225).

Milton Santos (2004) afirma que o espaço tomado pelos humanos é o que configura as estruturas sociais, e nessa perspectiva de repetição como condição norteadora da vida, percebe-se que a arte teatral também parte do mesmo princípio, pois é através da repetição que as cenas

textuais, cenários e contextos dramáticos ganham vida. Nesse sentido compreender a relação entre geografia e a arte teatral dentro de uma abordagem qualitativa, tangenciada por elementos que focam na análise estética da dialética presente no ensaísmo Brechtiano, projeta condições que se acimentam nos conceitos e categorias da ciência geográfica. Corroborando na estrutura e no diálogo interdisciplinar que se faz principalmente por meio de György Luckács, Bertolt Brecht e Milton Santos, diante do estudo das questões sociais encontradas no espetáculo *Desimpério*.

Dessa maneira, por meio da categoria espaço e do conceito de lugar promulga-se uma dinâmica que analisa elementos materiais e imateriais utilizando do recurso que visa descrever e explicar as cenas e os fenômenos sociais presentes no espetáculo teatral “*Desimpério*”. Sobretudo, elementos que tangem pela semiótica e a questão do não-lugar quando se trata do espaço vinculado as subjetividade e as dicotomias ambientadas no palco de teatro, tendo a arte como representação da realidade. Pois enxergar o espetáculo por essas lentes, se percebe a dialética presente na condição disposta no uso das representação e da corporeidade dos atores, a qual reverbera dos seres sociais elencados na estrutura de distopia que prioriza a condição do trabalho e do capital, ao invés da condição humana.

Nesse sentido, a escolha do espetáculo “*Desimpério*”, uma livre adaptação teatral do texto do dramaturgo Bertolt Brecht “*A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo*”, cuja montagem detinha 45 minutos e a esquete teatral 15 minutos, ocorreu entre os anos de 2022 a 2024 na cidade de Santarém/PA, sendo idealizada a partir do núcleo de jovens e adultos do Teatro Iurupari. Tendo como foco indireto a dinâmica do cenário político do Brasil, o qual se encontrava sitiado em embates ideológicos e uma crescente ascensão do fascismo, dividindo-se por interesses socioeconômicos e cerceadores da liberdade de expressão intermediados pela direita política, liderada por um presidente em exercício na época (2019-2022), associado aos extremismos conservadores e negacionistas. Contudo, a cidade de Santarém/PA serviu como plano de fundo dentro da perspectiva épica, para amarrar e ambientar no teatro os fenômenos sociais da adaptação do espetáculo “*Desimpério*”.

#### **4.1 Conexões entre o Teatro Épico e Geografia Crítica.**

O teatro épico tem como inspiração o cotidiano, aquilo que está presente em cada esquina de rua – em qualquer lugar do mundo, pois segundo Bertolt Brecht:

Vocês, artistas, que fazem teatro em grandes casas, sob a luz de sóis postiços, ante a plateia em silêncio, observem de vez em quando esse teatro que tem na rua o seu palco: Cotidiano, multifário, inglório. Mas tão vivido e terrestre, feito da vida em comum dos homens – esse teatro que tem na rua o seu palco. (1967, p, 49).

Percebe-se neste trecho, que tudo o que está no espaço e é espacializado pelo ser – sujeitos, é possível transformar em esquete teatral dentro da linguagem épica do teatro Brechtiano. Nesse sentido os fenômenos, as ações e as intenções corriqueiras do dia a dia postas sob uma lupa de aumento, que as faz dez vezes mais notórias ao espectador, possibilita a reflexão em ver de forma mais ampla aquilo que faz todos os dias, mas não se dá conta.

Desse modo, o teatro épico adentra de maneira incisiva por meio dos textos e cenas que remontam lugares, tendo em vista que o ser é ser porque espacializa, criando universos e contextos próprios nesse limiar entre espaço vivido e percebido. Contribuindo assim para um resgate, mesmo que breve, de fenômenos sociais representados dentro do palco, com fito de instigar a compreensão crítica ao modo de produção capitalista, demonstrando os percalços sociais ao espectador, não de maneira ácida e agressiva, mas de maneira didática – ao que difere-se de pedagógica, inclusive.

Contudo, apesar do teatro épico deter a característica de distanciamento por parte do autor – narrador sobre o aparato cênico e semiótico do “gestus” (uso das representações humanas no palco), Brecht viabiliza de forma sucinta o seu didatismo para as classes menos favorecidas, ao mesmo tempo em que tece críticas a sociedade capitalista e a burguesia. Permitindo que o espectador faça parte da dramatização, universalizando o espaço ontológico e construindo contextos cênicos inspirados na vivência comum e cotidiana do ser social. Embora a destreza do ensaísmo brechtiano seja inegável, grande parte do teatro épico advém do trabalho do ator em compreender essa linguagem e utilizá-la de forma coerente e incisiva no contexto moderno da teatralização e enredos cênicos, e é a partir dessa condição primária que o ensaísmo épico de Bertolt Brecht foi trabalhado no cerne do espetáculo “Desimpério”.

Em suma, as fontes primárias e secundárias partem da análise textual de cenas do espetáculo “Desimpério”, adaptadas do texto “A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo”, assim como a interpretação adaptada do texto “O último discurso” de Charles Chaplin, e fotos de ensaios e apresentações da montagem em espaços públicos na cidade de Santarém. Dessa forma, seguindo pela noção vinculada a ciência geográfica, diante dos fenômenos e conceitos elencados a partir do teatro épico brechtiano, firma-se as condições necessárias para análise desse objeto empírico.

A concepção estruturada por intermédio do teatro épico de Brecht não visou complementação direta da geografia. Nesse sentido, a percepção parte das condições observadas na execução do espetáculo, onde a partir de leituras e debates do grupo, discorriam percepções acerca da espacialização e ontologia no que diz respeito o desconhecido que se mostrava nas questões e fenômenos sociais elencados no texto de “A peça didática de Baden-

Baden sobre o acordo”. Com isso, foi possível definir caminhos através do corpo, da voz e da sinergia dos atores, diante o uso do espaço cênico e os não-lugares por quais essa arte teatral se fez presente em ocupar.

Os ensaios do núcleo de jovens e adultos (Figura 1) do ano de 2022 do projeto Iurupari, aconteciam semanalmente aos sábados, das 14:00 horas da tarde às 19:00 horas da noite. Visando preencher a lacuna de tempo dos outros dias da semana, visto que o projeto não é uma companhia profissional de teatro ou de formação de atores profissionais, e nesse caso o processo de construção cênica se aprofundava em jogos teatrais com base no corpo e voz, além da reflexão de textos dramáticos pré-selecionados pelo coordenador e bolsistas responsáveis por conduzirem as atividades do núcleo.

**Figura 1** – Ensaio do Núcleo de Jovens e Adultos



**Fonte:** Acervo do Teatro Iurupari (15/10/2022).

Por meio dos encontros do núcleo de jovens e adultos, priorizava-se pela noção de espaço buscando preencher e ocupar os lugares no palco. Denotando inconscientemente os paralelos e meridianos da geografia, baseando a topografia cênica diante o espaço total endereçado aos participantes do núcleo, ou seja, criando dimensões a partir da realidade permeada em suas interações. Fomentando dessa maneira uma reflexão acerca de como a geografia tece sua crítica por prismas diferentes, mas que partem de um mesmo ponto de partida, o espaço.

Os elementos definidores do espaço, conseqüentemente, deveriam ser considerados como variáveis cuja natureza e significação variam segundo o nível (de espaço) considerado. O problema da delimitação espacial assume outra dimensão, já que cada uma das partes é supostamente uma réplica da totalidade. Este objetivo torna-se particularmente difícil já que a geografia, com seus esforços de especialização fragmentou-se e tem fragmentado também a realidade que ela estuda. (Moreira, 1982, p. 6).

A afirmação de Ruy Moreira diz respeito ao campo de análise por quais a geografia tem se enveredado nas últimas décadas do século XX. Nesse sentido o respaldo pelo campo da arte traz concretude aos elementos da análise que tange pela condição humana e seus incontáveis fragmentos e geossímbolos espalhados no espaço geográfico. Especialmente quando dentro da intersecção entre geografia e teatro, encontra-se na temporalidade a costura necessária que amarra o pano de fundo social e artístico dando o *start* crítico que sujeita os cidadãos/espectadores a se observarem diante suas próprias repetições.

O distanciamento brechtiano serve como limite entre o “ser” e “estar”, problematizando dessa maneira a ocupação dos espaços e como ele é utilizado. Dessa forma, estar no espaço condiz com a realidade de todos os seres vivos dentro das estruturas sociais, e também correlaciona contextos e realidades da sociedade dividida em classes. E dentro dessa dinâmica, a questão do neoliberalismo e de governos totalitários, se faz presente no que diz respeito ao espaço em movimento, e os lugares por quais a corporeidade cria dinâmicas espaciais diante a subjetividade do ser.

Especificamente, quando o texto de “A peça didática de Baden-Baden” reflete as três etapas que Milton Santos denomina de “meio-técnico; meio-técnico-científico; e meio-técnico-científico-informacional”, a adaptação para o espetáculo “Desimpério” traz uma realidade vivenciada com mais intensidade diante da última etapa, a do meio-técnico-científico-informacional, em decorrência dos efeitos colaterais da globalização e crescente uso da internet como objeto universalizante das informações sobre a sociedade. Sobretudo quando o espaço está sujeito a uma aura tecnicista que oprime e fomenta ideologias que coíbem a natureza subjetiva do homem, assim como suas individualidades, que nesse meio se veem sendo unicamente a condição de sujeição ao modo de reprodução capitalista.

Isto tem implicações no que se refere à interpretação do funcionamento do espaço e, conseqüentemente, da própria organização do espaço. Se o espaço não significa a mesma coisa para todos, tratá-lo como se ele fosse dotado de uma representação comum significaria uma espécie de violência contra o indivíduo e, conseqüentemente, as soluções fundamentadas nessa ótica seguramente não seriam aplicáveis. Esta tendência representa, de certa maneira, uma ruptura com o economicismo e uma forma de restituição dos valores individuais. Parece, entretanto, difícil adotar esta abordagem excluindo qualquer outra, a começar pela consideração das variáveis econômicas do comportamento do indivíduo, função de sua situação na escala socioeconômica e de sua posição no espaço. (Santos, 2004, p. 91).

Milton Santos adverte, portanto, que encaixar os seres em uma organização social que os exclui em decorrência da condição socioeconômica é uma forma de violência. Sobretudo quando restringe seus valores individuais – subjetividades, naturalizando ambientes de opressão que direcionam a condição humana ao meio tecnicista, deliberando a necessidade imediata do resgate de autoconsciência em detrimento das amarras ideológicas do capital. Dessa maneira é irremediável não questionar a utilização do espaço humano e o espaço das máquinas, assim como a condição da divisão das classes sociais com base nos elementos socioeconômicos.

#### **4.2 A construção do espaço – lugar no espetáculo teatral “Desimpério”**

A categoria lugar dentro do espetáculo Desimpério parte da análise condicionada pela dialética dos lugares e não-lugares no espaço cênico e geográfico. Principalmente quando o diálogo reflete as questões físico-corpóreas apresentadas na criação de uma topologia própria da ocupação do palco de teatro, que direciona através do corpo uma geografia transmitida por meio da corporeidade e do didatismo específico da união entre geografia e a arte teatral.

As representações do espaço seriam penetradas de saber (conhecimento e ideologia misturadas) sempre relativo e em transformação. Elas seriam, portanto, objetivas, embora possam ser revistas. Verdadeiras ou falsas? A questão não tem sempre um sentido definido. A perspectiva é verdadeira ou falsa? Abstratas, com certeza, as representações do espaço entram na prática social e política, as relações estabelecidas entre os objetos e as pessoas no espaço representado dependendo de uma lógica que os faz, cedo ou tarde, explodir porque incoerentes. Os espaços de representação, vívidos mais que concebidos, não constroem jamais à coerência, não mais que à coesão. Penetrados de imaginário e de simbolismo, eles têm por origem a história, de um povo e a de cada indivíduo pertencente a esse povo. Os etnólogos, os antropólogos, os psicanalistas estudam, sabendo ou não, esses espaços de representação, frequentemente esquecendo de confrontá-los com as representações do espaço que coexistem, conciliando-se ou neles interferindo, negligenciando ainda mais a prática espacial. Os cientistas aí reconhecem isoladamente o que lhes interessa: lembranças da infância, sonhos, imagens e símbolos uterinos (ninhos, corredores, labirintos). O espaço de representação se vê, se fala; ele tem um núcleo ou centro afetivo, o Ego, a cama, o quarto, a moradia ou a casa; - a praça, a igreja, o cemitério. Ele contém os lugares da paixão e da ação, os das situações vividas, portanto, implica imediatamente o tempo. De sorte que ele pode receber diversas qualificações: o direcional, o situacional, o relacional, porque ele é essencialmente qualitativo, fluido, dinamizado. (Lefebvre, 2006, p. 70).

O espaço tradicional do espetáculo é a “caixa preta” – o palco, e por meio do corpo se torna um espaço em movimento. Nesse sentido a noção de direção de onde e para onde ir fica por intermédio do corpo do ator, que nesse uso de ocupação dos lugares dentro do espaço cênico, adverte-se primeiramente em reconhecer e analisar suas formas de uso. Garantindo, portanto, que a arte crie possibilidades de expansão do espaço, ao ir as ruas por exemplo, dando a sensação de espaço itinerante e ao mesmo tempo de desconforto ao sair do ambiente do qual o lugar já é habitual.

Dessa mesma forma, por meio do corpo e dos elementos semióticos que caracterizam um espetáculo, delimita-se o espaço que intersecciona o teatro e a geografia. Sobretudo pela não fixação nos espaços, democratizando a reflexão intermediada pela arte, projetando seu viés crítico por através das escalas territoriais que tangenciam o espaço geográfico. Principalmente quando utiliza como meio de intervenção artística, locais públicos da cidade de Santarém/PA, conforme mostram as figuras “2” e “3”, onde tiveram como objetivo a estimulação da autoconsciência no espectador visual e ouvinte que passava durante a apresentação e o ensaio da “Esquete Teatral Desimpério”.

**Figura 2** – Foto do ensaio da “Esquete Teatral Desimpério” na praça São Sebastião – Santarém/PA



**Fonte:** Acervo do Teatro Iurupari (01/10/2022).

**Figura 3** – Foto da Apresentação da “Esquete Teatral Desimpério” na Praça da Nova República – Santarém/PA



**Fonte:** Acervo do Teatro Iurupari (22/10/2022).

A geolocalização das apresentações na cidade de Santarém/PA, tangem pelas seguintes questões: a luta de classes em decorrência das questões trabalhistas e fundiárias na Amazônia e o meio tecnicista de uma temporalidade própria local. Sobretudo quando se trabalhou entre as cenas “Inquéritos para saber se o homem ajuda o homem” e “Contemplação dos mortos”, visto que entre mais de dez fotografias apresentadas em forma de slide dentro do espetáculo, continham temas que ilustravam fenômenos sociais globais, assim como recortes da realidade amazônica. Considerando o histórico pandêmico, de queimadas e da nuvem tóxica de fumaça que assolou a cidade de Santarém durante os anos de 2023-2024, outrossim, a perspectiva dos movimentos sociais.

**Figura 4:** Foto do uso de slide no Espetáculo Teatral “Desimpério” no “1º Festival de Teatro do Tapajós”



Fonte: Acervo do Teatro Iurupari (07/02/2023).

Erwin Piscator, contemporâneo de Brecht, utiliza um conceito completamente diferente do “épico”: faz um teatro oposto ao preconizado por Aristóteles e usa, para designá-lo, a mesma palavra. Piscator utilizou, pela primeira vez em um espetáculo teatral, o cinema, os *slides*, os gráficos de uma infinidade de mecanismos e recursos extrateatrais que podiam ajudar a explicar a realidade verdadeira na qual a peça se baseava. Esta absoluta liberdade formal, com a inclusão de qualquer elemento até então insólito era chamada por Piscator “forma épica”. Esta imensa riqueza formal rompia a ligação empática convencional e produzia um efeito de *distanciamento*; (Boal, 1991, p. 106).

Tais problemáticas são graves, ademais, também foram representadas pelo distanciamento Brechtiano durante a execução das partituras corporais dos atores em cena. As representações se norteiam pelos planos cênicos: Alto; médio; baixo. Dando um simbolismo geográfico decorrente das escalas do poder simbólico, e uso das redes por quais o modo de reprodução capitalista interfere diretamente na vida dos seres sociais.

A utilização do uso de slides para além das partituras corporais dos atores é um artifício do teatro épico que serve pra dinamizar as cenas pelo exagero. Dessa forma, seguindo uma lógica que visava primeiramente montar as partituras corporais, para somente depois dar início a apresentação dos slides, cujo o mesmo continha mais ou menos 3 minutos. Além disso, unir fenômenos e lutas sociais pautadas pela geografia e as demais ciências humanas na intersecção intermediada pela arte teatral, traz uma condição totalizante na demonstração didática como efeito de crítica e autocritica diante a percepção individual do ser sobre o espaço.

**Figura 5:** Foto do espetáculo Teatral “Desimpério” no “1º Festival de Teatro do Tapajós”



Fonte: Acervo do Teatro Iurupari (07/02/2023).

Cruzando, portanto, as informações textuais e a semiótica dos elementos cênicos do espetáculo “Desimpério” com as categorias da geografia, foi possível cimentar o diálogo de análise do processo de construção do lugar e não-lugar. Sobretudo partindo da categoria espaço, que intermedia as dinâmicas decorrentes das lutas de classe e trabalhistas, assim como dos movimentos sociais e questões de centralidade locais da cidade de Santarém/PA. Nesse sentido, confere-se relações que se assemelham com as que Bertolt Brecht denunciava através de seu teatro dialético, da mesma forma o texto dramático de Charles Chaplin reforça questionamentos da perda de humanidade do homem em detrimento das ideologias e das máquinas.

#### **4.3 Conexão geográfica a partir do espaço cênico, territorialidade e dramaturgia.**

O cenário do espetáculo permeia partituras corporais e a semiótica dos elementos teatrais (luz e som), caracterizando um não-lugar – abstração. Dialogando, dessa maneira, com um espaço que não se delimita pelas noções geográficas tradicionais, mas que cria especificidades próprias de uma sociedade sem localização definida e sem impérios. Nesse sentido os elementos textuais que incorporam a dramaturgia do espetáculo, se encarregam de localizar e contextualizar, para além dos corpos, os fenômenos sociais que apetezem do modo de reprodução capitalista.

Além disso, há um não-lugar que centraliza a questão da abstração dentro do espetáculo – a condição da distopia tecnológica. O texto adaptado de o “O último discurso” de

Charles Chaplin, demonstra preocupação decorrentes dos efeitos da globalização e uso das tecnologias, e por intermédio disso problematiza os avanços tecnológicos que se baseiam desde as primeiras máquinas do período que Milton Santos denomina de “meio-técnico-científico” até o “meio-técnico-científico-informacional”. Sobretudo o uso das tecnologias atreladas a ideologias totalitaristas/imperialistas, que difundem a expansão territorial física e imaterial por meio da força e da opressão.

Imperador? Imperatriz? Todos desejam ajudar uns aos outros. Os seres humanos são assim. Desejam viver para a felicidade do próximo – não para a sua tragédia. Por que odiar ou desprezar uns aos outros? Neste mundo há espaço para todos. A terra que é boa e rica pode prover todas as necessidades. O caminho da vida pode ser o da liberdade e da beleza. Mas a cobiça envenenou a alma do homem, levantou no mundo as muralhas do ódio e tem feito todos marcharem a passo de ganso para a miséria e os morticínios. Criaram a época da velocidade, mas se sentem presos dentro dela. A máquina que produz abundância tem os deixado na pobreza. Os conhecimentos os fizeram cínicos; a inteligência duros e cruéis. Pensam muito e sentem bem pouco. Mais do que máquinas, precisam de humanidade. Mas do que de inteligência, precisam de afeição e doçura. Sem essas duas virtudes, a vida será de violência e tudo será perdido. A internet e as mídias aproximaram vocês muito mais. A próxima natureza dessas coisas será um apelo eloquente à bondade do homem, um apelo à fraternidade universal, à união de todos. Neste mesmo instante essa voz chega a milhões de pessoas pelo mundo a fora, milhões de desesperados, homens, mulheres, crianças...vítimas de um sistema que tortura seres humanos e encarcera inocentes. Aos que podem ouvir “não se desesperem!” A desgraça que tem caído sobre todos não é mais do que o produto da cobiça em agonia, da amargura de homens que temem o avanço do progresso humano. Os homens que odeiam desaparecerão, os ditadores morrerão e o poder que do povo tiraram, há de retornar ao povo. Assim, enquanto morrem os homens, a liberdade nunca acabará. Não se entreguem aos brutais, que desprezam vocês, que escravizam, que juntam suas vidas, que ditam seus atos, suas ideias e seus sentimentos! Que fazem vocês marcharem ao mesmo passo, que submetem vocês a uma alimentação regrada, que tratam vocês como um gado humano e depois utilizam como carne para canhão. Vocês não são máquinas, são homens! E com o amor da humanidade em suas almas, não odeiem, só odeiam os que não se fazem amar, os que não se fazem amar e os inumanos. Não batalhem pela escravidão, mas lutem pela liberdade! No décimo sétimo capítulo de São Lucas está escrito que o Reino de Deus está dentro do homem, não de um só homem ou um grupo de homens, mas dos homens todos! Está em vocês, vocês que são o povo é que tem o poder, o poder de criar máquinas. O poder de criar felicidade! Vocês têm o poder de tornar essa vida livre e bela e de fazê-la uma aventura maravilhosa. Portanto em nome da democracia, usem desse poder, unam-se todos. Lutem por um mundo novo, um mundo bom que assegure a todos a oportunidade de trabalho, que dê futuro à juventude e segurança à velhice. É pela promessa de tais coisas que desalmados tem subido ao poder. Mas só mentem, não cumprem o que prometem. Jamais cumprirão! Os ditadores são livres, mas escravizam o povo. Lutem agora para libertar o mundo, abater as fronteiras nacionais, dar fim à ganância, ao ódio e à prepotência. Lutem por um mundo de razão, um mundo em que a ciência e o progresso conduzam o destino de todos. Unam-se em nome da democracia! Saiam das trevas para luz! O sol está rompendo as nuvens que se dispersam. Busquem um mundo novo, um mundo melhor em que o homem estará acima da cobiça, do ódio e da brutalidade. Busquem um mundo em que a alma do homem ganhará asas e começará a voar. Voarão para o arco-íris, para a luz da esperança. (Texto adaptado de o “O Último Discurso” do filme “O Grande Ditador”, de Charles Chaplin (1940), para o Espetáculo Teatral “Desimpério” (2022).

A centralidade do texto está na preocupação com a perda da humanidade em detrimento do avanço das máquinas e da tecnologia no seio da sociedade. O século XX, dentro

da temporalidade dialética foi onde se teve de forma mais presente essa dinâmica de aceleração e características ideológicas semeadoras de guerras e conflitos bélicos baseados no uso do poder e expansão territorial. Principalmente com o aperfeiçoamento das técnicas e fomento da capacidade nuclear em construir armas capazes de apagar territórios e cidades do mapa, como aconteceu com as cidades de Hiroshima e Nagasaki<sup>11</sup> no Japão em 1945.

Nesse sentido, portanto, o não-lugar também produz a noção de império diante a distopia advinda dos avanços tecnológicos e das máquinas. Sobretudo quando delimita o seu acesso por meio da expansão das escalas e redes geográficas, que são advindas da construção ideológica e expansionista no que cerne a alienação das massas – classes/movimentos sociais. Com isso, constrói-se camadas atualizadas dos ideais neofascistas com discurso neoliberal mascarado por liberdade de expressão, religião e patriotismo. Assim como ocorreu (acontece) no Brasil pós a segunda metade da década de 2010.

**Figura 6:** Foto da “Esquete Teatral Desimpério” na Orla da cidade - Santarém/PA



**Fonte:** Acervo do Teatro Iurupari (01/10/2022).

Os geossímbolos demonstrados na figura 6 denotam as características da corrente neofascista permeada pelo patriotismo deliberado no governo Federal de 2019 a 2022. O uso da bandeira brasileira ganhou símbolo identitário dos apoiadores daquele governo, que circulavam nas redes sociais mensagens de opressão, desinformação e ideais totalitários. Sobretudo seguindo ordens de alienação e controle das massas, disseminando notícias falsas

<sup>11</sup> Os **bombardamentos atômicos das cidades de Hiroshima e Nagasaki** foram dois bombardeios realizados pelos Estados Unidos contra o Império do Japão durante os estágios finais da Segunda Guerra Mundial, em agosto de 1945. Foi o primeiro e único momento na história em que armas nucleares foram usadas em guerra e contra alvos civis.

Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Bombardamentos\\_at%C3%B4micos\\_de\\_Hiroshima\\_e\\_Nagasaki](https://pt.wikipedia.org/wiki/Bombardamentos_at%C3%B4micos_de_Hiroshima_e_Nagasaki)

durante a pandemia da Covid-19, assim como inverdades de cunho político e social diante o cenário instável e frágil em que se encontrava a sociedade brasileira naquele período.

Além disso, o distanciamento brechtiano fomenta a crítica decorrente dos elementos que territorializam o espaço simbólico. Nesse sentido, o simbolismo está na condição corpórea que delimita o espaço cênico, representando nas margens corporais o poder centralizado através da representação em cena. Principalmente quando delimita tal representação pelo viés do teatro físico, utilizando voz e corpo para contextualizar e externar a realidade por meio da dramatização.

#### A GRANDE PARADA MILITAR ALEMÃ

No quinto ano do governo daquele  
 Que se diz enviado de Deus,  
 Ouvimo-lo declarar ser chegado o momento  
 De iniciar sua guerra; estavam prontos os tanques,  
 Os canhões, os couraçados; os aviões  
 Enchiam os hangares e eram tantos que  
 Se alçassem voo juntos, a um aceno de sua mão,  
 Os céus se escureceriam.  
 Nesse momento resolvemos passar o povo em revista. Esse momento  
 Que tipo de gente, em que situação, e com que pensamento,  
 Acorrera ao chamado do chefe, disposta a marchar  
 Sob sua bandeira.  
 Passamos em revista o exército.  
 Lá vêm eles: uma multidão pálida, heterogênea.  
 À frente a bandeira cor de sangue, com a cruz:  
 É a gente do povo que carrega essa cruz.  
 Quem não marcha, se arrasta, de quatro patas no chão.  
 Partem para a grande guerra.  
 Não se ouve um lamento,  
 Nenhuma praga, ninguém arqueja; e se alguém pergunta algo,  
 Não se escuta: é barulhenta a banda militar.  
 Lá vêm eles, com mulheres e filhos.  
 Depois de cinco longos invernos,  
 Não distinguem mais as coisas claramente.  
 Arrastam os velhos e os doentes e desfilam.  
 É a grande parada militar alemã. (Brecht, 1978, p. 183).

A soberania articulada por meio das redes sociais difundida em todas as escalas, traz questionamentos diante o seu uso e reflexos no cerne da humanidade. No século XX é notório que o rádio foi capaz de difundir ideologias e de transmitir informações ambíguas segundo o que afirma Brecht (2007), e dessa mesma maneira a internet no século XXI, expandiu seu território simbólico. Principalmente como umas das armas do imperialismo moderno, se tornando uma das maiores fontes de disseminação de informações e mensagens de opressão por meio das redes sociais e uso predatório da internet.

A estética marxista presente na dialética do espetáculo teatral “Desimpério”, traz consigo a capacidade de autorreflexão sobre as questões sociais em cena. Dessa maneira, o espectador vê-se capaz de refletir a partir de seu próprio corpo sob o espaço da ação ao qual se

imerge diante o distanciamento brechtiano. Sobretudo quando tal distanciamento permite que a decisão do que fazer com as informações captadas e percebidas diante suas vivências na transposição do real material e do real imaterial – teatro, parta fundamentalmente de si mesmo, criando uma intersecção que demonstre pelo distanciamento a capacidade de agir ou se opor diante as desigualdades.

Com isso, portanto, especificar um lugar ou não-lugar, partindo da ideia de império decorrente da dialética sitiada no percalço da dramaturgia, fomenta reflexões que tangenciam um novo prisma por qual a geografia se põe a analisar. Nesse sentido, a corporeidade se põe como materialidade empírica ao construir narrativas semióticas e físicas, capazes de fazer surgir e ambientar espaços desconhecidos, pois a geografia requer dados de análise que partam da espacialização, e é somente através da espacialização que existe geografia. Sobretudo, quando o ser humano expande seu espaço por lugares abstratos como a internet, como forma de manter a suas ideologias “progressistas” em vigência em todas as escalas e dinâmicas de redes que tangenciam pela ciência geográfica.

Além disso, para além da cidade alemã de “Baden-Baden”, identificada no texto original de Bertolt Brecht, os demais conceitos como expansão/domínio territorial e até mesmo progresso também estão explicitamente situados na narrativa textual da adaptação “Desimpério”, fazendo menção à intersecção geográfica corroborando na crítica ao ideário imperialista. Pois segundo o que afirma Bertolt Brecht (1992, p. 211): “Antes de tudo a desordem das classes sociais; pois a humanidade se divide em duas: Exploração e ignorância”. Questionando, dessa maneira, a centralidade que permeia os reflexos de um mundo globalizado, sob demanda do capital socioeconômico, que declina diante o avanços tecnicista cujo os elementos estão disposto para opressão e desordem.

Dessa forma, o caráter épico dissolve as coordenadas geográficas tradicionais, gerando uma atemporalidade que reflete em todos os contextos – meios técnicos. Possibilitando reflexões baseadas em inventariar os eventos e fenômenos sociais decorrentes da fricção dialética, intermediada pela concepção de espaço e lugar que atravessam a questão da corporeidade. Sobretudo, fomentando a crítica social que tangencia a expansão técnica, científica e informacional decorrente do século XXI.

Além disso, o fato de o espetáculo teatral “Desimpério” ter sido realizado no interior da Amazônia contribui para a descentralização do diálogo que concerne a produção do espaço. Principalmente, injetando condições que corroboram com a crítica permeada pela leitura regional, em detrimento da crítica global que Bertolt Brecht discorre em seu ensaísmo. Não necessariamente direcionando a crítica regional, as questões do domínio das mineradoras, a

formação do latifúndio e a devastação ambiental, mas correlacionando as questões políticas sociais que refletem dessa dinâmica.

Contudo, o espaço cênico material e imaterial criado pelo espetáculo traz uma discussão que se acimenta na centralidade da crítica social permeada pela dialética do ensaísmo Brechtiano, interseccionado pela ciência geográfica. Traduzindo, dessa maneira, a opressão e domínio territorial/espacial retratados na textualidade e dramaturgia em cena, visto que apresentando de forma didática as situações em que o homem não ajuda o homem, ou cenas de pessoas mortas, corrobora na retomada, ou melhor, autoconsciência dos efeitos das atividades humanas perante a sociedade em sua totalidade. Intermediando, portanto, não somente o caráter dialético, mas questionando a natureza humana, no que concerne as ações antrópicas e ontológicas diante a divisão de classes sociais e a desigualdade.

Entretanto, o aumento do conhecimento técnico – a automação da vida humana, surge como uma questão explicitamente colateral da acumulação de bens. Nesse sentido, a riqueza, ou seja, o fluxo de mercado como efeito direto do capitalismo, tenciona reflexões acerca da falta de relações/vínculos verdadeiros com os lugares – material ou imaterial. Sobretudo quando a falta dessas relações propicia a fuga da realidade para espaços de abstração, o que acarreta significados de que, fugir do que é real – as lutas políticas e sociais de pertencimento étnico-cultural, é uma alternativa natural da consciência/natureza humana no século em que o meio-técnico-científico voga distanciamento social e banaliza o mal – a incapacidade de pensar criticamente por si mesmo.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A presente pesquisa buscou analisar a estética marxista permeada na estrutura textual e semiótica do espetáculo teatral “Desimpério”, pautada primordialmente pela noção de espaço e lugar, conceitos base da ciência geográfica, buscando compreender a geografia a partir do processo cênico e experimental diante as relações e fenômenos sociais empregados na dramaturgia de Bertolt Brecht. Ressaltamos as características ontológicas que concernem da condição humana em detrimento do avanço das tecnologias e da informação, correlacionando geografia com a arte teatral.

A ideia central, nesse sentido, foi de trazer, através da análise textual de “A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo”, aportes teóricos que combinasse aspectos temporais e, conceitos da ciência geográfica como lugar e corpo, relacionando diretamente com a questão da corporeidade – o corpo como produtor do espaço. Desse modo, empregando o método

brechtiano de “distanciamento” através do “*gestus*”, que denotam as ações e experimentações humanas provenientes da condição do trabalho e da divisão de classes sociais. Sobretudo, correlacionando interdisciplinaridade em diálogo com outras ciências que têm por foco a análise da sociedade e natureza – humana e social, fomentando paralelos de representações transcritas no cotidiano, perante a escala global e local da perspectiva capitalista, como modo de reprodução social.

Além de elencar fatores comparativos no que tange à discussão feita por Milton Santos sobre as etapas do meio técnico e produção do espaço geográfico e social. Enfatizamos que a teoria do autor esquematiza geograficamente a crítica feita pelo aparato épico e dramático de Bertolt Brecht e Charles Chaplin, em suas produções que coincidem com a temática sobre o uso e avanço das tecnologias, e abrangência da disseminação da informação. Entretanto, cabe ressaltar que dentro dessa dinâmica existe o apelo em evidenciar de forma didática os elementos de expansão imperialista e ideologias semeadoras de conflitos e opressão, sejam de cunho político e social diante os séculos, principalmente no século XX e XXI.

Trazendo a arte como forma de representação da realidade, quando se baseia em fatos que antecedem ou coincidem com fenômenos que perpassam as lutas sociais vivenciadas de forma real perante a cotidianidade. Assim como, reduzindo a escala geográfica e discutindo o papel da arte teatral no cenário nacional e local do Brasil, tendo em vista também que o espetáculo teatral “Desimpério” ocorreu na cidade de Santarém – Pará, no interior da Amazônia. Sobretudo desconstruindo a questão do espaço geográfico, situando nesse sentido a construção do espaço cênico propulsor de uma topologia específica, própria da intersecção da arte e geografia, no que tem a ver os geossímbolos e o conceito de lugar.

Entende-se, dessa maneira que a relação entre geografia e arte traz uma perspectiva específica do conhecimento científico, em especial para a ciência geográfica. Visto que a mesma, por através da temporalidade, acimenta condições que permitem a análise histórico dialética, intermediada pelos elementos estruturantes da sociedade moderna. Logo, o paralelo feito pela percepção cênica, em detrimento do espaço e lugar, tange concepções da área da geografia cultural, no sentido de basear o lugar ao espaço vivido e percebido atrelados ao uso e transformações – lugaridade.

Além disso, trazer a questão da corporeidade atrelada ao teatro físico, enquanto o corpo como produtor do espaço, concebe geossímbolos atrelados a um geografia específica, contextualizada no cerne do espetáculo teatral “Desimpério”. Viabilizando, dessa maneira, a análise pelo material e imaterial, no sentido de que a questão da corporeidade concretiza as relações que tangem da dialética tensionada pelas desigualdades em lócus, como por exemplo

o corpo do homem do campo, que perpassa a questão agrária representadas nos slides da figura 5. Outrossim, a relação das transformações do meio-técnico-científico-informacional que incitam a expansão do espaço imaterial difundido pela internet e as redes sociais, bem como a automação do trabalho e do cotidiano da humanidade.

Para Hannah Arendt, a modernidade configura um período histórico de obscurecimento das determinações políticas democráticas, pois, onde a política não foi reduzida ao plano da violência, como no caso dos fenômenos totalitários, ela foi reduzida ao plano da administração burocrática dos interesses econômicos da sociedade. (Duarte, 2001, p. 249-272).

Dessa maneira foge-se ontologicamente do sagrado que intermedia a natureza humana e a natureza do meio. Fomenta, também, uma insensibilidade que desenraiza o ser humano da realidade que perpassa o coletivo, individualizando os seres humanos e corroborando ainda mais para as desigualdades provenientes da divisão de classes sociais. Reduzindo, portanto, o ser a uma sociedade instrumentalizada na ação e reação do fazer, do consumo e do trabalho, diminuindo suas capacidades mentais e conseqüentemente crítica, em reagir diante contextos que tangem pela opressão neoliberal e agir diante a coletividade que se constrói pela luta de classes e melhores condições de humanidade. Além disso, fugir para lugares abstratos reflete sobre a questão de utilidade, o ser humano moderno tem prazo de validade? Tal pergunta remete a questão do consumo, da ação de apenas consumir e sobreviver apenas agindo em prol do trabalho e das reflexões desnorteadoras, situando o norte geográfico, que advém como efeitos do modo de reprodução capitalista.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. **Teoria Estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.
- ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal**. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Tradução Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BECKER, E. L. S.; SANTOS, C. B. dos. **Geografia e teatro: o simbolismo artístico no geográfico / Geography and theater: the artistic symbolism in geography**. Brazilian Applied Science Review, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 335–346, 2018.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas; 1).
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira Editora, 1991.
- BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Coletados por Siegfried Unseld. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- BRECHT, Bertolt. A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo. In: BRECHT, Bertolt. **Teatro completo em 12 volumes**. Trad. Fernando Peixoto. v. 3. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992, p. 187-211.
- BRECHT, Bertolt. Terror e miséria do Terceiro Reich. Tradução de Gilda Oswald Cruz. In: BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. v.5 p. 183-290.
- BRECHT, Bertolt. Pequeno organon para o Teatro. In: **Estudos sobre o Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 153.
- BRECHT, Bertolt. **O rádio como aparato de comunicação Discurso sobre a função do rádio**. Estudos Avançados, São Paulo, Brasil, v. 21, n. 60, p. 227–232, 2007. Disponível em: <https://revistas.usp.br/eav/article/view/10250>. Acesso em: 4 jul. 2025.
- BRITO, Marcelo Sousa. **O teatro que corre nas vias**. Salvador: EDUFBA, 2017.
- CALEIDOSCÓPIO. **Grotowski e o ator-performer**. Disponível em: <https://www.caleidoscopio.art.br/grotowski-e-o-ator-performer/>. Acesso em: 4 jul. 2025.
- CHAPLIN, Charles. **THE GREAT DICTATOR**. Direção e produção de Charles Chaplin. Estados Unidos: United Artists, 1940. 1 DVD, (125 min.), son, preto e branco.

CONCÍLIO, Vicente. Baden Baden Adentro: Encenação e aprendizagem com a peça didática de Bertolt Brecht. **VI Reunião Científica da ABRACE**, Porto Alegre, v. 12, n. 1, p. 1-6, 2011.

COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. p. 219-237. In: CORRÊA, R.L; ROSENDAHL, Z. (Org.) **Geografia Cultural: uma antologia**. vol.1. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

DIVERSITAS (FFLCH/USP). **Holocausto e anti-semitismo**. Disponível em: ([https://diversitas.fflch.usp.br/holocausto-e-anti-semitismo#:~:text=Holocausto%20ou%20Shoah%20\(palavra%20hebraica,de%20judeus%20da%20Alemanha%20e\)](https://diversitas.fflch.usp.br/holocausto-e-anti-semitismo#:~:text=Holocausto%20ou%20Shoah%20(palavra%20hebraica,de%20judeus%20da%20Alemanha%20e).)). Acesso em: 4 jul. 2025.

DOZENA, Alessandro (Org.). **Geografia e arte**. Natal: Caule de Papiro, 2020. 432 p.

DUARTE, A. M. **Hannah Arendt e a Modernidade**: esquecimento e redescoberta da política. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v. 24, p. 249-272, 2001.

FREDERICO, Celso. **Notas sobre a Estética de György Lukács**. *A Terra é Redonda*. ISSN 3085-7120. p. 1-20, 2024.

FRIGOTTO, Gaudêncio. **A interdisciplinaridade como necessidade e como problema nas Ciências Sociais**. *Revista do Centro de Educação e Letras, Foz do Iguaçu*, v. 10, n. 1, p. 62, 2008.

FURTADO, Marli Terezinha. Bertolt Brecht e o teatro épico. **Fragmentos**, vol. 5, n. 1, pp. 9-19, 1995.

GASPAR NETO, Francisco de Assis. O gesto entre dois universos: a noção de gestus no teatro de Bertolt Brecht e no cinema dos corpos de Gilles Deleuze. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 4, n. 1, 2009. DOI: 10.33871/19805071.2009.4.1.1594. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/revistacientifica/article/view/1594>. Acesso em: 22 jan. 2025.

HAESBAERT, Rogério. **Dos Múltiplos territórios à multiterritorialização**. Porto Alegre: UFRGS/ULBRA/AGB, 2004.

HARVEY, David. **O novo imperialismo**. São Paulo: Loyola, 2004.

LACOSTE, Yves. **A Geografia – Isso serve, em primeiro lugar, para fazer a guerra**. Campinas: Papyrus, 1988.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início - fev. 2006.

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética Marxista**: Sobre a Particularidade como Categoria da Estética. São Paulo: Instituto Lukács, 2018. 272 p.

MARANDOLA JR., E. Geograficidade e Espacialidade na Literatura. **GEOGRAFIA**, Rio Claro, v. 34, n. 3, p. 487-508, set./dez. 2009. Disponível em: <https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/ageteo/article/view/4795>. Acesso em: 27 jan. 2025.

MARANDOLA JR., E. **Lugar e lugaridade**. Mercator (Fortaleza). 2020a. Vol. 19. DOI: 10.4215/rm2020.e19008

MARANDOLA JR., E. Na fissura do presente / In the disruption of the present. **Geograficidade**, v. 10, n. Especial, p. 48-72, 6 out. 2020b.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Introdução de Jacob Gorender. Tradução Luis Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (Clássicos).

MOREIRA, Ruy. **Geografia: teoria e crítica – O saber posto em questão**. Petrópolis: Vozes, 1982.

MOREIRA, Ruy. **O que é geografia**. 2ª Edição, revista e atualizada. Editoração: Coletivo Território Livre, 2012.

QUERIDO, Fabio Mascaro. Benjamin, Walter. Ensaio sobre Brecht. **Tempo Social**, São Paulo, Brasil, v. 31, n. 1, p. 335–338, 2019.

RODRIGUES, M. R. Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa: o render dos heróis, de Cardoso Pires, e Felizmente há luar! de Sttau Monteiro. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: **Cultura Acadêmica**, 2010. 147 p. Disponível em: <http://books.scielo.org>. Acesso em: 21 abr. 2025.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do Corpo Manifesto: teatro físico**. 3. reimp. da 1. ed. de 2005. São Paulo: Perspectiva, 2015. (Debates; 301 / dirigida por J. Guinsburg).

ROSALIN, João Paulo (Org). **Revista Estudos Geográficos**. Rio Claro (SP). v. 22 n. 2. p. 271-279, 2024.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. Tradução Maria Ermantina Galvão. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Clássicos).

SANTOS, Milton. **Técnica, espaço, tempo: globalização e meio-técnico-científico-informacional**. São Paulo: Hucitec, 1994.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SANTOS, Milton. **Por uma Geografia Nova: Da crítica da Geografia a uma Geografia Crítica**. 6. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. (Coleção Milton Santos; 2).

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4. ed. 2. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. (Coleção Milton Santos; 1).

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do Espaço Habitado**: Fundamentos Teóricos e Metodológicos da Geografia. Em colaboração com Denise Elias. 6. ed. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021.

SILVA, Joseli Maria; ORNAT, José Marcio; JUNIOR, Alides Baptista Chimin. O LEGADO DE HENRI LEFEBVRE PARA A CONSTITUIÇÃO DE UMA GEOGRAFIA CORPORIFICADA. **Caderno Prudentino de Geografia**, [S. l.], v. 3, n. 41, p. 63–77, 2019. Disponível em: <https://revista.fct.unesp.br/index.php/cpg/article/view/6404>. Acesso em: 30 jun. 2025.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

VERMELHO.ORG.BR. **O revolucionário Bertolt Brecht**. Disponível em: <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/o-revolucionario-bertolt-brecht/>. Acesso em: 6 jul. 2025.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin; ROSA, Simone Menezes da; DEETER, Julie Anna Wetzel. Movimentos do teatro político brasileiro: da década de 1960 aos enfrentamentos com o neoliberalismo. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 54, abr. 2025.

ZHDANOV, Andréi. Fundação Maurício Grabois. **Revista Princípios**, edição 8, Maio, 1984, p. 46-52.