



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

DANILO DO AMARAL SANTOS LAGOEIRO

**MEMÓRIAS EM PROCESSO:**

UM ESTUDO COMUNICACIONAL SOBRE OS VÍDEOS DA  
COMPANHIA DO LATÃO E DO ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

---

Londrina  
2011

DANILO DO AMARAL SANTOS LAGOEIRO

**MEMÓRIAS EM PROCESSO:**  
UM ESTUDO COMUNICACIONAL SOBRE OS VÍDEOS DA  
COMPANHIA DO LATÃO E DO ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

Dissertação apresentada à Universidade Estadual  
de Londrina como requisito parcial para obtenção  
do título de Mestre em Comunicação Visual

Orientador: Prof. Dr. Rozinaldo Antonio Miani

Londrina  
2011

DANILO DO AMARAL SANTOS LAGOEIRO

**MEMÓRIAS EM PROCESSO:**  
UM ESTUDO COMUNICACIONAL SOBRE OS VÍDEOS DA COMPANHIA  
DO LATÃO E DO ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Visual.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Rozinaldo Antonio Miani  
UEL – Londrina – PR

---

Profa. Dr. Linda Bulik  
UNIMAR – Marília – SP

---

Prof. Dr. Sérgio Ricardo de Carvalho Santos  
USP – São Paulo – SP

Londrina, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2011.

## *DEDICATÓRIA*

*Dedico este estudo a minha avó Lala que me ensina sempre um pouco mais sobre a vida.*

## AGRADECIMENTOS

Primeiro à Deus, porque maior é Deus;

À minha mãe Eliane, a meu pai Fernando, ao meu irmão Diego e as duas clãs Amaral Santos e Lagoeiro, que são berço deste trabalho;

A Companhia do Latão pelos ensinamentos e a receptividade, principalmente na pessoa de Sérgio de Carvalho, João Pissarra, Roberta Carbone, Maurício Braz, Renan Rovida e Ney Piacentini;

Ao Ói Nóis Aqui Traveiz pela paixão, sabedoria e hospitalidade, destacando Paulo Flores, Tânia Farias, Edgar Alves e Marta Haas;

Ao Coletivo Catarse, na pessoa de Pedro Camillis;

Às professoras Tamara Ka, Denise Cogo e ao professor Otávio Donasci pelas entrevistas;

Ao meu orientador Rozinaldo pelas conversas esclarecedoras e força constante;

Às professoras Linda Bulik e Dirce Vasconcellos pelas contribuições pertinentes na qualificação;

Ao paletó vermelho, bloco de rua de carnaval de Piedade-SP, terra natal e lugar de muita amizade;

À camaradagem da Companhia Teatro de Garagem- Londrina-PR (Laura, Everton, Hebert, Rafa, Miguel, Jessica, Tássia, Pedro);

À família capoeira angola da Vila Brasil, especialmente ao mineiro e sociólogo Alan Caldas;

À Casa da Mangueira, chão destes dias na pessoa de Moniquinha, Ever, Mari e Belchior, o pequenino urso-cão;

À Juliana pelo companheirismo;

Ao primo Moreno pela estadia em Porto Alegre;

À Mãe Mukumby e Scarlett;

LAGOEIRO, Danilo do Amaral Santos. **Memórias em Processo: um estudo sobre os vídeos da Companhia do Latão e do Ói Nós Aqui Traveiz**. 2011. 134f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Visual) – Universidade Estadual de Londrina., Londrina, 2011.

## RESUMO

O trabalho visa refletir sobre a atualidade das propostas do método de Bertolt Brecht de encenação teatral através de sua reelaboração a partir da cultura brasileira, analisando os vídeos, através de suas conexões com os espetáculos teatrais, de dois grupos brasileiros a saber: a *Companhia do Latão* (São Paulo) e o *Ói Nós Aqui Traveiz* (Porto Alegre). A metodologia analítica funde noções estético-filosóficas cunhadas por Brecht e Walter Benjamin às observações recolhidas durante uma pesquisa de campo junto aos dois grupos teatrais, objetivando uma compreensão mais ampla da conexão entre os espetáculos teatrais e os respectivos registros audiovisuais em DVD. Analisa o uso do efeito-V em suas produções em vídeo. E ainda algumas experiências formais dessa interseção vídeo-teatro a serviço da memória das produções cênicas e da própria pesquisa experimental nesse campo.

**Palavras-chave:** Comunicação Visual. Teatro. Registro Audiovisual. Registro de espetáculo de teatro. DVD-Registro de Teatro (DVD-RT). Efeito-V.

LAGOEIRO, Danilo do Amaral Santos. **Memórias em Processo: um estudo sobre os vídeos da Companhia do Latão e do Ói Nós Aqui Traveiz**. 2011. 134f. Dissertation (Master's degree in Visual communication) – Universidade Estadual de Londrina., Londrina, 2011.

## **ABSTRACT**

The work aims to reflect on the relevance of the proposed method of Bertolt Brecht theatrical production through his reworking from the Brazilian culture, analyzing the videos, through their connections with the theatrical performances, two Brazilian groups namely: Companhia do Latão (Sao Paulo) and Ói Nós Aqui Traveiz (Porto Alegre). The analytical methodology merges aesthetic and philosophical notions coined by Brecht and Walter Benjamin on the observations collected during a field survey along the two theater groups, aiming at a broader understanding of the connection between the theater and their audiovisual recordings on DVD. Examines the use of the effect-V in their video productions. Yet some formal experiments that intersection video theater in the service of memory and stage productions own experimental research in this field.

**Keywords:** Visual Communication. Theatre. Audiovisual record. Registration of theatrical performance. DVD-registration Theatre (DVD-RT). Effect-V.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>2</b>	<b>MECÂNICA POPULAR E ATUALIDADE DE BRECHT</b> .....	15
<b>3</b>	<b>BRECHT NO BRASIL – HISTORICIDADE E ESPECIFICIDADE</b> .....	27
3.1	TECNOLOGIA E ARTE: APROXIMAÇÕES ENTRE O TEATRO, O VÍDEO E O CINEMA.....	35
<b>4</b>	<b>BRECHT NO FAZER TEATRAL DO ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ</b> .....	39
4.1	EFEITO-V E NARRATIVA AUDIOVISUAL <i>KASSANDRA IN PROCESS</i> .....	43
4.2	EFEITO-V E NARRATIVA AUDIOVISUAL DO <i>DVD EXTRAS</i> .....	62
<b>5</b>	<b>BRECHT NO FAZER TEATRAL DA COMPANHIA DO LATÃO</b> .....	74
5.1	EFEITO-V E NARRATIVA DOCUMENTAL <i>AS RUAS DA COMÉDIA</i> .....	77
5.2	EFEITO-V E NARRATIVA AUDIOVISUAL <i>MERCADO DO GOZO</i> .....	87
5.3	EFEITO-V, CIRCULAÇÃO CULTURAL, PEDAGOGIA E DVD <i>EXPERIMENTOS VIDEOGRÁFICOS DA COMPANHIA DO LATÃO</i> .....	95
<b>6</b>	<b>DIÁLOGOS CRÍTICOS: COMPANHIA DO LATÃO E ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ</b> .....	102
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	122
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	125
	<b>ANEXOS</b> .....	130
	Anexo 1 DVD <i>Kassandra In Process</i> (duplo).....	131
	Anexo 2 DVD <i>Experimentos Videográficos da Companhia do Latão</i> (duplo).....	132
	Anexo 3 DVD Entrevistas (Sérgio de Carvalho da Companhia do Latão; Paulo Flores do Ói Nóis Aqui Traveiz material bruto; e transcrições em arquivo doc. de todas as entrevistas) .....	133
	Anexo 4 DVD Vídeo <i>Memórias em Processo</i> .....	134

## 1 INTRODUÇÃO

" O Olhar é o fundo do copo do ser humano" <sup>1</sup>

Inicialmente esta dissertação deriva de uma experiência prática do pesquisador, já que há quase cinco anos o mesmo trabalha como ator da *Cia. Teatro de Garagem*, grupo amador de teatro de Londrina. A partir de 2008, o grupo começou a investigar a linguagem do teatro de rua, e com isso se aproximou dos preceitos do teatro épico-dialético formulados por Bertolt Brecht (1898-1956). No grupo, a experiência de ator somou-se à minha experiência intuitiva de videomaker, registrando peças teatrais do grupo e seus processos de montagem.

A partir dessa experiência prática como ator e videomaker foi possível formular um problema de pesquisa que se circunscrevesse no universo da comunicação visual. A pergunta a ser respondida pelo projeto de pesquisa é: como os grupos brasileiros de teatro influenciados pelo pensamento teatral brechtiano vem utilizando a linguagem audiovisual?

A amplitude da pergunta nos levou à adoção de alguns procedimentos metodológicos. Previamente à execução do projeto de pesquisa foram selecionados dois grupos brasileiros como estudos de caso. São eles: o *Ói Nós Aqui Traveiz*<sup>2</sup>, de Porto Alegre e a *Companhia do Latão*, de São Paulo. A seleção desses grupos se explica pelo conhecimento prévio da influência do pensamento de Brecht em suas obras, além de uma admiração como espectador de alguns espetáculos teatrais dos dois grupos.

Diante dos estudos de caso nos debruçamos analiticamente sobre nosso objeto, que são os vídeos produzidos pelos dois grupos. Busca-se através dessa análise dos vídeos compreender como se dá a conexão entre os vídeos e os espetáculos teatrais. Por meio dessa conexão objetiva-se entender como se dá a transposição do espetáculo teatral à linguagem do vídeo, avaliando as perdas e os ganhos nesse processo de recriação artística. Por outro lado, também nos interessa analisar como os grupos estudados pensam o seu teatro a partir de pressupostos cinematográficos, em suas pesquisas de criação e improvisação cênica, culminando até mesmo na utilização de vídeos dentro do espetáculo teatral. Apesar dessa

---

<sup>1</sup>BENJAMIN, W. **Rua de Mão Única**. Obras Escolhidas, volume 2. 2 Edição. Editora Brasiliense.1987.

<sup>2</sup> O nome do grupo também aparecerá nesta dissertação na abreviação 'Ói Nós'.

última exigência de nossa abordagem extrapolar a análise dos vídeos, ela amplia nosso entendimento sobre a conexão entre teatro e vídeo.

Nosso trabalho pode responder a contento à pergunta fundante do projeto de pesquisa apenas analisando os DVDs produzidos pelos dois grupos. Cada grupo possui um DVD duplo produzido. No entanto, a premissa fundamental dessa dissertação compreende que os vídeos produzidos pelos grupos de teatro são dependentes de sua produção teatral. A visualidade dos espetáculos cênicos ressoam fortemente na estética dos vídeos, mesmo que estes tenham toda uma especificidade estilística e de mediação técnica. Por isso, nossa opção é compreender a conexão entre o DVD e o espetáculo teatral para melhor analisar os vídeos dos dois grupos.

A compreensão da conexão entre o DVD e o espetáculo teatral se constitui plenamente através da ‘leitura’ dos vídeos e dos próprios espetáculos teatrais. Isso de fato não ocorre nesta análise, pois não foram assistidos os espetáculos teatrais que originaram os vídeos analisados. Os espetáculos teatrais estiveram em temporada anteriormente à concepção deste projeto de pesquisa, inviabilizando essa dupla leitura. Somente o espetáculo *Mercado do Gozo* da *Companhia do Latão* foi assistido bem antes da proposição deste projeto, o que representa para nossa análise um olhar privilegiado, ao recorrer a algumas lembranças da experiência de fruição do espetáculo.

Para amenizar esta dificuldade em nossa análise dos vídeos, duas proposições metodológicas foram adotadas. Primeiro, buscou-se em nossas análises, referências a críticas feitas aos espetáculos, que integram os livros e revistas produzidos pelos dois grupos. Em segundo, foi planejada uma pesquisa de campo junto aos dois grupos para que pudéssemos entender o processo de criação de cada grupo, com suas relações sociais específicas, que impulsionam a produção dos espetáculos teatrais e dos vídeos.

Nossa aproximação junto à *Companhia do Latão* ocorreu em São Paulo no mês de abril de 2010, durante 15 dias de oficina de prática teatral, e também em junho do mesmo ano em Londrina em uma mini-oficina de três dias. O *Ói Nós Aqui Traveiz* realizou em março de 2010 um workshop de prática teatral de um dia em Londrina, e também foi observado o trabalho do grupo, por 15 dias, em julho de 2010, durante o *Festival de Teatro Popular - Jogos de Aprendizagem* em Porto Alegre organizado pelo grupo. Ainda durante a passagem por Porto Alegre foi acompanhado o cotidiano da Escola de Teatro Popular mantida pelo grupo durante uma semana. Essa experiência de campo é utilizada nas análises dos vídeos, para melhorar nossa percepção sobre a conexão entre os espetáculos teatrais e as

narrativas audiovisuais. Na coleta de dados em campo algumas técnicas foram utilizadas. O diário de campo foi escrito sob duas formas distintas, intituladas: “caderno de anotações” e “diário audiovisual”. O teor das anotações escritas versa por dois caminhos distintos. O primeiro é uma sistematização de exercícios teatrais vivenciados nas oficinas junto aos dois grupos. O intuito era registrar tais exercícios para, de fato, apreendê-los e retomá-los em minhas práticas teatrais. O segundo conteúdo registrado circunscreve as impressões mais gerais sobre o trabalho cênico dos grupos, tais como: influências estéticas, modos de criação coletiva, comentários sobre as peças dos grupos, reflexões políticas sobre as práticas cênicas, intersecções entre o pensamento cinematográfico e teatral, etc.

Com relação ao “diário audiovisual”, ele somente foi gravado em São Paulo, logo após um dia de oficina com a *Companhia do Latão*, pois naquele momento a quantidade de informações que tinham que ser verbalizadas superava o tempo da caneta e do papel. Em Porto Alegre, por outro lado, o “caderno de anotações” foi mais usado, principalmente por conta da leitura prévia do livro *A Arte de Pesquisar*, de Miriam Goldenberg, que suscitou mais informações sobre esta técnica de pesquisa de campo. Ao longo da análise, alguns fragmentos do diário de campo são utilizados em nossa proposta analítica.

O registro de imagens em vídeo e a realização de entrevistas junto aos integrantes dos grupos também foi uma ferramenta valiosa para a coleta de dados, e suas transcrições serão amplamente citadas como apoio a nossa análise. O formato de captação das imagens dessas entrevistas experimentou toda uma forma intuitiva de gravação. O registro de imagens das oficinas e atividades do grupo era somente executada após o estabelecimento de uma relação de proximidade junto aos grupos, os quais previamente estavam cientes da intenção do pesquisador. A realização das entrevistas aconteceram em um momento fora da oficina de prática teatral, a fim de obter mais tranquilidade em sua execução.

As entrevistas tiveram uma semi-estruturação que possibilitava a inserção de perguntas surgidas no ato da própria entrevista. Os enquadramentos não tiveram um cuidado fotográfico aprimorado, seguiam o padrão de enquadrar somente o entrevistado, deixando somente a voz do pesquisador ‘aparecer’. A câmera era colocada em um tripé, e o pesquisador procurava se concentrar na entrevista, não se importando com *close-ups* e outros possíveis efeitos de filmagem. Algumas entrevistas improvisaram mesas ou tambores na falta do tripé. Por seu caráter semi-estruturado, a presença viva do entrevistador se fazia necessária, e intuitivamente buscava-se o olho no olho a fim de estabelecer o diálogo vivo

entre pesquisador-entrevistado. Seguindo esse mesmo padrão, foram realizadas três entrevistas com pesquisadores da área da comunicação que pudessem contribuir com a discussão da pesquisa, são eles: Tamara Ka, Otávio Donasci e Denise Cogo. A entrevista de Tamara Ka foi a mais aproveitada, já que sua dissertação de mestrado versa sobre o registro de teatro em formato de DVD. Otávio Donasci, professor, videomaker, publicitário e inventor de 'traquitanas' audiovisuais, como ele mesmo se proclama, foi uma indicação do pesquisador Arlindo Machado, logo após participar de uma aula sua ministrada na pós-graduação da PUC-SP. A pesquisadora Denise Cogo, embora, não pesquise especificamente a arte teatral, é uma referência no campo da Comunicação Popular e Comunitária, do qual muitos pressupostos deste trabalho derivam. As duas últimas entrevistas são mencionadas só de uma forma tangencial, mas vale a pena citá-las para explicitar o processo de pesquisa de campo. Sintetizando, nossa análise crítica dos vídeos reflete sobre o processo de produção do DVD, e não somente a partir das imagens e sons contidos nas narrativas audiovisuais, pois partimos do pressuposto que existem relações sociais de trabalho que impulsionam essa criação. Nosso enfoque analítico dos vídeos versa sobre a relação entre o trabalho de criação teatral, o trabalho de criação audiovisual e elementos estéticos da narrativa audiovisual.

Anteriormente a essa análise específica surgiram alguns problemas que precisam ser encarados. No primeiro capítulo, atualizamos a obra de Brecht, através de uma pesquisa bibliográfica contemporânea sobre o efeito de estranhamento, noção teórico-prática essencial ao método Brecht. Nesse capítulo, o intérprete teórico primordial é Fredric Jameson, crítico literário marxista, em seu livro *O Método Brecht*, de 1998, com tradução para português de 1999.

Jameson atualiza e discute a validade do pensamento brechtiano no cenário contemporâneo, que vivencia o surgimento de uma cultura pós-moderna, entendida por muitos teóricos como a-histórica, fatalista do triunfo do capitalismo como sistema de organização da sociedade. A pesquisa contemporânea do efeito de estranhamento não podia deixar a historicidade de lado. Por isso, soma-se a Jameson as contribuições de Walter Benjamin e do próprio Bertolt Brecht. Benjamin será importante não só neste capítulo inicial, mas em todo o trabalho, pois sua abordagem sociológica e comunicacional nos possibilita compreender como interage trabalho artístico (seja a produção teatral ou audiovisual) com a reprodução técnica, e como o uso da tecnologia é sempre um instrumento político e ideológico.

Também neste capítulo as relações entre cinema e teatro, a partir da experiência de Brecht, surgem incipientemente. E a evidência de um pensamento cinematográfico na trajetória de Brecht em vida, nos ajuda a saber como os dois grupos estudados transpõem seus espetáculos teatrais para a linguagem do vídeo, utilizando para isso procedimentos estéticos derivados do teatro épico-dialético.

O segundo capítulo objetiva investigar como se dá a apropriação brasileira do método Brecht. Parte-se do princípio que a cultura brasileira possui uma especificidade distinta da cultura alemã, na qual se inscreveu a práxis artística de Brecht. Após a deflagração do nazismo na Alemanha, Brecht viveu em diversos países da Europa e dos Estados Unidos, mas a ligação com a realidade brasileira precisa ser melhor elucidada nesse capítulo. Nossa referência central nessa discussão é Anatol Rosenfeld, grande crítico literário de origem alemã que veio ao Brasil, em 1937, devido à perseguição do regime nazista. Ele teve importância fundamental para a compreensão do teatro épico-dialético no Brasil, pois tinha um prisma privilegiado por sua experiência crítica ter se iniciado na mesma Alemanha, com forte tradição filosófica, que embrionou Brecht e sua obra. Soma-se a Rosenfeld os seguintes autores: Fernando Peixoto, Roberto Schwarz, Augusto Boal e Sábato Magaldi. Ao percebermos como ocorreu historicamente a apropriação brechtiana pela cultura brasileira, especialmente no teatro, temos mais condições para analisar o trabalho teatral dos grupos, e conseqüentemente a produção audiovisual dos mesmos. Ainda neste capítulo, uma breve reflexão sobre cinema, teatro e vídeo é feita a partir do viés da tecnologia envolvida em cada prática artística. E isso fundamenta melhor nossas análises posteriores.

O terceiro capítulo reflete como o *Ói Nós Aqui Traveiz* se apropria do método Brecht em seus espetáculos teatrais e em seus vídeos. Para isso, analisamos o DVD *Aos que virão depois de Nós - Cassandra In Process – A criação do Horror*, única produção audiovisual do grupo. E também examinamos o DVD de extras, que reconta a trajetória histórica do grupo. O quarto capítulo segue a mesma metodologia do terceiro capítulo, só que temos como objeto a recriação brechtiana da *Companhia do Latão*, a partir do estudo de dois vídeos: *As Ruas da Comédia* e *Mercado do Gozo*. O DVD *Experimentos Videográficos da Companhia do Latão* é uma coletânea de vídeos inspirados em todos os espetáculos do grupo, e por isso a análise de todas as narrativas audiovisuais se tornaria muito extensa e desproporcional ao outro estudo de caso. Por outro lado, todos os vídeos foram exaustivamente assistidos pelo pesquisador, e informações importantes contidas nestes são aproveitadas como apêndice às nossas leituras dos dois vídeos selecionados.

A análise crítica proposta neste trabalho centra-se sobre a conexão entre o teatro e os vídeos produzidos pelos grupos, associando reflexão estética ao trabalho humano envolvido nessas criações artísticas. A concretude do DVD é recuperada nesta análise através de uma interpretação brechtiana dos vídeos assistidos previamente à pesquisa de campo, e também "estranhados" após as vivências junto aos grupos. O DVD é reavivado em dois momentos distintos do trabalho vivo de pesquisa. Outros fragmentos recolhidos na análise interpretativa são recortes de livros, revistas, sites e blogs produzidos pelos grupos. Soma-se a isso, as vivências realizadas junto aos dois grupos, através da experiência da prática cênica, as quais frutificaram o registro de alguns vídeos e entrevistas, como explicamos acima. Todos esses fragmentos ajudam a compor a nossa análise dos vídeos, mas vale ressaltar a importância das oficinas teatrais nesse processo, ao revelar-nos um recorte do presente dos grupos, cujo entendimento nos evidencia melhor as reminiscências do passado em que o processo de produção do DVD aconteceu.

E por que não centrar nossa análise somente a partir do DVD de cada grupo? A resposta dessa questão é a noção materialista de 'trabalho'. Quando assistimos ao DVD em nossa casa temos acesso ao 'trabalho morto', trabalho que já foi realizado para produção do DVD e acabou simultaneamente com a finalização do DVD e suas especificidades de produção. Nosso estudo compreende que apenas 'ler' o DVD não revela o movimento dinâmico e contraditório das relações sociais vividas no processo de produção do DVD, e que de uma forma mais ampla, acompanha o cotidiano e trajetória histórica de produção dos grupos teatrais. Nesta perspectiva analítica temos como fundamento científico-filosófico o materialismo histórico-dialético.

A práxis da pesquisa privilegia como eixo analítico a noção de efeito de estranhamento, elemento-chave para a prática teatral brechtiana, e como ele se expressa nos DVDs de cada grupo estudado. Refletiremos como esse efeito é obtido nos vídeos, e quais são as convergências e as divergências desse uso em relação ao efeito de estranhamento utilizado no teatro. Para isso, privilegia-se a visão que Benjamin tem do teatro épico-dialético, principalmente, sua ênfase nos momentos de interrupção da narrativa teatral, a partir do uso de recursos técnicos advindos principalmente do cinema, e não só pela matéria textual. Vale ressaltar, que tanto para Brecht, quanto para Benjamin, o objetivo da interrupção na narrativa teatral visa ressignificar a obra de arte como um instrumento de reaprendizagem, despertando a reflexão crítica do público. Ambos acreditavam que os recursos técnicos do cinema podiam ser reutilizados como ferramenta pedagógica e política, tanto nas criações teatrais quanto nas

audiovisuais. Retomando essa percepção benjaminiana consideramos três chaves de análise: primeiro, como os vídeos dos dois grupos promovem seus momentos de interrupção na narrativa; segundo, como interagem com a perspectiva pedagógica da arte; e terceiro, como se inserem em um cenário de reprodução técnica diferenciado do descrito por Benjamin.

No quinto e último capítulo a análise crítica é dialógica, tendo em vista localizar convergências e divergências entre as narrativas audiovisuais e as vivências teatrais realizadas junto aos dois grupos. Nesse capítulo, um panorama comparativo entre os dois grupos é traçado a partir de referências cinematográficas brasileiras, especialmente a trajetória do gênero documentário e a obra de Glauber Rocha.

Este trabalho é fruto de dois anos de envolvimento com essa reflexão que introduzimos tematicamente acima. Mas, mais importante que esse tempo relativamente curto de produção intelectual, são os cinco anos de experiência como ator, videomaker e produtor da *Cia. Teatro de Garagem*, que possibilitaram a sistematização deste estudo. E atravessando esses dois tempos pessoais citados, vem o tempo que Brecht viveu, poetizou, politizou, amou e odiou. A contribuição do dramaturgo alemão superou o tempo sombrio em que produziu sua vasta obra, e por isso admite-se que sem o conhecimento de sua visão radical da vida e do teatro, não pulsaria a mesma paixão e o comprometimento com a vocação de ficcionar a vida para mudá-la. De agora em diante, reflete-se sobre a atualidade de Brecht, e como ele também teve colaboração de muita gente.

## 2 MECÂNICA POPULAR E ATUALIDADE DE BRECHT

A obra é a máscara mortuária da concepção<sup>3</sup>

A primeira pergunta que este trabalho de dissertação faz é: Bertolt Brecht possui uma obra atual? Seus textos teóricos, textos dramáticos, romances, roteiros de filmes são capazes de fazer-nos compreender melhor o mundo em que vivemos contemporaneamente? Se a resposta a essa assertiva for negadora de sua atualidade, não existiria a possibilidade de grupos teatrais brasileiros contemporâneos produzirem vídeos e espetáculos teatrais inspirados na obra do dramaturgo alemão. Esse questionamento nos acompanhará, mais cuidadosamente, neste capítulo introdutório. Para esclarecer nosso percurso teórico torna-se necessário citar que nos basearemos nos escritos teóricos de Brecht traduzidos para o português por diversos autores na obra *Teatro Dialético – Ensaios – seleção e introdução Luiz Carlos Maciel* de 1967. Vários ensaios teorizantes sobre as práticas teatrais experimentadas pelo dramaturgo alemão serão retomadas aqui, mas essencialmente esse diálogo inicial terá como norteador a síntese teorizante do autor, que integra o célebre ensaio *Pequeno Organon para o Teatro*.

Para investigar a atualidade da obra de Brecht, apoiamo-nos em dois teóricos da chamada teoria crítica<sup>4</sup>. O primeiro é o também alemão Walter Benjamin que viveu no mesmo período histórico turbulento que Brecht, e produziu ensaios sobre a obra do dramaturgo. Benjamin conheceu Brecht em vida, e por isso nos interessa sua contribuição sobre o teatro épico-dialético, cuja herança maior é remetida ao dramaturgo. O segundo é o americano Fredric Jameson, um atento leitor da teoria crítica, crítico literário e político marxista. A obra referencial de Jameson para nós é o livro *O método Brecht* (1999), que utiliza em sua análise sobre a atualidade de Brecht, o texto póstumo do dramaturgo ainda inédito para o português *Me-Ti, ou o livro das reviravoltas*. Esse livro teórico foi publicado originalmente em 1965, por uma editora alemã, nove anos após a morte de Brecht. A pergunta

---

<sup>3</sup> (BENJAMIN, W. 1987, p. 31).

<sup>4</sup> Os estudiosos provenientes dessa tendência filosófica se agrupam a partir dos estudos sobre cultura, arte e política inseridos na conjuntura do surgimento da cultura de massas. Influenciados pelo pensamento marxista em diálogo com a psicanálise, escritores como Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse e Jürgen Habermas politizaram a discussão sobre o imaginário e a cultura de massas. Esses teóricos são também integrados pela expressão Escola de Frankfurt, mas vale lembrar que essa ‘escola’ não é um todo unitário, pois divergências e ambiguidades são recorrentes entre esses pensadores.

que Jameson responde ao longo do livro é justamente sobre a atualidade de Brecht, em um tempo que consegue ser mais totalitário com as concepções comunistas do que a Guerra Fria ou o regime nazista.

Brecht é fruto de um período histórico conturbado, e não podemos encarar sua obra como uma unidade fechada, rígida e a-histórica. Jameson em seu livro já respondeu à pergunta sobre a atualidade de Brecht, sobrevalorizando em sua argumentação a relevância política-estética do método brechtiano em vários âmbitos. Brecht não formulou regras rígidas em seu método, e por isso encontraremos nossa forma de responder sobre sua atualidade, ao dialogar com estes intérpretes, tendo em vista nossa condição de intelectual inserido em um país de capitalismo periférico.

Mas quais são as regras móveis que regem o método Brecht? Dito de outra maneira: quais são as origens do acúmulo teórico contido nos escritos teorizantes esparsos, poesias e textos dramáticos criados em tempos históricos distintos? Uma pista importante para equacionar essas questões são as contribuições do pensamento revolucionário de Karl Marx. Brecht estudou o marxismo com entusiasmo, para assim adaptá-lo em suas criações ficcionais e edificar provisoriamente suas contribuições mais teorizantes. No entanto, vale lembrar que Brecht não foi marxista desde o início de sua carreira artística, e também não podemos afirmar que a estética brechtiana resulte apenas de uma visão política embora esta última marque profundamente sua dramaturgia. Mas o que podemos afirmar é que o estudo da obra de Marx foi determinante à prática do método brechtiano.

Marx, no livro *O Capital volume I* no primeiro capítulo intitulado *A Mercadoria*, define a singularidade histórica da forma-mercadoria assumida pelas relações sociais de troca comercial no sistema capitalista. Para o autor, todas as mercadorias, inclusive o trabalho assalariado, são expressões dessa forma, e possuem um duplo conceitual a ser mencionado: o valor de uso e o valor de troca. O valor de uso define a utilidade de uma determinada mercadoria, por exemplo, um sapato serve para auxiliar-nos a caminhar, protegendo nosso pé. O valor de troca é o dinheiro pago pelo sapato.

Marx vai desconstruir a lógica do pensamento econômico da época, principalmente a concepção de Adam Smith, que afirmava que apenas o mercado definia o valor de troca das mercadorias. Para Marx, as relações sociais alienadas, principalmente no campo do trabalho, são evidências da arbitrariedade de valoração da mercadoria que produz a mais-valia e o lucro ao capitalista, através da exploração do trabalho humano. Como tudo é mercadoria, o trabalhador explorado não adquire uma consciência de classe ativa e

transformadora, e passa somente a desejar o consumo de suas próprias mercadorias. A teoria crítica, da qual Benjamin e Jameson são nossos comentadores aqui, vai ampliar essa discussão sobre a fetichização da mercadoria deslocando-a ao campo da cultura, refletindo sobre a ideologia dos produtos culturais e teorias do conhecimento.

A força ideológica desses pensadores, e seus escritos, se integra à própria pujança do método brechtiano e suas contribuições textuais variadas, que se inscrevem em uma concepção pedagógica de mundo, capaz de influenciar ideologicamente os possíveis leitores de seus textos. A contribuição revolucionária desses autores em tempos históricos avessos à transformação, e até mesmo a reformas conciliadoras, é essencialmente ideologizar o debate em torno da cultura mercadológica que reifica as relações sociais de toda a sociedade.

Ao retomar um pensamento do próprio Marx, Jameson reflete sobre como se dá a apropriação do marxismo pelo método Brecht, evidenciando assim, a postura pedagógica presente em sua produção teatral:

Essa é a pedagogia brechtiana, que agora inesperadamente descortina toda uma dimensão deste trabalho que não é a do trabalho micrológico da linguagem, do estilo e das sentenças, nem a do conceito imanente, aquele do Brecht pensante e filosofante, e do seu “modo” de filosofar, o da sagacidade com a qual ele navega no conceito e nas aparências oficiais mas, ao invés disso, a das realidades distintas de incorporação e narração de histórias, ou, se preferirmos outros termos (do próprio Marx), a dos “indivíduos concretos” que, “desenvolvendo sua produção e suas relações materiais, transformam ao longo da sua existência real, seu pensamento e os produtos dele”. O pensamento a que Marx nos convida aqui não é apenas o da produção industrial (como tantas passagens de *O Capital* dão a entender), mas o da vida diária em geral (“sua relação material”). Espero não neutralizar a reviravolta materialista e o choque provocado pelo texto de Marx nesta tentativa de cooptar tal reviravolta para o aspecto “narratológico” e de sugerir que o ato de contar histórias, ou melhor, o ato incorporado de contar histórias, ou seja, a interpretação teatral, se torne o campo de alguma verdade mais profunda em relação às imagens abstratas posteriores dos jogos de linguagem e das figuras conceituais sobre as “formas de pensamento”. (JAMESON, F. 1999, p. 51)

A verdade mais profunda da práxis brechtiana relaciona-se essencialmente com a vida diária, como bem localiza Jameson. Todas as técnicas estilísticas experimentadas por Brecht estariam a serviço da transformação das relações materiais dos explorados, e essa utopia norteava o ato de criação de histórias contadas através da interpretação teatral. Isso revela a atitude radical e pedagógica inscrita no método Brecht. Essa incorporação da vida

através da interpretação teatral só podia ser obtida por meio da observação dos gestos realizados pelas pessoas em seu cotidiano, como sugere o célebre exemplo brechtiano do acidente de atropelamento na rua e as diversas versões gestuais reais que podem advir dessa situação.

A clareza com que Jameson aponta a centralidade dessa conexão brechtiana com a realidade material descortina suas próprias reflexões estéticas e conceituais que ocuparão as páginas do livro *O Método Brecht*. E essa chave de leitura fundamental deixada pelo autor, nos guia em nossos três capítulos de análise a conectar essencialmente a discussão estética e estilística dos vídeos à reflexão sobre as relações materiais dos dois grupos de teatro estudados.

Brecht nos ensina a aprender com a vida cotidiana, pois ele próprio fez de sua experiência criadora um ato coletivo, apresentando espetáculos em fábricas junto aos trabalhadores, o que transformava a visão de mundo de ambos. O seu método de trabalho na sala de ensaios se pautou pela colaboração coletiva mais livre, em detrimento da propriedade intelectual privada, centrada na figura de um diretor, apesar de contraditoriamente a história oficial condensar ao nome de Brecht toda uma experimentação feita coletivamente. O esforço de Brecht foi o de impulsionar a consciência crítica com o intuito utópico de constituir uma força social revolucionária, aglutinando movimento operário e camponês, artistas e intelectuais.

No ensaio *O Popular e o Realista*<sup>5</sup> Brecht revela seu olhar aberto sobre o tão debatido realismo na arte e na literatura, que para ele importa somente fundido junto ao popular, com denotação demarcadamente ideológica e ativadora da luta de classes:

Portanto, o critério para o popular e o realista deve ser escolhido, não somente com grande cuidado, mas também com a mente aberta. Não deve ser deduzido das obras realistas existentes e das obras populares existentes, como é freqüentemente o caso. Tal abordagem levaria a critérios puramente formais e as questões sobre popularidade e o realismo seriam decididas pela forma. (BRECHT, 1967, p.122).

Dessa concepção brechtiana de arte com função social e pedagógica surgem diversos problemas para representação teatral. O problema central é o de como representar cenicamente as relações materiais sob o condicionamento do sistema capitalista? Essa questão possui vestígios esclarecedores a partir da reflexão sobre os diversos recursos estilísticos

---

<sup>5</sup> Texto publicado em alemão originalmente no ano de 1937.

experimentados por Brecht na formulação do seu teatro épico-dialético. E são vários elementos estéticos-políticos que compõem o método Brecht, cuja unidade se encontra em dispersão, como bem caracteriza Jameson. O crítico americano tenta olhar cada caco estilhaçado do vidro fragmentado que constitui o método brechtiano, e refletir como cada um deles dialoga com as noções pós-modernas da cultura. Um caco selecionado por nós, que norteará nossa análise desenvolvida nos dois estudos de caso, é a noção do efeito de estranhamento.<sup>6</sup>

A atitude dialética de Brecht é antes não esmaecer as ambiguidades da vida social, mas sempre torná-las mais claras. E isso Jameson tem introjetado em sua análise do método brechtiano. Para o americano, o efeito-V não é o traço moderno central na obra de Brecht. Em nossa análise ele será central, e por isso discutiremos agora quais sentidos são dados ao termo fazendo dialogar Brecht, Jameson e Benjamin.

Sob o título de *Estranhamentos do efeito de estranhamento* Jameson identifica quatro formas de abordar o efeito de estranhamento em meio às diversas formulações teorizantes feitas por Brecht. Estranhar a própria noção para ampliar sua compreensão é a estratégia do pesquisador americano. Por isso, ele caracteriza a dramaturgia produzida por Brecht como uma obra filosófica, tal como os livros produzidos por filósofos, que se utilizam da linguagem escrita tradicional como forma de expressão. E essa dramaturgia filosófica reinventou o efeito de estranhamento, e este efeito que visa o público é obtido por vários níveis da representação teatral, tais como a interpretação distanciada do ator em relação ao personagem, música, cenário, gestualidade, anti-ilusionismo da encenação, fábula como elemento narrativo, narratividade, auto-referencialidade na encenação. Esses critérios distintos da encenação serão abordados em nossa discussão teórica, mas receberão melhor concretude nas análises dos grupos.

O próprio Brecht sempre admitiu que essa noção filosófica do efeito-V não é nova, e que muitas referências estéticas colaboraram em sua reelaboração. Conforme a leitura de Jameson, a primeira abordagem do efeito-V deriva da influência brechtiana herdada

---

<sup>6</sup> “O contrário de efeito de real. O efeito de estranhamento mostra, cita e critica um elemento da representação”. (PAVIS, 1999, p.119). Essa expressão será citada a partir de agora como efeito-V. A letra “V” remete a expressão original do alemão ‘Verfremdungseffekt’, e essa abreviação é usada por Jameson em seu livro. Em alguns momentos neste trabalho (e para muitos estudiosos sobre o método brechtiano) pode aparecer o termo ‘efeito de distanciamento’, mas preferimos ‘efeito de estranhamento’ também “por salientar bem a nova percepção implicada pela interpretação e pela encenação e convém mais que distanciamento.”(PAVIS, 1999, p.119).

dos construtivistas russos como Sergei Eisenstein, Tretiakov e Meyerhold<sup>7</sup>, que fizeram diversas visitas a Berlim e migraram o termo *ostranenie* ou ‘ato de tornar estranho’, denotando o sentido de: “fazer-nos olhar esse algo com novos olhos, implica a existência prévia de uma familiaridade geral, de um hábito que nos impede de realmente olhar para as coisas, uma forma de dormência perceptiva”.(JAMESON, 1999, p.64).

Essa proximidade com os preceitos modernistas dos russos, principalmente com Eisenstein, possibilita uma primeira aproximação entre cinema e teatro a partir do olhar brechtiano. Para Jameson, o conceito de “montagem” de Eisenstein, assim como o “efeito-V” de Brecht, permitiu a ambos coordenar os diferentes traços de suas práticas estéticas. E de alguma forma a concepção de montagem cinematográfica de Eisenstein influenciou a concepção teatral de Brecht, que concebia o espetáculo teatral de forma fragmentada, com as partes deste constituindo uma unidade em si mesma, as quais dialogam com a peça como um todo. Além dessa roteirização geral das cenas, com suas interrupções cuidadosamente pensadas para produzir o efeito-V na percepção do espectador, Brecht introduziu elementos técnicos surgidos com o cinema para ampliar as possibilidades de narrar histórias:

Basta indicar que somente certas conquistas técnicas já chegaram para possibilitar ao teatro a inclusão de elementos narrativos nas representações dramáticas. A possibilidade da projeção, de maior aproveitamento e versatilidade do palco por meio da mecanização, o cinema, complementaram o equipamento teatral, e isso foi feito em um momento em que as situações mais importantes entre os homens não mais podiam ser representadas de forma tão simples, como a que consistiu em personificar as forças em movimento ou colocar as pessoas sob a ação de forças invisíveis, metafísicas.(BRECHT, 1967, p. 95).

A referência reflexiva acima à ação de forças invisíveis e metafísicas sugere a influência da concepção marxista presente na reelaboração filosófica de Brecht. O que rege a ação dos personagens é a própria organização social, que incide sob a subjetividade, e a crítica que o marxismo faz à metafísica é expressa de uma forma peculiar em Brecht. Jameson conecta o marxismo brechtiano (a partir do qual o efeito-V é uma das noções criadas) aos pensadores chineses. O próprio efeito-V comprova essa ligação brechtiana com a filosofia

---

<sup>7</sup> A Rússia revolucionária do início do século XX embriona um novo discurso visual e teórico, que prima pelo intercâmbio direto do pensamento com a prática. Esse movimento que alimentou um novo sistema estético foi denominado de construtivismo, e logo foi difundido no mundo cultural alemão, influenciando Brecht, Benjamin, Piscator, Heartfield, a Bauhaus etc. Eisenstein, que trabalhou com teatro, mas obteve sucesso com suas experiências cinematográficas faz parte desse movimento, embora expresse-o de forma singular. (MARTINS, apud ALBERA, 2002, p.9).

chinesa, que identificou no modo de interpretar dos atores chineses diversos mecanismos que ele vai readaptar em suas encenações. O trecho a seguir descreve a admiração de Brecht pela interpretação dos atores chineses:

Pois o ator não consegue sentir, por muito tempo, que é outra pessoa; cansa e começa a copiar uma série de coisas supérfluas da maneira de falar e ouvir de outra pessoa, e o efeito sobre o público diminui de maneira assustadora. Isso é certamente devido ao fato de que outra pessoa foi criada por um processo “intuitivo” e, portanto, obscuro, efetuado no subconsciente. O subconsciente não pode ser controlado; tem uma espécie de má memória. O artista chinês não conhece esses problemas porque rejeita a transformação total. Limita-se, desde o começo, a citar o personagem representado. Mas com que arte o faz! (BRECHT, B. 1967, p.108).

A interpretação dos atores chineses se alia a diversas influências estéticas, e por isso filosóficas, que Brecht recriou a partir da cultura oriental. A sabedoria chinesa contida nos provérbios e fábulas camponesas também exerceu influência no teatro épico-dialético de Brecht. Nesse sentido, Jameson caracteriza o marxismo de Brecht como o mais orientalizado no mundo ocidental, conectando-o aos preceitos de Mao-Tse-Tung. A importância da dimensão chinesa de Brecht é demonstrada, conforme nos ensina Jameson, em sua concepção de arte, que se contrapõe ao tabu moderno de vincular arte à utilidade. O teatro épico-dialético procurou fazer dialogar em seus espetáculos entretenimento (diversão, prazer) e conhecimento (consciência crítica, utilidade).

A constatação brechtiana da necessidade de uma nova forma de interpretação dos atores levou-o a negar as fórmulas já existentes de atuação, e dessa negação emerge a terceira abordagem do efeito-V. O objetivo do efeito-V visa a eliminação da empatia ou mesmo simpatia do público junto aos personagens da história. Essa proposta brechtiana é alvo de diversas polêmicas com Aristóteles e Stanislavski<sup>8</sup>. As acusações que recaem ao teatro épico-dialético é a de ser um teatro frio e intelectualista por um lado, e propagandístico e didático por outro (JAMESON, 1999, p.65).

A oposição entre Brecht e Stanislavski vai ser melhor debatida no capítulo quatro no estudo sobre os vídeos da *Companhia do Latão*, que promove dialeticamente uma interessante superação dessa oposição. Já com relação a Aristóteles, vale a pena mencionar que a própria adjetivação ‘épico’ utilizada por Brecht deriva do teatro grego, do qual o

---

<sup>8</sup> Grande dramaturgo e teórico russo que criou diversas técnicas psicológicas para composição do personagem, deixando um imenso legado de livros que aglutinam seus métodos de interpretação. É o um dos mais importantes nomes do teatro naturalista. No capítulo 5 o ‘sistema’ Stanislavski de interpretação será melhor abordado a fim de opô-lo dialeticamente aos pensamentos teatrais de Brecht.

filósofo da Antiguidade é um importante formulador de preceitos literários que são aplicáveis até hoje. O coro, elemento do teatro grego, e que foi utilizado por Brecht para a aplicação do efeito-V, é um exemplo de reelaboração brechtiana, mas que já em seu surgimento rompia com a estrutura dramática da cena. Anatol Rosenfeld nos esclarece como funcionava esse recurso estilístico no teatro grego:

No coro, por mais que se lhe atribuem funções dramáticas, prepondera certo cunho fortemente expressivo (lírico) e épico (narrativo). Através do coro parece manifestar-se, de algum modo, o "autor", interrompendo o diálogo dos personagens e a ação dramática, já que em geral não lhe cabem funções ativas, mas apenas contemplativas de comentário e reflexão. No fluxo da ação costuma introduzir certo momento estático, parado. Representante da Polis - Cidade-Estado que é parte integral do universo - o coro medeia entre o indivíduo e as forças cósmicas, abrindo o organismo fechado da peça a um mundo mais amplo, em termos sociais e metafísicos. (ROSENFELD, A. 2000, p. 40).

O coro como era utilizado já pelos gregos abria a peça teatral a um mundo maior, em termos sociais e metafísicos. Algo bem similar à expressão ‘forças invisíveis’ que Brecht utilizou em uma passagem citada anteriormente. Em suas encenações, Brecht adaptou muito o coro como elemento narrativo a partir do uso da música. O efeito-V intensificou a implosão da estrutura dramática, que dá voz autônoma ao diálogo entre os personagens sem relacioná-los às imposições simbólicas, que agem sob as subjetividades, e que são advindas das instituições sociais e seus regramentos. Dessa ambiguidade entre posturas estéticas manifesta-se a quarta abordagem do efeito-V, que podemos definir como política, e que atravessa todas as outras abordagens já citadas. Jameson elucida esse importante aspecto do efeito-V:

Aqui, o familiar ou habitual é novamente identificado como o “natural”, e seu estranhamento desvela aquela aparência, que surge o imutável e o eterno, e mostra que o objeto é histórico. A isso deve-se acrescentar, como corolário político que é feito ou construído por seres humanos e, assim sendo, também pode ser mudado por eles ou completamente substituído. (JAMESON, 1999, p. 65).

Jameson situa efeito-V como um olhar histórico. E como a visão brechtiana é dialética, olhar historicamente é vislumbrar possibilidades de mudanças, e esse movimento contraditório das subjetividades em oposição e/ou conciliação com as forças sociais de múltiplas ordens é que vai interessar as formulações filosóficas de Brecht. Jameson historiciza

o efeito-V incorporando ao debate importantes filósofos que se inspiram no pensamento brechtiano. Sua historicização é bem ampla, passando por diversos nomes da filosofia ocidental, mas nos interessa aqui mencionar a análise que ele faz entre Benjamin e Brecht:

Provisoriamente deve-se reter de Benjamin a observação de que Brecht lhe explicou a situação intelectual sócio-econômica do escritor no capitalismo: é uma reflexão que dá uma qualidade distinta a todo o seu trabalho subsequente e que particularmente caracteriza Benjamin a um só tempo como marxista e modernista. ( JAMESON, 1999, p.63).

Mais adiante veremos como essa observação de Jameson faz sentido, principalmente no ensaio de Benjamin *O autor com produtor*, que reflete sobre a relação do escritor com o aparelho produtivo, que é regido por forças ‘invisíveis’ que o escritor pensa dominar. Nesse texto Benjamin cita Brecht diversas vezes, comprovando a coerência de Jameson. A capacidade de Brecht “estranhar” a realidade acabou por influenciar o trabalho crítico de Benjamin. Jameson também sobrevaloriza incansável produção de Benjamin, contida no livro *Passagens*. Amparados pela análise de Jameson, iremos se apropriar ao longo do trabalho das reflexões de Benjamin no que se refere, principalmente, “ao prestígio inabalado de seus ensaios sobre tecnologia” ( JAMESON, 1999, p. 62-63).

Guiados por concepções de Benjamin, traçaremos alguns paralelos entre o teatro brechtiano e o cinema, tendo em vista suas possibilidades tecnológicas. O teatro épico-dialético pode ser ainda considerado artesanal em comparação ao cinema, cuja produção é mais industrializada e dependente da reprodução técnica para circular junto a diferentes públicos. A narrativa teatral e suas interrupções promovidas pelo efeito-V dependem de alguns recursos técnicos para acontecer, tais como cenário, iluminação, etc. Mas, essencialmente na capacidade gestual dos atores, centra-se a essência do teatro épico-dialético.

O teatro épico-dialético, como vimos, recebe a invenção do cinema e da fotografia reelaborando as suas possibilidades de uso nos espetáculos teatrais. E também não podemos deixar de vincular a dupla produção que diversos diretores teatrais tiveram, dirigindo também filmes. O próprio Brecht dirigiu um filme intitulado *Kuhle Wampe*.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Tradução livre da sinopse do filme, encontrada no site <http://www.archive.org/details/KuhleWampe>: Kuhle Wampe (o título completo é *Kuhle Wampe gehört Wem oder die Welt*) é um filme alemão, lançado em 1932, sobre o desemprego e a política de esquerda na República de Weimar. O título refere-se a uma barraca do acampamento na zona rural perto de Berlim. O roteiro foi concebido e escrito por Bertolt Brecht. Ele também dirigiu a cena de conclusão: um debate político entre estranhos em um bonde discutindo sobre a crise mundial do mercado de café. O resto do filme foi dirigido por Slatan Dudow. O impacto deste filme em preto e branco é realçada pela fotografia de Gunther Krampf e a trilha musical de Hanns Eisler.

Essas relações complexas entre cinema e teatro, guiadas por Benjamin, nos indicam a necessidade de compreensão do funcionamento contemporâneo sobre o aparelho produtivo relacionado à indústria do audiovisual. A noção de vídeo, e não de cinema, se aproxima mais das produções audiovisuais embrionadas a partir da linguagem teatral brasileira. Esse aparelho produtivo e sua relação com a tecnologia digital contemporânea será abordada no capítulo dois.

Provisoriamente, resta-nos neste capítulo, responder sobre como a atualidade da obra de Brecht encarada sob a ótica do efeito-V possui também aspectos negativos. De forma geral, quando defendemos a atualidade de Brecht, valorizamos as contradições frutíferas do método Brecht. Sob o signo dispersivo da leitura de Jameson, procuraremos agora aspectos negativos do método Brecht, que possam fortalecer nossa análise dialética dos grupos teatrais, que serão estudados mais adiante, ao propiciar a superação da idealização da produção teatral e audiovisual de cada grupo, encarando essas experiências como ambíguas e contraditórias.

Nossa referência de base conceitual escrita por Brecht, o já citado *Pequeno Organon para o teatro*, é criticado por Jameson:

Costuma-se dizer, então, que ele tentou suavizar esta imagem bastante austera e severamente puritana no Pequeno Organon ou Kleines Organon, a fim de facilitar seu retorno aos palcos europeus do pós-guerra: visto que, conforme sugeri acima, ele sempre pensou que a ciência e a aquisição do “conhecimento” científico (Wissenschaft) era entretenimento, esta modificação pode ser considerada relativamente retórica (embora o estudo filológico da emergência e substituição da terminologia e das formulações brechtianas seja evidentemente uma atividade significativa e útil). (JAMESON, 1999, p. 59).

Nesta análise negativa de Brecht o terreno de reflexão é mais político do que filosófico, embora o efeito-V tenha nos mostrado como é possível a história incidir sob a estética. Brecht retorna à Alemanha Oriental, e consegue com a ajuda de diversos colaboradores dirigir uma companhia teatral com sede no teatro Berliner Ensemble, mas os censores do regime comunista de Berlim Oriental alteram os espetáculos brechtianos. Era sabido que Stalin já estava cometendo todas as atrocidades para manutenção da ditadura do Estado Comunista, e mesmo assim Brecht se vinculou ao financiamento russo para continuar seu projeto de pesquisa e produção de um teatro épico-dialético na Berlim ‘socialista’.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Jameson discute esse episódio da biografia de Brecht a partir do texto teatral “A Decisão” que faz parte das chamadas peças didáticas do alemão: “O primeiro exemplo das Lehrstücke (Peças Didáticas) é a célebre Die

Uma contradição contemporânea com relação ao efeito-V, nosso recorte analítico central, é que ele é amplamente utilizado formalmente como repertório da publicidade. Isso complexifica nossa análise político-estética da produção audiovisual dos grupos teatrais estudados, pois iremos demonstrar como cada grupo utiliza estilisticamente o efeito-V em suas produções audiovisuais. Nessa análise do modo de produção dos vídeos das companhias aqui estudadas, o método colaborativo praticado por Brecht será especialmente abordado.

A inserção no aparelho produtivo, com o intuito de desestabilizá-lo até que um processo de transformação do mesmo seja efetivado, é, singularmente, facilitado pela essência mais experimental da linguagem teatral:

A produção bem-feita é aquela cujas marcas dos ensaios foram removidos (exatamente como na mercadoria reificada em que traços da produção foram eliminados): Brecht abre esta superfície e permite-nos recuar aos gestos alternativos e às posturas dos atores ensaiando seus papéis; assim é que a experimentação estética – que costuma ser entendida como geradora do novo e do ainda não experimentado – poderia muito bem ser entendida como a tentativa “experimental” de excluir a reificação (algo que as outras artes, desde romances e filmes até poesia, pintura e performance musical, mesmo aleatória, estão estrutural e materialmente menos qualificadas a fazer).(JAMESON, 1999, p. 29-30).

Parte-se do pressuposto que os vídeos dos grupos de teatro é, em termos, dependentes do próprio fazer teatral. E em virtude da característica artesanal predominar ainda na produção teatral, hipoteticamente pode-se deduzir que essa produção audiovisual dos grupos teatrais pode se reinventar, devido às condições materiais para sua execução serem menos qualificadas que os produtos audiovisuais vinculadas à grande indústria do cinema e da televisão.

Por outro lado, os produtos audiovisuais fazem parte da vida social contemporânea, com amplo alcance sob o imaginário dos indivíduos da sociedade em geral, e isso se expressa de uma forma específica na cultura brasileira. E esse pensamento audiovisual de alguma forma está presente na prática teatral. Identificar como o pensamento cinematográfico influencia a práxis teatral brechtiana dos grupos é um interesse deste projeto de pesquisa. Soma-se a isso também a reflexão sobre o uso de recursos cinematográficos e

---

Massnahme (A Decisão), que tem sido tomada com mais frequência como uma defesa dos expurgos realizados por Stalin, e como chamada para um literal auto-sacrifício diante das exigências impessoais da revolução. O jovem camarada realmente motiva sua própria execução como resultado de suas falhas e de seu mesmo assim generoso engajamento no partido”. ( JAMESON, 1999, p.96-97).

videográficos dentro dos espetáculos teatrais, experiências estas já iniciadas pelo teatro épico-dialético praticado por Brecht; além da análise sobre a própria maneira de filmar e montar seus vídeos agrupados no suporte contemporâneo do DVD. Essas três interfaces entre o teatro e o cinema citadas acima serão o foco central de nossas análises dos vídeos dos grupos de teatro, através da norteadora noção do efeito-V.

Nosso trabalho se conecta à própria tendência de alguns estudos acadêmicos valorizados por Jameson, cuja obra é fundamental a nossa argumentação, que defende a atualidade de Brecht:

Ciência e conhecimento não são tarefas árduas e enfadonhas mas sobretudo fontes de prazer: mesmo as dimensões epistemológicas e teóricas da ciência devem ser pensadas em termos de uma revista como *Mecânica Popular* e do caráter de entretenimento manual resultante da combinação de ingredientes e do aprendizado do uso de ferramentas novas e incomuns. Mas talvez só os leigos, em nosso tempo, pensem na ciência de modo reificado: de fato, os atuais estudos da ciência parecem ter retomado uma visão da história das “idéias” científicas como um pouco mais próximas da história das instituições e instalações laboratoriais, das operações materiais e das relações sociais, que estas pressupõem, da transcrição de modificações físicas e da investigação de outras novas modificações físicas e da investigação de outras novas modificações a partir daí imagináveis. (JAMESON, 1999, p.15).

Extraí-se do argumento acima a concepção de mecânica popular, que valoriza nos estudos científicos a compreensão contínua das relações materiais e seus sentidos, e não somente as dimensões teóricas relacionadas a estas. A mecânica popular de nosso estudo centra-se principalmente na combinação de um estudo teórico sobre a produção audiovisual de dois grupos de teatro brasileiros, sob a perspectiva de uma análise viva, que incorpora o pesquisador ao objeto (no caso dois DVDs duplos), por meio de vivências práticas de teatro, e portanto relações sociais, a fim de ampliar nossa percepção estético-política dos vídeos contidos nos DVDs. Cabe a seguir, refletirmos como se dá esse processo histórico de apropriação brechtiana pela cultura brasileira sob a ótica condutora da noção do efeito-V. As especificidades culturais, estéticas, políticas e históricas da representação teatral épico-dialética da sociedade brasileira, e como elas se processam no atual cenário tecnológico de produção audiovisual são o alvo do nosso próximo capítulo.

### 3 BRECHT NO BRASIL - HISTORICIDADE E ESPECIFICIDADE

#### *Elegias de Hollywood*

I  
 O Vilarejo de Hollywood foi  
 Arquetado de acordo  
 Com as representações  
 Que aqui se fazem do céu.  
 Imaginou-se então que Deus,  
 Precisando de céu e inferno, em vez de  
 Projetar dois estabelecimentos,  
 Projetou um único- o céu. Este serve,  
 Para os despossuídos e malogrados,  
 De inferno.

(trecho do Poema de Brecht traduzido por Tercio Redondo)<sup>11</sup>

Tentamos no capítulo anterior atender a emergência de reatualizar a filosofia brechtiana. E sua reatualização extrapola os espaços geográficos da Alemanha unificada, como pátria mãe de Brecht. O próprio Brecht transitou por diversos países durante os quinze anos de seu exílio político, entre 1933 e 1948, e essa experiência exerceu influência sobre a produção brechtiana. Brecht, entre 1941-1947, esteve exilado nos Estados Unidos, onde pretendia escrever para o cinema. Esse fragmento do poema *Elegias de Hollywood* reflete liricamente a frustração de Brecht em sua passagem pelos Estados Unidos.

Esse poema revela a crítica de Brecht à indústria cinematográfica norte-americana, e bem ao estilo brechtiano; ao usar o recurso da ironia textual de uma forma original, cunha o termo ‘escrivinhadores’ de roteiros, que, segundo Tercio Redondo, trata-se de “gente bem paga pela indústria do cinema para produzir obscenidades culturais que Brecht e outros “emigrantes” repudiaram”. (REDONDO, T. 2010, p.3).

Essa reflexão do Brecht ‘emigrado’ desencadeia algumas perspectivas sobre o percurso teórico objetivado neste segundo capítulo. Primeiramente, se Brecht almejou escrever para o cinema, isso fundamenta nossa análise de que o pensamento brechtiano já é, em si, cinematográfico, mesmo escrevendo mais roteiros para o teatro. A compreensão dessa

---

<sup>11</sup> O poema traduzido pelo doutor em literatura Tercio Redondo faz parte da seção *Poemas do Exílio*, onde o próprio professor comenta a trajetória emigrante de Brecht, além de traduzir sete poemas do poeta durante esse período. Esse material integra a segunda edição da *Traulito*, uma publicação impressa feita pela *Companhia do Latão*.

vida ‘forasteira’ de Brecht, nos abre as portas para que o método Brecht possa ser apropriado não só em território alemão, pois outras culturas afetaram sua produção. Isso já explicaria, em partes, a possibilidade de apropriação das noções brechtianas pelo teatro brasileiro.

A perspectiva da emigração da Alemanha nazista é comum também a trajetória de vida do intelectual alemão Anatol Rosenfeld, nosso autor central neste capítulo. Através de sua prática intelectual e crítica, Rosenfeld foi um importante disseminador da obra brechtiana no Brasil, já que teve de deixar a Alemanha, em 1937, devido à perseguição do regime nazista. Interessamos-nos reconstruir os vestígios da atuação e a influência de Rosenfeld à apropriação brasileira da obra brechtiana, pois sua passagem pelo Brasil ocorre simultaneamente aos experimentos teatrais de Brecht em vida. E o próprio Rosenfeld assistiu a espetáculos de Brecht na década de 1930.

A pergunta central deste capítulo é compreender como uma teoria teatral europeia é absorvida singularmente pela cultura brasileira? E como se processa essa apropriação do método brechtiano pela cultura brasileira, que acaba por interferir em uma produção audiovisual dos grupos teatrais? Iremos nos atentar inicialmente para a primeira questão, a partir da reconstrução da trajetória intelectual de Rosenfeld.

O termo ‘escrivinhadores’, cunhado no poema do exílio nos Estados Unidos, pode nos ajudar a entender a importância dos escritos de Rosenfeld, que não tinha nada de escrivinhador, como Brecht ironiza os roteiristas americanos. O crítico alemão teve especial importância para compreensão e leitura da obra de Brecht no Brasil, pois sua experiência de vida se estabeleceu pelo cruzamento entre a cultura alemã e a cultura brasileira.

No texto *Primeiros Tempos de Anatol Rosenfeld no Brasil*, o crítico literário brasileiro Roberto Schwarz recompõe as primeiras dificuldades encontradas pelo ‘judeu de esquerda’ de 25 anos que aporta no Brasil em 1937. A primeira ocupação do alemão foi a de limpador de plantação de eucalipto, numa fazenda do interior de São Paulo, função social bem distinta da que desenvolvia em Berlim, um doutorado inconcluso sobre o Romantismo Alemão. Mas sua vocação para a literatura e a filosofia não se desfizeram, mesmo durante os trabalhos de ilustrador de portas no Paraná, vendas de gravatas Back e livros pelo Brasil. Nesses distintos trabalhos, ele foi organizando suas economias com o mínimo necessário à dedicação de alguns anos integrais à leitura, se estabelecendo num porão em São Paulo na casa de um amigo, que também era judeu e alemão. Neste porão, Rosenfeld recebia os

amigos, e Roberto Schwarz relembra com riqueza de detalhes uma ocasião em que foi visitá-lo:

O porão dava para um quintalzinho, e a porta ficava embaixo da escada que subia para a cozinha. Aí Rosenfeld vivia enfiado, entre a escrivaninha, a cama e os livros empilhados. Havia também algumas cadeiras de pau para amigos e visitas, que ele recebia com inesquecível civilidade. Nesse tempo eu teria uns doze anos, e o visitava em manhãs de domingo, acompanhando meu pai. Este, que tinha dificuldade para conciliar as funções de chefe de família e as ambições de escritor, admirava muito a resolução com que Rosenfeld pusera em prática um plano de vida radical. Conforme acreditei entender mais tarde, foi um período em que ele, Rosenfeld, alimentou um projeto filosófico de mais fôlego, que depois foi deixando, premido pelas solicitações do cotidiano da vida intelectual paulista. (SCHWARZ, 1987, p.80).

A pesquisa e a incorporação de Brecht à cultura nacional teve na atuação intelectual de Rosenfeld, um importante formador de críticos teatrais brasileiros, tais como Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, entre outros. A crítica teatral é um elemento importante na historiografia do teatro, e em um país de pouca tradição crítica, o legado deixado por Rosenfeld é um imenso lastro. Em entrevista intitulada *Memórias da Crítica*, contida na publicação *Traulito* produzida pela *Companhia do Latão*, a crítica Mariângela Alves de Lima relembra a influência pedagógica de Rosenfeld no meio acadêmico brasileiro:

A história do Anatol é muito peculiar, mas acho ele definitivo para o que você está falando. Ele trabalhou com pessoas que estavam se formando para olhar o teatro com olhos novos. Ele dava aulas, na casa do Jacó, para um grupo que o Sábato frequentou. Ele formou muita gente. O doutor Alfredo tinha arrastado algumas pessoas pelo colarinho, porque eram amigos, para dar aulas em sua escola de teatro, a EAD. Mas vários deles, como o Jacó, quando começaram não tinham idéia do que fosse teatro. Décio estava, também por acaso, enveredando para o meio. Quem deu uma base, um método de estudo e que estimulou foi o Anatol. Então, eu acho que com o Anatol tudo mudou muito. E ia mudar de qualquer jeito. Mas ele deu um instrumental e sugeriu um caminho. (LIMA, 2010, p.10)

A personalização de processos históricos é comum na historiografia oficial. Por isso não podemos admitir somente a Rosenfeld a tarefa de disseminar o pensamento brechtiano na cultura brasileira. O próprio processo histórico de reformulação da formação teatral iria culminar no conhecimento do método Brecht, que era tido como vanguardista no teatro mundial na época. A partir da leitura de Jameson podemos identificar três necessidades

históricas que levaram o Brasil, e para ele, o Terceiro Mundo como um todo a se apropriar do método Brecht:

Quanto ao Terceiro Mundo, finalmente, os aspectos camponeses do teatro brechtiano, que abriram vasto campo para a bufoneria chapliniana, para a mímica, a dança e todo tipo de encenação e performance pré-realista e pré-burguesa, asseguraram a Brecht a posição histórica de um catalisador e de um modelo adequado para a emergência de muitos teatros “não-ocidentais” e do Brasil à Turquia, das Filipinas à África. Três tipos de necessidade foram, assim, atendidas: a da inovação teatral e teórica em um período particularmente ávido de tais novas teorias e modos de encenação, após Guerra; a de um novo tipo de literatura e de política *agit prop* após estéril produção de formas jdanovistas em alguns países, bem como uma renovação das tradições ricas e múltiplas da arte de vanguarda que precederam a consolidação do poder de Stalin; e finalmente, a das possibilidades a serem exploradas pelos povos descolonizados experimentando novas vozes, para os quais o exilado e itinerante Brecht foi não-eurocêntrico a ponto de tratar seu próprio país como se fosse de terceiro mundo. (JAMESON, 1999, p. 39).

No fragmento acima, Jameson analisa as necessidades históricas, pelas quais os países do Terceiro Mundo se apropriaram do método Brecht, no período pós-segunda Guerra. Sua análise dessa apropriação terceiro mundista se conecta a nossa abordagem neste capítulo que compreende o método Brecht, como não-eurocêntrico.

A apropriação de Brecht pela cultura brasileira se deu de forma múltipla, como veremos a seguir, lembrando alguns momentos históricos importantes. No entanto, acredita-se que a cultura brasileira não se apropriou do método Brecht de uma forma ortodoxa, principalmente nos primeiros anos da reinterpretação de suas técnicas teatrais. A cultura brasileira se constitui pela oralidade, com pouca tradição filosófica e literária. O processo de formação cultural e histórico do Brasil, com um legado de relações sociais estabelecidas pela política dos favores e da malandragem, se distancia da Alemanha com forte tradição filosófica e disciplina intelectual. O próprio hábito de fruição teatral não havia se constituído no Brasil dos anos 50, ao contrário da Alemanha, que já tinha diversos nomes de peso na literatura mundial. A língua já estabelecia uma barreira para apropriação brasileira do método de Brecht, o que caracterizou a interpretação nacional como peculiar, mais identificada com a utopia política, do que com a reprodução literal dos procedimentos estéticos brechtianos. A seguir, veremos como alguns episódios da história cultural do Brasil reforçam essa concepção peculiar de nossa apropriação brechtiana, guiados pelo ensaio *Altos*

e *Baixos da Atualidade de Brecht*<sup>12</sup> de Roberto Schwarz.

A organização do Brasil, nos anos 50, era ainda pré-capitalista, se sustentando por uma ampla exportação de matérias-primas, ao passo que a urbanização e a industrialização da economia, tal qual vivia-se na Europa, ainda eram embrionárias aqui. O teatro brechtiano entrou para a vida cultural de São Paulo na segunda metade do anos 50, naturalmente, pela glória crescente de Brecht, principalmente após sua morte. O teatro paulista tinha uma estrutura de boas companhias teatrais, mas esse processo de apropriação foi difícil devido à necessidade de uma compreensão dos novos procedimentos estéticos. A natureza comunista do autor alemão foi um facilitador nesse processo de assimilação, pois vários escritores brasileiros simpatizavam ou militavam no comunismo. Nessa conjuntura específica de São Paulo, Rosenfeld foi um importante explicador da obra de Brecht. Contraditoriamente, essa atualização dos palcos paulistanos foi produzida pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), sob o prisma da dignificação burguesa da vida teatral, que tinha ares de distinção de classe. (SCHWARZ,1999, p.118).

A tendência no plano nacional era a de radicalização do populismo desenvolvimentista, que iria desencadear em anos de pré-revolução, questionadores da estrutura de classes sociais do país. Essa radicalização promovia uma interação entre os estudantes universitários, operários e camponeses, todos articulados politicamente em movimentos sociais. Nesse sentido, a luta de classes emerge nas produções teatrais, mas com relativo prejuízo artístico devido às imprecisões da estética brechtiana. Essa geração encontrou no *agit-prop*<sup>13</sup> sua forma de expressão nesse momento histórico. E essas interações sociais que aliavam experimentação artística e transformação social da época, encontraram diversas vozes no teatro, tais como: os Centros Populares de Cultura (CPC), o Oficina, o Arena , o TUSP, entre outros.<sup>14</sup>

No entanto, a cultura brasileira tinha especificidades distintas da Alemanha, e isso tinha influência sobre as produções teatrais brasileiras interessadas em experimentar o método Brecht:

---

<sup>12</sup> Comentário feito em seguida a uma leitura pública de *A Santa Joana dos Matadouros*, organizada pela Companhia do Latão.

<sup>13</sup> Teatro praticado com intuito de agitação e consciência política comunista nas ruas, nos campos e nas portas de fábricas. Esse prática surge com o movimento revolucionário russo e depois se dissemina pelo mundo. Brecht utilizou muito essa forma de manifestação teatral.

<sup>14</sup> A historiografia da literatura brasileira demarca alguns textos da época como exemplos notórios do teatro brasileiro brechtiano, tais como: *Revolução na América do Sul* de Augusto Boal; *Eles não usam Black-Tie* de Gianfrancesco Guarnieri; *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* de Oduvaldo Vianna Filho.

Como sabem os tradutores, a linguagem nua dos interesses e das contradições de classe, que imprime a nitidez *sui generis* à literatura brechtiana, não tem equivalente no imaginário brasileiro, pautado pelas relações de favor e pelas saídas da malandragem. A inteligência de vida que está sedimentada em nossa fala popular tem sentido crítico específico, diferente da gíria proletária berlinense, educada e afiada pelo enfrentamento de classe. Conforme um descompasso análogo entre as respectivas ordens do dia, o nosso zé-ninguém precisava ainda se transformar em cidadão respeitável, com nome próprio; ao passo que para Brecht a superação do mundo capitalista, assim como a disciplina da guerra de classes, dependiam da lógica do coletivo e da crítica à mitologia burguesa do indivíduo avulso. Em suma, as constelações históricas não eram iguais, embora a questão de fundo- a crise na dominação do capital – fosse a mesma, assegurando o denominador comum. (SCHWARZ, 1999, p. 120-121).

Esse denominador comum não assegurava os acertos poéticos brechtianos do teatro produzido no Brasil no período pré-golpe de 1964, até porque nenhum escritor de teatro não seguia a risca os ensinamentos de Brecht, reinterpretando livremente seu pensamento. Mas a identificação dessa dimensão cultural e histórica peculiar de nosso comportamento social foi substância para a criação teatral brasileira, que buscou aglutinar a cultura popular nacional, a canção popular, o experimentalismo estético e a temática política junto ao movimento operário e camponês, e essa força social expressou singularmente no país o efeito-V.

No entanto, essa ebulição social e artística sofreu um desencanto com a derrocada do processo revolucionário popular iniciado, e que foi desfeito pelo golpe de 64. Essa ruptura gerou uma nova roupagem à produção artística populista, contida no anseio de entrecruzar arte popular e erudita, impulsionando uma espécie de identificação mistificadora, que era justamente o que Brecht quis refutar com sua concepção do efeito-V. Nesse período a intelectualidade ficou confinada, e os artistas de teatro tiveram de enquadrar suas produções às bilheterias. Roberto Schwarz identifica essa postura contraditoriamente brechtiana assumida pelos artistas brasileiros após o golpe de 64:

[...] a utilização dos procedimentos narrativos, concebida originalmente para propiciar a distância crítica, nalguns momentos via-se transformada por Boal e Glauber no seu contrário, em veículo de emoções nacionais, “de epopéia”, para fazer contrapeso à derrota política. Estava de volta a identificação compensadora de que Brecht desejara livrar a cultura. Paralelamente, no teatro de Zé Celso os efeitos de distanciamento adquiriam um timbre equívoco, mais da ordem da dissociação que do esclarecimento, em que autodenúncia feroz (o impulso crítico) e autocomplacência descarada (a desqualificação da crítica, uma vez que os seus portadores haviam sido derrotados) alternavam e se confundiam. São pontos de chegada substanciosos, por vezes impressionantes, em que condensaram impasses de nosso destino recente. (SCHWARZ, 1999, p.124).

A partir de 1968, através do Ato Institucional número 5, a ditadura atingiu também os artistas, emperrando, consideravelmente, todas as possibilidades de apropriação brechtiana. Levando em consideração esse lapso histórico induzido pela ditadura militar na trajetória de apropriação brechtiana no teatro brasileiro, diversos intelectuais, críticos e artistas de teatro se reúnem no livro *Brecht no Brasil: Introdução e organização Wolfgang Bader*, publicado em 1987, período de luta pela redemocratização. É válido mencionarmos algumas considerações encontradas nesse livro, pois elas farão parte da análise dos dois grupos brasileiros que se apropriam singularmente do pensamento brechtiano no período contemporâneo. Sábato Magaldi afirma que:

a influência mais importante de Brecht, entretanto, se referiu num momento decisivo de nossa trajetória cultural, à consciência política por ele impressa ao teatro brasileiro. Nos anos negros da ditadura, o exemplo brechtiano apontou para nossos homens de palco o caminho firme da oposição ao fascismo.(MAGALDI, 1987, p.225).

Augusto Boal conecta sua reinvenção agrupada no chamado teatro do oprimido ao pensamento brechtiano, e reforça nosso argumento de uma apropriação livre do rigor técnico:

O sistema Coringa com as duas técnicas que apresentei e depois o teatro do oprimido com o Teatro Invisível e o Teatro-fórum são um prolongação mais ou menos inevitável de uma forma de pensamento. Esta forma de pensamento é o que me interessa. Não são realmente detalhes técnicos.(BOAL, 1987, p. 254).

Fernando Peixoto, importante crítico e diretor teatral, também tradutor de diversos textos de Brecht para o português, lança um olhar atento a absorção do pensamento brechtiano em nossa cultura, que descortina nossa abordagem até o momento:

É uma falsa questão tentar discutir sobre se as propostas de Brecht vieram ao Brasil como algo que vem de fora, e entram como se fossem pára-quadras, como se fossem doutrinas exóticas dentro do processo cultural brasileiro. Na realidade, a gente encontra em exemplos mais simples a prova absoluta de que no cotidiano popular, em algumas manifestações espontâneas da arte popular brasileira estão em seus germens primitivos ainda que não elaborados. Manifestações muito claras, que no fundo são uma versão simplificada e embrionária de toda uma teoria estética e de toda uma postura, de visão de mundo, de toda uma possibilidade de utilizar a representação, no caso o teatro, mas também o processo cultural como um todo, como instrumento popular, um instrumento de diálogo, de reflexão crítica, de participação da nossa sociedade. ( PEIXOTO, 1987, p.232).

Nesse sentido a geração pré-golpe buscou na própria cultura popular e em seus movimentos políticos organizados a essência revolucionária, que também era a central ao método Brecht. Independente das discussões técnicas, foi assim que se deu a apropriação brechtiana no país como um instrumento para participação popular e reflexão crítica, de acordo com nossa situação de país terceiro mundista. Mais adiante em nossos estudos de caso, refletiremos mais atentamente como os vídeos produzidos pelos dois grupos estudados são estratégias estético-políticas de reconstrução da frutífera agitação social e cultural, que foi violentamente barrada pela ditadura militar.

Contemporaneamente, vive-se um tempo vitorioso do capitalismo, e traumatizado com o comunismo ditatorial experimentado pela União Soviética. Por isso, uma articulação popular e radical possui dificuldades, já que não existe uma utopia unificadora, e nem conjunturas históricas favoráveis à transformação social. Diante desse impasse histórico, nossa análise dos vídeos dos grupos se interessa na avaliação de como essa geração teatral politizada expressa o efeito-V, e como rearticula a luta política através da prática artística.

Como vimos, a historicidade da apropriação brechtiana no Brasil se deu como um processo social complexo, e interrompido pelo momento histórico de censura no país. Temos como ensinamento desse histórico de diálogo entre o pensamento brechtiano e a cultura brasileira, a busca dos artistas por uma visão mais politizada da arte, que levou-os a expressar um teatro brechtiano múltiplo, como o próprio método brechtiano é em sua essência. Essa multiplicidade de abordagens alterou os sentidos do próprio efeito-V, e isso tem conseqüências nas produções teatrais contemporâneas.

Os vestígios deixados pelas análises dos críticos citados aqui nos permite traçar algumas linhas gerais que nortearão a análise viva dos dois grupos estudados. Como nos ensina Peixoto, iremos procurar nas análises dos vídeos dos grupos problematizar os diálogos culturais, as reflexões críticas e a força social participativa que cada grupo promove em seu cotidiano de trabalho. E se embrionariamente a própria cultura popular brasileira já tem a possibilidade latente de 'brechtianizar-se', nos interessará refletir como os grupos dialogam com a arte popular nacional.

A princípio, podemos afirmar que o *Ói Nós Aqui Traveiz* se conecta mais ao projeto mistificador do efeito de estranhamento, tal como o Teatro Oficina iniciou nos anos 60, perdurando até nos trabalhos mais contemporâneos de Zé Celso Martinez Côrrea<sup>15</sup>. A

---

própria proximidade histórica de criação do grupo gaúcho fundamenta essa nossa leitura. A *Companhia do Latão* se insere na produção paulista de teatro, e recorre à intelectualidade brasileira e suas reflexões sobre a pesquisa contemporânea do efeito-V, a fim de negar o elitismo inicial de apropriação brechtiana na cidade. Sua pesquisa cênica, como veremos melhor no capítulo cinco, visa compreender o processo de aburguesamento brasileiro, para assim representar teatralmente suas contradições.

Na seqüência torna-se necessário, brevemente, reconstituir o cenário de inovações tecnológicas no campo do audiovisual, para que possamos articular esse tipo de produção artística dentro do contexto dos grupos teatrais.

### 3.1 TECNOLOGIA E ARTE: APROXIMAÇÕES ENTRE O TEATRO, O VÍDEO E O CINEMA

Nossa principal referencia para essa reflexão é o pensamento filosófico de Walter Benjamin através do célebre ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*<sup>15</sup>. Neste ensaio o filósofo reflete sobre a alteração na produção artística a partir da invenção de aparatos de reprodução técnica, principalmente o cinema e a fotografia, que segundo sua visão destituiriam a *aura* da obra de arte. Por outro lado, ele concebe utopicamente a possibilidade de politização da arte, o que instrumentaria as novas técnicas a serviço da transformação social. Refletir como esse prognóstico de Benjamin confirmar-se ou não na contemporaneidade é nossa intenção ao longo deste trabalho.

Ainda neste ensaio, Benjamin reflete sobre a recepção do cinema, associando sua forma de fruição como uma vivência de choque, onde os espectadores tem uma experiência física que distrai, e não promove a reflexão crítica, em contraposição a contemplação comum do público das artes clássicas. Dialectizando essa visão, o próprio Benjamin identifica a importância da narratividade para superar essas duas formas de recepção, a qual se caracteriza pela associação entre diversão e aprendizagem. E essa

---

<sup>15</sup> Importante dramaturgo, encenador e ator do Brasil, fundador do Teatro Oficina, que também foi foco de articulação política e resistência artística no período da ditadura militar. Lidera até hoje o Oficina, sendo uma das figuras mais celebradas pela historiografia teatral do país. Suas concepções teatrais são conectadas ao movimento antropofágico, que defende a fusão de doutrinas estéticas estrangeiras à realidade popular brasileira. Mais adiante no capítulo 4, algumas ideias de Zé Celso serão melhor debatidas, a fim de elucidar as raízes da pesquisa estética do *Ói Nós Aqui Traveiz*.

<sup>16</sup> O ano de publicação original no alemão é 1936.

concepção benjaminiana influencia também sua análise do teatro épico-dialético, cuja centralidade estaria nos momentos de interrupção (*Unterbrechung*) da narrativa. Mesmo fenômeno estético que Benjamin afirma ser possível no cinema. Se para Brecht o efeito-V (*Verfremdungseffekt*) é central ao seu teatro, para Benjamin a interrupção norteia sua concepção progressista de arte, seja ela teatral ou cinematográfica:

A vivência do “choque”, comparativamente ao cinema, ocorreria a partir da interrupção entre uma e outra cena, despertando o público de sua ilusão-comumente criada pelo sentido aristotélico de teatro. Muito do sentido das oposições presentes no ensaio de Benjamin sobre a obra de arte, como por exemplo, a “politização da arte” contra “estetização da política”, pode ser remetido a uma estratégia política, comum a Brecht. Para ambos, a técnica, nesse caso, pode ser vista como uma aliada para dissociar o que convencionalmente se entendia por arte, ao mesmo tempo em que se distanciava dos padrões clássicos adotados pelo nazismo. A técnica, por outro lado, possui também um sentido positivo ao poder indicar uma nova fonte de “conhecimento” mais apta a identificar as condições modernas de vida. Nesse sentido, tanto o teatro épico como o cinema são entendidos não mais como “obras de arte”, mas “instrumentos” de reaprendizagem e de combate político. (DAMIÃO, 2007, p. 200).

A partir dessa compreensão de arte e tecnologia iremos sustentar nossa análise dos estudos de caso. Porém, anteriormente, convém atualizarmos como se organiza tecnicamente, no século XXI, o aparato tecnológico relacionado à produção em vídeo dos grupos teatrais. A compreensão da produção de vídeo, e não de cinema, se aproxima mais das produções audiovisuais embrionadas a partir da linguagem teatral. O cinema já se modificou muito e possui uma estrutura de produção híbrida, não dependendo exclusivamente do processo físico dos fotogramas gravados quadro a quadro. A produção cinematográfica era muito mais próxima do trabalho artesanal, do que se pensa hoje, com a introdução das mídias digitais e da televisão no universo da produção audiovisual.

Com o surgimento da televisão, na década de 40, e sua ampla popularização pelo mundo nos anos posteriores, a produção audiovisual foi alterada em sua natureza. A televisão introduz a noção de uma imagem eletrônica, bem distinta da essência da imagem fílmica. Arlindo Machado, pesquisador brasileiro e especialista em linguagem audiovisual, distingue bem a natureza desses dois tipos de imagem. Sua visão também dialoga com as noções de tecnologia de Benjamin:

a primeira diferença básica entre a constituição da imagem fílmica e da imagem televisual ou vídeográfica está no fato de a primeira ser gravada em quadro fixo e na sua totalidade de uma só vez, enquanto a segunda é 'escrita' seqüencialmente por meio de linhas de varredura, durante um intervalo de tempo. No filme, a imagem é inscrita em fotogramas separados: entre um quadro e outro, o obturador se fecha impedindo a entrada de luz, e uma nova porção de película virgem é empurrada para a abertura. Esse movimento fragmentário, que denuncia a base fotográfica do cinema, é dissimulado entretanto por um dispositivo técnico, para que se possa recompor a ilusão de movimento. O vídeo, porém, retalha e pulveriza a imagem em centenas de milhares de retículas, criando necessariamente uma outra topografia que, a olho nu, aparece como uma textura pictórica, diferente, estilhaçada e multipontuada, como os olhos das moscas. (MACHADO, 1990, p. 41).

O vídeo produz imagens que se relacionam mais com as imagens televisuais do que com as imagens fílmicas. A televisão trouxe consigo uma série de aparelhos portáteis compatíveis com sua natureza, tais como: câmera filmadora, videocassete, gravadores de áudio, etc. Essa estrutura portátil facilitou o acesso a esses aparelhos, e assim à produção audiovisual. Basicamente, é essa estrutura concreta para produzir que os grupos de teatro terão para se apropriar da linguagem audiovisual em suas produções teatrais.

Essa estrutura de produção do vídeo acoplada à televisão é ampliada pelo incremento do uso de computadores na produção simbólica da sociedade. A mudança estrutural do aparelho produtivo trouxe a tona uma nova imagem: a digital. Com a imagem digital e sua natureza multimidiática, a imagem ganhou mais possibilidades técnicas de concepção gráfica. Nas palavras de Machado a imagem digital se diferencia formalmente das 'antigas' imagens:

As formas geradas pelo computador não são o resultado de uma ação física de um agente enunciativo (como no caso da pintura) nem de uma conexão fotoquímica ou eletrônica de um objeto físico com um suporte de registro (como no caso da imagem técnica: fotografia, cinema, televisão). No universo do computador, o que nós chamamos de 'imagem' são amiúde apenas matrizes matemáticas, ou seja, ordens retangulares de números que podem ser transformadas de infinitas maneiras. (MACHADO, 1990, p.144).

No entanto, parece que o vídeo produzido pelos grupos teatrais dialoga mais com a estética do cinema do que com as referências da vídeo-arte ou até mesmo da televisão, apesar de recorrer a uma estrutura técnica mais simples do que a do cinema profissional. Talvez, os artistas de teatro tenham o cinema como referência, por um certo descrédito da produção televisual, classificada como extremamente dependente dos regramentos comerciais e publicitários.

O acontecimento cinematográfico é mais próximo do espetáculo teatral. A sala de cinema é escura, possui poltronas, e se vê no 'palco' à frente uma tela retangular onde se projetam as imagens fílmicas. O palco à italiana no teatro também tem a sala escura, a frente visualizamos as 'tábuas elevadas' ocupadas pelos atores que dão vazão a história encenada através da corporificação dos personagens.

No teatro e no cinema, há atores que representam personagens, que por sua vez, atuam no desenvolvimento do enredo ficcional. Pontua-se a diferença entre a atuação cênica e a cinematográfica; normalmente, o cinema busca menos teatralidade, e no teatro os atores deixam transbordar toda sua força cênica interpretativa. Já os vídeos de teatro costumam não comunicar a essência interpretativa dos atores nos espetáculos teatrais, pois a linguagem audiovisual quase sempre fica refém da relação teatral que não se estabelece nessa mediação técnica. Descobrir quais são as estratégias dos grupos para tornar a produção audiovisual baseada nos espetáculos teatrais mais instigante, e geradora de um efeito-V mais adequado à linguagem do vídeo, é pertinente à nossa análise.

A centralidade de nossas análises, que virão a seguir, também abordarão a relação entre o gênero audiovisual do documentário, e sua historicidade no país, e as narrativas em vídeo produzidas pelos dois grupos teatrais. De uma forma geral, acredita-se que os vídeos produzidos pelos grupos de teatro utilizam a narrativa documental com predominância. E, por isso, refletir como cada grupo interage com as possíveis tendências desse gênero e do cinema autoral do Brasil é de vital importância ao aprofundamento das discussões estético-políticas da cultura brasileira ambicionadas por este trabalho.

Mas como politizar essa discussão como fez Benjamin? Será que realmente essa pseudo-facilitação da produção audiovisual que foi descrita acima realmente se construiu a serviço da transformação da sociedade como projetava Benjamin? E como a visão de tecnologia e conhecimento em Brecht dialoga com Benjamin? E o suporte de vídeos em DVD como atualiza essa debate? Como o Brasil, que é um país periférico e importador de tecnologia, se insere nesse mercado contemporâneo? E como essa dependência tecnológica interfere na produção criativa dos grupos? Essas questões serão respondidas ao longo dos estudos de caso, principalmente quando fizermos um quadro comparativo entre os dois grupos estudados. A seguir, daremos início ao estudo comunicacional dos vídeos do *Ói Nós Aqui Traveiz*.

#### 4 BRECHT NO FAZER TEATRAL DO ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

Vocês, que vão emergir das ondas  
 Em que nós perecemos, pensem,  
 Quando falarem de nossas fraquezas,  
 Nos tempos sem Sol de que vocês  
 Tiveram a sorte de escapar.  
 Nós sabemos: o ódio contra a baixaza  
 Também endurece os rostos;  
 A cólera contra a injustiça faz a voz ficar rouca.  
 Infelizmente, nós,  
 Que queríamos preparar  
 O terreno para amizade,  
 Não pudemos ser,  
 Nós mesmos, bons amigos.  
 Mas vocês, quando chegar o tempo  
 Em que o homem  
 Seja amigo do homem,  
 Pensem em nós  
 Com um pouco de compreensão.<sup>17</sup>

O *Ói Nóis Aqui Traveiz* é um grupo de teatro que atua na cidade de Porto Alegre desde 1978. Nessa época a violenta ditadura militar ainda regia todos os rumos da sociedade brasileira, inclusive, o campo cultural, no qual a prática audiovisual e teatral se inscrevem. Vivia-se um tempo de cerceamento da liberdade artística por meio da censura institucionalizada. Essa conjuntura político-social-cultural exerceu de fato influência sob a investigação teatral do grupo gaúcho. O movimento pela democratização da política vinha tomando conta das ruas, e envolto nesse movimento histórico, surge a consciência político-artística que vai balizar a criação do grupo. E essa consciência é constituída por várias contribuições materiais, que derivam da conjuntura histórica da época. Entre essas contribuições materiais, está o trabalho de Bertolt Brecht, por meio de seus escritos teóricos e, principalmente, seus textos dramáticos. Paulo Flores, único atador que vivenciou todo esse início conturbado e ainda permanece no grupo, explica como se dá a apropriação brechtiana ao fazer teatral do *Ói Nóis*:

---

<sup>17</sup> *Aos que virão depois de Nós* poema de Brecht que integra o espetáculo teatral *Kassandra in Process* do *Ói Nóis Aqui Traveiz*, que gerou o vídeo que será analisado a seguir.

Na realidade o que aproxima o *Ói Nós* do Brecht, pelo menos num primeiro momento, é o teor político do pensamento dele. Então é essa vertente de um teatro crítico que nos aproxima, muito mais do que sua proposta estética, num primeiro momento pelo menos. O *Ói Nós* é muito mais influenciado pelo pensamento do Artaud, da sua concepção de encenação, de trabalho de ator, do que propriamente o teatro dialético do Brecht. Mas o Brecht de alguma maneira sempre esteve presente dentro dessa ideia do teatro ter um compromisso político, de o teatro ser um elemento transformador, ser um instrumento de discussão social, e isso de alguma maneira sempre fez o grupo estar próximo do Brecht, até que no desenvolvimento do teatro de rua do *Ói Nós*, que a gente pode dizer que o discurso é mais direto, porque de alguma maneira a gente está entrando em relação com todos os públicos. Então a gente sempre procurou uma linguagem mais direta, na vertente de teatro de rua, e isso talvez foi o nosso caminho para Brecht; a nossa segunda montagem para teatro de rua foi uma adaptação de *Exceção e a Regra*, a gente já procura no Brecht textos possíveis de se levar para uma encenação de rua, e a gente chega ao Teatro Didático com a *Exceção e a Regra*. É claro que já era presente, que os textos do Brecht estavam muito próximo com o que a gente queria do nosso teatro de rua. Então a dramaturgia que gente escolhe para levar para as ruas é Brecht ou vamos chamar assim os afiliados de Brecht. A gente vai trabalhar com textos do Boal. Uma adaptação de *Revolução na América do Sul*; uma adaptação do *Homem que era uma Fábrica*; a gente fez a *História do Homem que lutou sem conhecer seu grande inimigo* em 88; e fez depois a *Heróina de Pindaíba* em 96; que são adaptações de textos do Boal, que segue essa vertente do teatro dialético do Brecht; a gente também fez um texto do CPC do Arnaldo Jabor também na mesma linha, *Deus ajuda os Bão*. Então de alguma maneira mesmo quando a gente construiu alguma dramaturgia própria do grupo, teve como um referencial as ideias do Brecht. Depois a gente retoma a *Exceção e a Regra*, e nos últimos trabalhos de rua tem uma influência muito grande da ideia de teatro épico, tanto o *Amargo Santo da Purificação* e *A Saga de Canudos*. (FLORES, Paulo. Entrevista coletada na pesquisa de campo, 2010).

Como nosso método sugere, vamos às contradições do discurso. Mesmo discursivamente não se filiando integralmente às propostas político-estéticas de Brecht, Paulo Flores identifica a influência do dramaturgo alemão essencialmente na vertente do teatro de rua. De acordo com sua visão, o teatro de rua possui um discurso mais direto, e por isso o *Ói Nós* vem se apropriando do seu modo do teatro épico-dialético, que por sua vez foi fruto de um período histórico específico, em que Brecht viveu e produziu. A influência brechtiana do *Ói Nós*, inclusive, gerou encenações, adaptações e exercícios cênicos das peças do dramaturgo alemão. Por outro lado, a oposição entre Antonin Artaud<sup>18</sup> e Brecht fica evidente,

---

<sup>18</sup> A obra clássica de Artaud *O Teatro e seu Duplo* é um dos principais escritos sobre o teatro no século XX. Integrou o movimento surrealista, que introduziu nas artes um discurso visual e teórico anárquico. Em 1937, o poeta, ator, escritor, roteirista, e dramaturgo é tido como louco e internado em vários manicômios franceses, cujos tratamentos (eletrochoque, por exemplo) são hoje duvidosos.

e pela fala de Paulo Flores não existiria brecha para superação dessa oposição tendo em vista a discussão estética.

Para melhor compreendermos essa oposição, que incide sob a práxis do grupo, é válido mencionarmos o que está implícito nesse discurso, que é a vertente do teatro de vivência, amplamente influenciada pelas propostas estéticas de Artaud. Nessa linhagem de investigação cênica, o grupo busca através dos espetáculos teatrais propiciar ao espectador uma vivência orgânica das cenas. Em palavras artaunianas, o público experimenta a cena em todos os cinco sentidos humanos, através de uma interpretação visceral dos atores. Inspirados pelo teatro da crueldade de Artaud, o *Ói Nós* experimenta a forma de um teatro mais sensível aos sentidos, sem perder nessas encenações a temática racionalmente politizada.

A investigação teatral do grupo gaúcho explora as possibilidades de um teatro comprometido com a realidade, e sua transformação (e isso é brechtiano como o próprio Paulo diz), mas, buscando sofisticar sua linguagem estética rechaçando o teatro naturalista e o realismo tradicional, se afasta de uma perspectiva tradicionalmente brechtiana. De acordo com nosso levantamento bibliográfico, não sabemos se Brecht e Artaud conheceram reciprocamente suas obras, mas existem teóricos que nos possibilitam aproximações entre os dois dramaturgos. Vamos a esses diálogos para seguir encadeando elementos necessários à resposta da pergunta: como se dá a apropriação de Brecht no trabalho do *Ói Nós*? O próprio Brecht sempre foi avesso a formulações rígidas, e isso atinge sua perspectiva de realismo, que é uma proposta aberta. Para o alemão, o realismo, mais do que possuir uma fórmula literária mágica, possui um compromisso com a realidade social, e como ela pode influenciar as criações imaginárias da encenação teatral. Nesse sentido, o *Ói Nois* vai utilizar a proposta política contida no pensamento de Brecht, ao mesmo tempo que se apropria das referências teatrais de Artaud, ampliando assim as possibilidades de apropriação dos dois teóricos teatrais, o que nos sugere o surgimento de uma estética singular emergida pelo trabalho de trinta e dois anos do grupo. Paulo Flores citou os "afiliados de Brecht" para justificar o uso de textos de Augusto Boal e Arnaldo Jabor; por outro lado, de acordo com textos recolhidos nos livros e revistas produzidos pelo *Ói Nós*, a influência de Artaud na prática do grupo advém inicialmente das propostas do *Teatro Oficina* de José Celso Martinez

---

Côrrea e do grupo americano Living Theatre.<sup>19</sup> Anatol Rosenfeld no livro *Texto/Contexto*, mais precisamente no ensaio intitulado *Teatro Agressivo* retoma as ideias contidas no manifesto sobre a arte teatral escrito por José Celso Martinez Côrrea do *Teatro Oficina*. Nessa reflexão, o intelectual opõe dialeticamente o pensamento de Artaud e Brecht:

Artaud e Brecht coincidem na sua luta contra o teatro digestivo ou culinário, assim como na tendência de obter uma nova relação entre palco e platéia. O desempenho épico, com direção ao público, o envolvimento deste num plano que suspenda a separação entre ator e espectador e force este a tomar parte mais ativa na ação, ultrapassando a identificação passiva da contemplação "desinteressada" - todas essas concepções, em parte já lançadas por futuristas, e elaboradas por Brecht, correspondem de um ou outro modo às teses de Artaud. [Nesta mesma página há uma nota de rodapé esclarecedora]: Para obter tal relação nova, Artaud exigiu a substituição de palco e sala por uma espécie de local único, sem separações nem barreiras de nenhuma espécie... Estabelecer-se-ia uma comunicação direta entre ator e espectador pelo fato de este, colocado no meio da ação, ser por ela envolvido e afetado. Brecht, no entanto, tende a preferir o palco à italiana, isto é, o palco ilusionista, provavelmente para, usando a ilusão, rompê-la. A participação a que Brecht visa é crítica, ao passo que Artaud, desejando criar uma nova ilusão, pensava numa participação mágico-ritual. (ROSENFELD, A. 1976, p.49 )

A clareza da oposição de Rosenfeld nos ajuda a compreender a ideologia político-estética do trabalho do *Ói Nós*. De fato, tanto o teatro de vivência quanto o teatro de rua praticado pelo grupo gaúcho não dão continuidade ao teatro anti-ilusionista de Brecht encenado no palco à italiana. A separação entre os dois pensadores de teatro se dá pela seguinte oposição: Artaud e seu irracionalismo incandescente mais o seu impulso anárquico; Brecht e seu racionalismo crítico, severa disciplina estética e intelectual. Talvez essa oposição seja mesmo insuperável, como sugere Paulo Flores, porém contraditoriamente, o próprio trabalho do *Ói Nós* que se funda na conjunção dessas duas vertentes teatrais, pode nos fornecer pistas para dialetizar essa oposição fundante, que nos acompanhará em toda a análise do DVD do grupo.

A seguir, esboçaremos como o efeito-V foi utilizado no DVD *Aos que virão depois de Nós - Kassandra In Process – A criação do Horror Kassandra In Process*<sup>20</sup>. Esse DVD por ser um registro audiovisual de um espetáculo de teatro de vivência do *Ói Nós*, já faz com que tenhamos como pressuposto uma estética preponderantemente artauniana, cuja a

<sup>19</sup> Um dos grupos experimentais de teatro do Estados Unidos mais antigos. Inspirados pelo teatro da crueldade de Artaud, promovem uma cena teatral anárquica com participação do público. Seus fundadores são Judith Malina e Julian Beck. Tiveram importância na luta americana ideológica contra a Guerra do Vietnã.

<sup>20</sup> O DVD agora aparecerá na abreviação *Kassandra in Process*.

natureza foi bem explicada por Rosenfeld. Nossa análise não quer enquadrar o teatro de vivência como essencialmente brechtiano, mas objetiva apontar como a influência de Brecht, comprovada pelo discurso de Paulo Flores, ressoa também no teatro de vivência do *Ói Nós*, mesmo que tangencialmente.

#### 4.1 EFEITO-V E NARRATIVA AUDIOVISUAL *KASSANDRA IN PROCESS*

O primeiro e único produto audiovisual produzido pelo *Ói Nós* é o DVD *Kassandra in Process*. Esse registro audiovisual faz parte do projeto *Ói Nós na Memória*, que visa preservar a história do grupo, e foi produzido pelo grupo em parceria com a *Catarse-Coletivo de Comunicação*<sup>21</sup>. O DVD é duplo. O primeiro DVD é uma edição da peça “*Aos que virão depois de nós Kassandra in Process – a criação do horror*”. A duração cênica da peça é de 3 horas e foi condensada em uma edição de 65 minutos para DVD, que narra através de uma montagem audiovisual a trama inspirada na novela *Cassandra* de Christa Wolf<sup>22</sup>. Neste tópico analisaremos o vídeo que reelabora o espetáculo teatral através de uma narrativa que reduz o tempo real da encenação.

Com essa descrição generalizadora do vídeo *Kassandra in Process*, passamos a desvendar como o efeito-V aparece na própria narrativa criada. Previamente, vale lembrarmos qual é a essência dessa noção para Brecht, retirada do *Pequeno Organon para o Teatro*:

Esta técnica permite ao teatro empregar, nas suas reproduções, o método da nova ciência social, o materialismo dialético. Tal método, para conferir mobilidade ao domínio social, trata as condições sociais como acontecimentos em processo, acompanhando-os nas suas contradições. Assim as coisas existem somente na medida em que estejam em disparidade consigo próprias. O mesmo sucede em relação aos sentimentos, atitudes e opiniões dos homens, através dos quais se exprimem, respectivamente, as diversas espécies de convívio social. (BRECHT, 1967, p. 201-202)

<sup>21</sup> O coletivo Catarse Comunicação tem seis anos de existência e se caracteriza por ser uma associação de profissionais da área da comunicação social, principalmente jornalismo no início, e agora amplia sua atuação para a área de gestão e produção cultural. A organização do trabalho interno do coletivo é pautada por princípios de auto-gestão. Após a produção do DVD do *Ói Nós* o coletivo passou a ampliar sua atuação ao campo cultural.

<sup>22</sup> Christa Wolf vivendo na República Democrática Alemã publicou esse livro inspirado na heroína Cassandra que prevê a derrota de Tróia no mítico presente de grego contido no Cavalo de Tróia. Publicado sete anos antes da unificação, Cassandra de Wolf parece refletir sobre o silêncio e a opressão da subjetividade e voz femininas durante períodos de conflitos políticos. (MELO, Carla. 2008, p.5).

Para compreender a narrativa do vídeo *Kassandra in Process*, nosso primeiro passo é interpretá-lo como dependente, num primeiro momento, da literatura acumulada na escritura do texto dramático e da encenação teatral em si, com sua dramaturgia, seus gestos, figurinos, máscaras, iluminação e cenografia. A história contada pelo espetáculo teatral se passa no período da Antiguidade, mais precisamente na época de transição do mundo matriarcal para o patriarcal, passagem esta delimitada pelos historiadores a partir da mitológica Guerra de Tróia. Essa temática sugere um acúmulo de trabalho concreto e abstrato, anterior a temporada de apresentações do espetáculo que aconteceu de 2002 a 2004, que se explica pelo projeto de pesquisa do grupo intitulado '*Raízes do Teatro*', proposto como um "mergulho nos arquétipos da Mitologia Grega", e que se iniciará nos anos 90.

Encara-se aqui o ofício teatral como uma praxis artística, e essa visão tem necessariamente um viés pedagógico, de permanente estado de inquietação pelo saber advindo da prática cênica, o que gera a concretização de pensamentos teóricos por meio dessa mesma prática. A ideia de pedagogia que ressoa no trabalho do *Ói Nós* será melhor aprofundada adiante. O retorno do grupo ao mito de Cassandra faz rivalizar múltiplas referências literárias, entre elas, predominantemente, a novela *Kassandra* de Christa Wolf. O acúmulo de trabalho intelectual adquirido a partir de um processo coletivo de criação do espetáculo fica evidente no seguinte trecho do crítico e pesquisador de teatro Valmir Santos:

Quando se debruçou sobre as primeiras leituras do romance original, nos idos de 2000, o núcleo embrionário da pesquisa para o projeto *Kassandra* decupou as passagens e personagens que seriam vitais para a narrativa. Reuniram-se em torno de uma mesa ainda não era teatro, mas era, os atores <sup>23</sup> Paulina Nóbilos, Paulo Flores, Clélio Cardoso, Carla Moura, Tânia Farias e Renan Leandro. Uma primeira leva chegou a cem possibilidades de cenas, número suficiente para quatro dias ininterruptos de espetáculo, como brinca Tânia. Pode-se imaginar o trabalho que foi concatenar o roteiro até atingir o formato de 27 quadros. Na maioria das vezes, o grupo se deixou levar literalmente pelas mãos do texto de Christa Wolf, no qual a narrativa em prosa é mais bem-servida que os diálogos, como na relação de amor desenvolvida em paralelo por Cassandra e Enéias, apartados pelos conflitos. Noutras, trilhou caminho aberto da forma mais elementar possível: caminhando com convicção. Não houve medo em olhar para trás e recuperar o que foi abandonado. Ou, mais adiante, descartar o que outrora eram certezas. Em verdade, nenhum material foi desperdiçado. (SANTOS, 2005, p.22-23).

---

<sup>23</sup> Atador é a denominação criada pelo *Ói Nós* para contemplar a função articulada de seus integrantes, como artistas não só do palco, mas de toda a produção teatral, e também da responsabilidade deste como cidadão de Porto Alegre comprometido com a transformação social e utópica da sociedade local.

O estranhamento provocado por referências literárias temporalmente distantes tem o sentido, por parte do *Ói Nós* como um autor coletivo, de apresentar a atemporalidade das guerras na história da civilização humana. Foi necessário, então, para criar essa compressão geral no espectador (somente trinta por sessão) aperfeiçoar a vivência ritualística através do espetáculo teatral, e para isso, no momento da encenação, todo um acúmulo de 26 anos de experimentações foi fundamental. O descarte de cenas revela mais conhecimento sobre a temática, e por isso a ampliação do texto dramático, a partir de fragmentos literários descontextualizados no tempo e na história cronológica da civilização contemporânea, como por exemplo, a Cassandra dos gregos, e a Cassandra de Wolf.<sup>24</sup>

Brecht também empreendeu cortes, supressões, adaptações e experimentações quando se debruçou na releitura dos textos clássicos. A revisão dos textos clássicos, dando um tom peculiar, revela amadurecimento artístico e singularidade estética. A singularidade estética do grupo, entendida como sempre em processo permanente, é impulsionada pela manutenção das duas vertentes de trabalho em oposição: o teatro de rua e o teatro de vivência, ou indo às referências originais, teatro épico-dialético e teatro da crueldade. A investigação dupla promoveu no trabalho do grupo um aprofundamento em ambas as vertentes dramáticas. Por isso, o próprio grupo é um exemplo de trabalho vivo que experimenta se apropriar de dois preceitos dramáticos distintos, ampliando-os mutuamente.

O estudo sistemático e racional de referências literárias para a composição do roteiro final é essencialmente brechtiano. Por outro lado, a ocupação cenotécnica do espaço sede do grupo, a Terreira da Tribo, que é um barracão sem a estrutura tradicional de palco italiano, é uma referência do espetáculo claramente artauniana. O espectador é levado a um mundo mítico antigo, a partir da encenação ritualizada que cria uma outra ‘ilusão’ teatral, onde o público participa da ação. A grosso modo, temos um processo de investigação literária claramente brechtiano, e uma encenação fortemente artauniana.

---

<sup>24</sup> Wolf é citada como autora na ficha técnica do espetáculo. Os intitulados ‘fragmentos’ são os textos literários utilizados no roteiro de cenas do espetáculo, que teve como linha condutora a narrativa o romance de Wolf. Esses fragmentos foram extraídos de obras dos seguintes escritores: Albert Camus, Allen Ginsberg, Arthur Rimbaud, Eurípides, Heiner Muller, George Orwell, índios norte-americanos, Jorge Rein, Mahabharatha, Pablo Neruda, Peter Handke, Samuel Beckett.

A encenação é guiada por um roteiro cenográfico, e o espectador do espetáculo teatral era submetido a constantes deslocamentos espaciais. Essas alterações produziam distintas participações, percepções e interpretações junto ao público:

Nós tínhamos tempos, lugares, sensações físicas diferentes que a gente queria mobilizar no espectador e o cenário poderia ou não nos propiciar. E na verdade propiciou. Então aquelas cenas de conselho, que você vê o mundo de cima e a distância que aquele mundo te dá. A cena da ‘Sagração como Sacerdotisa’ de longe, um efeito de intocabilidade para a cena. A questão da batalha, horas vistas lá de cima, você se sente intacto, protegido, distante, livre do contato. E depois a Gruta, neste segundo momento. O espectador fica enfiado, junto da batalha, os corpos estão ali, as armas, ele já não pode fugir. Ele é obrigado a dialogar com o que vai morrer. Enfim, há no trabalho de cenografia do *Ói Nós* uma preocupação psicológica com a sensibilidade do diálogo do que assiste e do que representa. (Nólibos, Paulina. Trecho do depoimento da atuadora contido nos Extras do DVD ‘*Kassandra in Process*’, 2007).

A nova ‘ilusão’ criada a partir dos cenários, e de uma forma geral por todos os elementos da encenação, tem uma influência de uma poética dos sonhos, de acesso ao inconsciente, temática tipicamente artauniana. O espetáculo concretiza na encenação duplos da protagonista, que seriam as diferentes personalidades contidas em um mesmo eu. Para contar a história, o grupo já apresenta o seu final como dado, pois no início do espetáculo já vemos *Kassandra* presa, e a partir do ‘Corredor da Memória’ se inicia a volta ao passado para compreendermos o que fora traçado ao destino de *Kassandra* e dos troianos. No vídeo, essa seqüência do espetáculo teatral também é preservada, com cortes na duração das cenas para atingir um terço do tempo da encenação.

Vale mencionarmos, que a importância dos cenários múltiplos na encenação perde sua força expressiva na transposição para o vídeo, pois o telespectador não participa das cenas que assiste. Justamente nessa diferença de mediação, residiu a necessidade de recriar os arquivos audiovisuais do espetáculo teatral, tendo como ponto de partida uma edição mais curta e livre do roteiro completo das cenas teatrais. Alguns procedimentos estéticos da linguagem do vídeo foram utilizados (e serão debatidos ao longo deste capítulo) para que a discussão central se mantivesse, que é a reflexão sobre o papel das guerras na civilização ocidental, e como as mulheres são excluídas dos processos decisórios nesses momentos de conflito bélico. Por outro lado, o vídeo *Kassandra in Process* permite perpetuar uma narrativa audiovisual baseada em um espetáculo teatral, que não é mais apresentado, superando a efemeridade teatral.

Ainda apresentando brevemente o espetáculo, temos que refletir sobre a fábula contida no espetáculo *Kassandra in Process*. Subvertendo o anti-ilusionismo de Brecht, o espetáculo recria o universo simbólico da Antiguidade (até temos a presença do legendário Cavalo de Troia), para criar um estranhamento temporal no público, e assim levá-lo à reflexão sobre as guerras contemporâneas. O passado é encenado somente com o intuito de fazer melhor enxergar o presente. E mesmo se apoiando em elementos formais artaunianos (e portanto avessos ao teatro culinário) como faz o *Ói Nós*, enfabular o passado tendo o presente como modo de ação é essencialmente épico nos termos brechtianos, pois estranhar é olhar em termos históricos.

Como vimos, as contradições sociais, que impulsionam o processo de construção histórica, são primordiais para formulação do efeito-V, que passa a ficcionar essas contradições em representações teatrais. E o espetáculo *Kassandra in Process* trabalhou esteticamente a partir da contradição fundamental de exclusão da voz feminina dos processos políticos da antiguidade. Esse embate perpassa todo o espetáculo, extrapolando-o temporalmente o período da antiguidade. Brecht obtinha com a comicidade (e entre seus recursos cênico-literários a ironia era muito utilizada) de seus textos o estranhamento por parte do público que ao rir se distanciava, e podia com isso olhar com criticidade a cena.

De fato, a comicidade brechtiana não aparece no espetáculo e no vídeo. Em uma das cenas que integram o vídeo *Kassandra in Process* podemos notar uma ironia ‘distinta’ na caracterização da cena do Banquete de Negociação entre Príamo (pai de Cassandra e soberano de Tróia), Páris (filho de Príamo e irmão de Cassandra) e Menelau (rei de Esparta).

Para descrever e analisar essa cena, começamos a recorrer ao DVD e sua narrativa. Nessa negociação temos no quadro um carneiro pendurado e abaixo dele uma bacia por onde escorre o seu sangue. Nessa bacia, Menelau joga um pote cheio de moedas, e os três lavam as mãos, e também uma faca, usando para isso o líquido que mistura sangue e dinheiro. Na seqüência da cena os três passam a cortar o carneiro e devorá-lo avidamente. Essa animalização também é um elemento forte na fábula criada pelo *Ói Nós*, mas essencialmente podemos falar de uma ‘ironia carnal’, que simbolicamente possibilita a leitura de que a serviço do dinheiro, da ganância, os poderosos farão a guerra sem consultar o povo, mas obrigando-o a derramar o próprio sangue para propiciar aos monarcas gozarem a vida, comendo boas comidas e acumulando mais dinheiro com as guerras. Não temos uma ironia tipicamente textual e gestual, mas essencialmente visual e alegórica. É um modo artauniano

de encenar a ironia dos poderosos. E o espectador do vídeo, mesmo que não leia essa cena deste modo racional que acabamos de expor, é envolvido por sentido de asco criado nessa ‘cerimônia’ formal de decisão política em Tróia.

Para aprofundarmos a análise, precisamos agora rever a concepção de teatro épico-dialético em sua relação com efeito-V, e para isso recorreremos novamente ao olhar atento de Anatol Rosenfeld coletado na obra *O Teatro Épico*:

A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna o nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido. A função do distanciamento é a de anular a si mesma. (ROSENFELD, 2000, p.152)

O estranhamento do espectador do vídeo é em um primeiro momento histórico, pois a compreensão inicial da narrativa nos remete à Antiguidade. Na leitura do vídeo podemos ver a utilização de uma espécie de prólogo que introduz o início da edição da narrativa. Nessa mediação visualizamos imagens do centro de Porto Alegre, aceleradas num ritmo industrial, e depois um texto em GC ( gerador de caracteres), que apresenta o espetáculo tendo em vista conectar o tempo presente da invenção dessa encenação e a narrativa teatral que é contada a partir do período da Antiguidade. Isso denota uma utilização do efeito-V na narrativa audiovisual, pois na seqüência dos quadros do vídeo essa contemporaneidade é interrompida pela inserção de imagens do espetáculo, ao som de uma citara que acompanha um música cantada em hebraico, o que cria no espectador um distanciamento proposital, visando a articulação entre o presente da cidade de Porto Alegre e o mundo mítico da Guerra de Tróia.

O método de Brecht, ressignificado pelo espetáculo *Kassandra In Process*, visa fornecer ao espectador mais acúmulo de incompressão sobre a temática da Guerra, mas o grupo produz essa estranheza não através de uma situação habitual do período contemporâneo, e sim a partir de uma situação ‘estranha’, relegada a um passado histórico longínquo, querendo assim, ativar pensamentos e sensações no ato da encenação. Nessas duas camadas de obtenção da consciência, o vídeo permite resgatar a originalidade estética do *Ói Nóis*, alheia a um certo formalismo brechtiano.

As opiniões sobre a peça nos chegam pela mediação das palavras, e para seus comentadores elas foram arrebatadas pela experiência teatral, que é mediada pelo corpo dos atores em cenários múltiplos. E justamente por terem vivenciado o espetáculo teatral em si, são de grande valor de uso para nossa análise dos vídeos, que caminha através da conexão entre o espetáculo teatral e a narrativa audiovisual criada. Nesse processo específico de seleção analítica, buscou-se privilegiar os comentários de críticos e pesquisadores em detrimento dos comentários dos atores do grupo. Isso se justifica pela diferença de níveis de consciência encontrados nas duas funções distintas: público e atores/atrizes. Os artistas passaram por toda a experiência do processo de criação, e o sentido do espetáculo como um todo está em um nível de consciência de quem produziu e domina diferentemente seu significado. Já o público, mesmo o crítico que conhecia o trabalho do *Ói Nós*, vai experimentar um mergulho mágico em um mundo mítico, construído pelo espetáculo teatral. A discussão de nível de consciência é necessária, somente, em relação a diferenciação de funções, mesmo que na essência desse espetáculo o espectador participe das cenas. E focalizaremos neste instante a visão do espectador do espetáculo *Kassandra in Process*, já que o efeito-V cunhado por Brecht almeja criar um estranhamento que propicie reflexões críticas (e, no caso, mais perguntas do que respostas) ao espectador. Na verdade, essa noção brechtiana de recepção visa não despertar a catarse aristotélica tradicional ao público. E procuraremos analisar como esses comentários sobre o espetáculo podem nos auxiliar a compreender melhor o vídeo *Kassandra in Process*, ao mapear os possíveis momentos de interrupção da narrativa.

Um primeiro comentário sugestivo ao efeito de estranhamento foi a crítica publicada na revista alemã Humboldt em junho de 2003 por João das Neves, ator, dramaturgo, diretor teatral e integrante do *Teatro Opinião*<sup>25</sup> do Rio de Janeiro:

A estrutura do espetáculo nos leva a momentos de envolvimento emocional direto, alternando-os com uma espécie de estranhamento para o qual contribui o uso de máscaras de grotesco expressionismo, aliado a ruídos que não nos parecem emitidos por seres humanos, mas, ao contrário, advindos das entranhas da Terra, como um magna que, ao vir à superfície, expande suas lavas contra o espaço cênico / acústico contaminando avassaladoramente tudo à sua volta. (NEVES, apud SANTOS, 2005, p. 134).

---

<sup>25</sup> Grupo de teatro carioca que centraliza, nos anos 1960, o teatro de protesto e de resistência, núcleo de estudos e difusão da dramaturgia nacional e popular. Fundado em 1964, logo após o golpe militar, reúne artistas ligados ao Centros Populares de Cultura da UNE - CPC que havia sido colocado na ilegalidade.

Essa passagem nos evidencia a referencia ao efeito-V, cunhado por Brecht, e ressignificado pelo trabalho do *Ói Nós*. O estranhamento possibilitou equilibrar os momentos de identificação emotiva e distância reflexiva ao espectador do teatro de vivência. Mas o *Ói Nós*, o faz pela via da irracionalidade e não pelo didatismo racional em primeira instância. O grotesco das máscaras e os ruídos viscerais ritualizam a encenação, fazendo o público estranhá-los. Essa atitude participativa faz com que o público esteja ativo na construção da narrativa.

O uso de máscaras por Brecht é bem descrito na seguinte passagem de Anatol Rosenfeld:

Na apresentação de Copenhague (1936) de *As cabeças Redondas e as Cabeças Pontudas*, os personagens surgiam com tremendas deformidades dos narizes, orelhas, cabeças, queixos. Efeitos semelhantes foram obtidos em *Sr. Puntila e seu Servo* e *O círculo de Giz Caucásico*. As máscaras de Brecht - como as da "Commedia dell'Arte" - não apresentam determinada expressão petrificada, como ira, riso, desespero ou susto (isso é típico das máscaras da Antiguidade e, em parte, da Ásia). São parciais e mostram apenas distorções. Mas a deformação brechtiana atinge quase só as classes superiores, ao passo que a da "Commedia dell'Arte" desfigura também os criados, poupando apenas os namorados. (ROSENFELD, 2000, p. 158-159).

A partir do vídeo podemos traçar certas similaridades do uso das máscaras em *Kassandra in Process* e as experimentações do uso desse elemento de cena por Brecht. Os conselheiros do Conselho Real de Tróia são membros das classes superiores e usam máscaras deformadas. Eumelo, chefe da guarda real de Tróia, também aliado à alta classe tem uma deformidade que representa a 'sujeira' de seu serviço. A rubrica do roteiro da peça descreve Eumelo assim: "[...]meio macaco, meio caveira humana, com seus dois rostos e olhos nas costas, circula entre pessoas. O senhor da Guerra, que não possui o lábio superior, com seus dentes de predador em evidência." (SANTOS, 2005, p. 57). Já os conselheiros reais têm expressões mais definidas. São quatro conselheiros com expressão de espanto contendo bocas extremamente largas. Essa referência parece remeter às máscaras petrificadas típicas da Antiguidade e da Ásia, tempo histórico que a encenação almeja recriar.

Todos esses elementos cênico-literários, citados até agora por nossos comentadores do espetáculo, acabam por condicionar a edição do vídeo e, por isso, explicitam que a pedagogia do espetáculo em ebulição junto ao público vai se dar menos pelas narrações e as palavras verbais, e mais pelos gestos, figurinos e adereços de cena criados sob uma

multiplicidade de símbolos da Antiguidade em Tróia, numa ótica centrada nas sombras da história oficial:

Dessa contradição entre a encenação da palavra e a exuberância da visualidade *Aos que virão depois de nós* retira a sua força expressiva, numa linguagem que está sendo experimentada como "um espetáculo total". A música adquire função de referendar as cenas, com belos efeitos sonoros retirados de línguas variadas, mas algumas vezes sua utilização se restringe ao esteticismo. A cenografia, áspera, cinza, arenosa, consegue se tornar sensorial nas diversas ambientações pelas quais se penetra a narrativa. Os adereços contribuem para o aspecto ritualístico, capaz de remeter à grandiosidade de um cavalo de Tróia de carro alegórico e a um desfile dionisíaco de mascarada carnavalesca. O elenco tem intensa participação nesta montagem de 2h45 de duração, em que o físico é determinante na interpretação, destacando-se Tânia Farias, que empresta a Cassandra uma vigorosa fragilidade. O experimentalismo de uma montagem que se avalia permanentemente propõe várias possibilidades algumas delas inspiradas em pesquisas teatrais em circulação internacionalmente bastante instigantes, que fazem de *Aos que virão depois de nós* *Kassandra in Process* um desafio de renovada "vivência teatral".(LUIZ, apud SANTOS, 2005, p.138).

A oposição entre palavra e gesto será central a seguir. Para isso vamos abordá-la ao problematizar a crítica defendida por Luiz Macksen. Mesmo posicionando o experimentalismo do grupo gaúcho em consonância com as pesquisas teatrais internacionais, o crítico compreende que o excesso de alegorias que compõem a narrativa, acaba por dispersar a participação do público, restringindo os efeitos sonoros em outras línguas a mero esteticismo. Ao encarar as sombras da compressão de maneira negativa, o crítico processa uma crítica baseada em cânones essencialmente ocidentais de teatro, e para os quais a palavra tem centralidade. A racionalidade ocidental compreende o teatro como preponderantemente arraigado a literatura, e em consequência disso a palavra. Para dialetizar essa perspectiva é necessário retomar a influência da cultura oriental ao método de Brecht. A concepção do efeito-V brechtiano deve muito a interpretação cênica oriental, com relevância especial aos atores chineses. Para evitar equívocos de compreensão, é necessário nos aproximarmos da cultura oriental com cuidado. Antes de analisarmos como o orientalismo em Brecht pode dialogar com as diferentes alegorias encenadas em *Kassandra in Process*, precisamos ser didáticos em relação à expressão 'alegoria'. No dicionário de teatro de Patrice Pavis encontramos a seguinte definição:

personificação de um princípio ou de uma ideia abstrata que, no teatro, é realizada por uma personagem revestida de atributos e de propriedades bem definidos (a foice para a Morte, por exemplo). A alegoria é usada sobretudo nas moralidades e nos mistérios medievais e na dramaturgia barroca. Ela tende a desaparecer com o aburguesamento e antropomorfização da personagem, mas volta nas formas paródicas ou militantes do *agi-prop*, do expressionismo ou das parábolas brechtianas. (PAVIS, 1999, p.258).

Sob esse sentido, podemos dizer que a crítica de Luiz se concatena com o processo de aburguesamento da sociedade, e a concepção de humanização do personagem. O estranhamento produzido pelo espetáculo tem muita influência da zoomorfização dos personagens e de cenas alegóricas, o que rompe com aburguesamento estético hegemonicamente centrado na figura do ser humano. As áreas de não-compreensão racional foram base para que o crítico empreendesse em sua crítica um modo engessado de analisar espetáculos teatrais. As parábolas brechtianas já são apontadas como reapropriações da alegoria em seus textos. E Brecht em suas peças procurou desumanizar processos sociais para estranhar o público a respeito do familiar mundo humanizado ‘capenga’, ou em termos marxistas uma existência alienada. E a encenação de *Kassandra in Process* tem uma perspectiva de ativar as reflexões, e isso não induz necessariamente respostas prontas, símbolos compreensíveis, pois ainda não houve resposta vivenciada de como equacionar o problema das guerras entre os homens (e inclui-se orientais e ocidentais). Sob essas sombras, os gestos, palavras, músicas e cenários múltiplos são criados. Para melhor aproveitarmos essa contradição entre o gesto e a palavra no DVD, passamos, na sequência, à discussão sobre o ator como narrador, tendo como central à análise a protagonista Kassandra.

O teatro épico-dialético, pressuposto por Brecht, nos ensinou a ver historicamente, ao encarar as representações teatrais processuais tais quais as relações sociais. Isso revelou a necessidade de implodir a identificação do espectador junto ao protagonista, através de técnicas variadas que distanciavam o espectador possibilitando uma reflexão. Entre essas técnicas está o uso da narrativa em terceira pessoa, que induz o próprio ator a estranhar e emitir opiniões sobre o próprio personagem que ele representa. A partir de agora nossa análise buscará compreender como a protagonista Kassandra exerce uma função narrativa no vídeo através de sua atuação cênica, nos detendo principalmente sob a categoria brechtiana fundamental chamada de *gestus* social.

O *gestus* social para Brecht são aqueles gestos cênicos que permitem tirar conclusões sobre a situação social do personagem. Rosenfeld exemplifica como se processava a criação de um *gestus* social para Brecht:

Assim, o advogado principal de *O Círculo de Giz Caucasiano* é ironizado pela maneira acrobática de se comportar; na cena do tribunal, antes de iniciar sua arenga, aproxima-se do juiz com saltos elegantes, graciosamente grotescos, executando uma mesura que por si só é um espetáculo e cuja retórica é uma paródia à retórica barata do seu discurso. ( ROSENFELD, 2000, p. 163. ).

Com esse exemplo, percebemos a complexidade do realismo brechtiano, o qual se utiliza de acrobacias como repertório de *gestus*, para assim evidenciar a contradição entre o discurso e a ação do personagem. A acrobacia como gesto é puramente abstrata e sem relação com o trabalho de advocacia, mas essa absorção cria a ironia para representar o discurso falacioso do advogado. Nosso objetivo é mensurar como a noção brechtiana de *gestus* social incide sob os gestos cenicamente ensaiados pela protagonista Cassandra.

Para encaminhar tal diálogo nós teremos como interlocutora a atriz e pesquisadora Carla Melo<sup>26</sup> que nos concede uma leitura analítica mais generosa e 'orientalizada' do espetáculo:

O poder de presença de Cassandra então provinha dessa tensão entre integração e dissociação, e era intensificado pelo fato de que seu corpo nem sempre era desvendável. Seus gestos assumiam uma qualidade de linguagem, que, devido ao conteúdo obscuro de seus signos abstratos, nos colocavam na posição dos troianos que não tiveram capacidade para entender a sua mensagem. Na maior parte do tempo, ela se comunicava através dessa linguagem própria, dessa língua corporal que ninguém mais conhecia. Mas esses mistérios semióticos, esses buracos negros da tradução ao mesmo tempo potencializavam nosso engajamento com o próprio processo de criação de sentidos, de modo que o que era 'traduzido' nos penetrava não só emocionalmente como fisicamente."( MELO, 2008, p. 9).

Esse processo de recepção psico-físico perpassa todo o espetáculo, e propicia uma reflexão não meramente racional. Segundo Carla Melo, era necessário muitas vezes apenas sentir com o corpo, mesmo que a compreensão racional não se sucedesse por completo. E esse gestual misterioso que nos penetra emocionalmente e fisicamente já rompe com a conciliação racional promovida pela catarse aristotélica. Por encarar essas sombras gestuais mais dialeticamente do que dicotomicamente, Carla Melo nos concede um caminho de reflexão mais consistente. A riqueza descritiva contida em seu texto, recompondo através

---

<sup>26</sup> O artigo intitulado “Escavando e (multiplicando) o sentido de Tróia” foi publicado no livro *Text e Presentation*, 2006, que é editado por Stratos E. Constantinidis. Carla Melo é atriz, professora e pesquisadora do University of California, Los Angeles. A versão utilizada aqui foi encontrada na revista *Cavalo Louco* de março de 2008, produzida pelo grupo. Essa publicação impressa aborda diversas temáticas da área teatral, e também contém matérias que reconstrõem a memória do Oi Nóis Aqui Traveiz.

das palavras as cenas das peças, foi construída através da participação dela em várias apresentações do espetáculo. Sua análise vai se ater aos atritos criados pela forma e o conteúdo da peça. Para isso, ela vai agrupar e nomear esses atritos como 'disjunções culturais e espaciais'. A própria noção de disjunção nos parece frutífera à apropriação dialética.

Os gestos de Cassandra possuem uma sofisticação semântica, muitas vezes indecifráveis. A princípio isso não corresponderia ao *gestus* social brechtiano. No entanto, Cassandra, sacerdotisa que possui o dom da profecia, por não ter suas premonições ouvidas em Tróia, executa gestos indecifráveis, como se o público a olhasse em alguns momentos como os troianos fizeram com suas preces. Nessa leitura, o mistério gestual de Cassandra nos remete justamente a sua situação social de renegação, nos reaproximando da perspectiva brechtiana.

Ao assistir ao vídeo do espetáculo temos acesso à esse gestual misterioso de Cassandra. E o vídeo produzido pelo grupo, por seguir em sua edição o roteiro do espetáculo, procura criar através da linguagem audiovisual esses atritos que o espetáculo criava em sua encenação. Já que não tinha a vivência próxima do público tal como a encenação teatral, um recurso visual muito utilizado foi a inserção de textos sobrepostos às imagens. Normalmente esses textos eram falados em cena, e nesse momento a narrativa em vídeo criava um atrito pela grafia de textos na imagem. Pedro Camillis, integrante do coletivo Catarse, que produziu o DVD *Kassandra In Process* em parceria com o *Ói Nós*, sobre a utilização dos grafismos elucidada:

[...] surgiu primeiro porque muito dessa busca minha e da Tamis de criar algo que fosse além, pelo menos para gente assim, algo que ultrapassasse a barreira do espetáculo e chegasse a uma obra de arte, uma obra de arte independente. E a gente queria grafar alguns textos, teve alguns textos que trouxe e que falei que esses textos a gente precisa ressaltar porque eles são chave dentro do espetáculo, como por exemplo, o texto do Eumelo, que inclusive se você assistir a versão legendada a cena dele a legenda é diferente. Ele é o nó talvez do espetáculo, e era uma sensação que a gente não conseguia transmitir só com a imagem dele, a gente precisava criar com aquelas imagens. Com aquele som, com aquele referencial. Queria uma cena que desse essa ideia da contraposição, e da transformação mesmo, porque a Cassandra marca essa passagem do matriarcado, ou por uma sociedade que é regida por valores de preservação da família, preservação do humano, para o patriarcado, que é uma sociedade de valores belicistas. Então, ele é a chave dessa transição; a Cassandra é o ponto de resistência. É quem está lá alertando, sem ser ouvida. Mas ele é quem faz, ele é o eixo dessa virada, então a gente precisava criar nele uma linguagem, e para que gente lembrasse essa questão da tecnologia, do avanço super rápido tecnológico, que empurra as pessoas, você não consegue mais, você não frui mais, uma

coisa que terrível para qualquer ator, pelo menos eu acho, você vai apresentar no centro da cidade e as pessoas não fluem mais o espetáculo, elas estão ali para registrar. (CAMILIS, Entrevista coletada na pesquisa de campo, 2010).

Nesse trecho da entrevista, Pedro revela como a produção do DVD buscou criar uma linguagem independente do espetáculo. A roteirização de narrativas audiovisuais com certa independência estética em relação ao espetáculo teatral é algo ainda em processo de maturação entre as produções audiovisuais sobre as peças de teatro no Brasil. E essa oposição entre linguagens possa sugerir para nós mais diálogos, mais do que meramente contraposições.

O primeiro corte do vídeo tinha o mesmo tempo do espetáculo, que era de três horas. Com todo esse tempo os produtores avaliaram que seria fatigante ao espectador assistir ao vídeo. Com isso eles resolveram produzir uma edição mais curta e livre do tempo de duração do espetáculo, que culminou com a edição de 65 minutos contida no vídeo *Kassandra in Process*. O processo de filmagem ocorreu em duas etapas. Uma primeira realizada sem uma preocupação de unidade de concepção fotográfica, contendo imagens e áudios de aparelhos muitos diversos. A partir desse material foi realizado esse primeiro corte de edição.

Com a avaliação negativa desse material, o grupo e os produtores do vídeo passaram a refilmar o espetáculo, buscando uma unidade na captação do som e da imagem. Nesse processo, começou a surgir os 'atritos' na linguagem do vídeo como acontecia no próprio espetáculo e, por isso imagens que não são do espetáculo foram incluídas na edição final. Essas inserções soam como ruídos dissonantes na percepção do espectador do vídeo. Algo parece estar fora do eixo, desfamiliarizado, estranhado.

A cena final do espetáculo, que é a mesma cena que encerra a edição do vídeo, será desconstruída analiticamente a partir do diálogo entre a interpretação 'escavada' que Carla Melo faz do espetáculo *Kassandra in Process* e nossa visão brechtiana do vídeo. A cena é denominada *Maldição de Kassandra*, e tem o tom de desabafo da protagonista após a carnificina praticada pelos gregos na invasão do Cavalo de Tróia. Os troianos vencidos são mortos, e às mulheres restam ainda os estupros e a escravidão. Kassandra acaba de ser estuprada pelo guerreiro grego Ajax, e logo após ainda vê passar "dois carregadores de macacões marrons com um carrinho onde jazem corpos amontoados e nus."(SANTOS, 2005, p.117). O espectador do vídeo, como em vários outros momentos da narrativa, se identifica

com Cassandra, que representa a voz do autor no espetáculo, no caso a voz coletiva do *Ói Nóis*.

O desabafo tem uma força emotiva muito forte. Cassandra fala em prantos, sacudindo todo seu corpo desesperadamente, olhando para o rosto humanizado do imenso Cavalo de Tróia. A ação física que compõe o gesto da cena é completamente metamorfoseada, com o ator transmutado em personagem visceralmente, como pregava Artaud. E numa tensão frutífera entre gestos e palavras, ela ‘provoca’ no público, nessa última cena simultaneamente identificação e estranhamento, mesmo em uma interpretação completamente metamorfoseada. Carla Melo compara a atuação dos atores, e principalmente a linguagem corporal da atriz Tânia Farias que incorpora a personagem Cassandra, como um “cavalo em transe, no sentido em que a palavra é utilizada nas religiões afro-brasileiras.”(MELO, 2008, p.5).



(Quadro que registra a revolta da personagem Cassandra proferida contra o rosto humanizado do Cavalo de Tróia).

Iremos pontuar todo trecho do texto tal como aparece no vídeo e descrever os gestos com os quais a palavra vem acompanhada, e também quais efeitos no vídeo aparecem nesse momento: “ que, ao menos, o meu ódio sobrevivesse. Que Brote do meu túmulo o ódio. Uma árvore enorme de ódio que sussure: “ Aquiles, a besta. Aquiles, o animal.” (SANTOS, 2005, p. 117-119). Quando ela começa a proferir esse texto sobre o seu ódio de uma forma transtornada, e com os botões da roupa desabotoados ainda pelo estupro sofrido, surge um efeito de eco no áudio do vídeo criando um tom animalesco, remetendo essa zoomorfização ao guerreiro grego Aquiles. A personagem Cassandra continua sua fala sob o

mesmo efeito do áudio: “E se arrancarem, que cada folha da relva retome a sua mensagem: “Aquiles, a besta. Aquiles, o animal.” (SANTOS, 2005, p. 117-119). A partir da próxima ação física da personagem, o áudio volta a ser o original do espetáculo e o texto que vem a seguir associado ao gesto é:

E que todo o poeta que ouse cantar as glórias de um Aquiles morra no lugar onde estiver em meio às piores torturas. Entre a posteridade e o animal, um abismo de desprezo e esquecimento. Que os seus uivos cheguem aos céus sem os comover. (SANTOS, 2005, p. 117-119).

Nesta última frase do texto, Cassandra desce seu tronco e olha para terra com a cabeça para baixo, um braço aponta para baixo e o outro indica o céu. Esse gesto indica bem a dissociação e integração contida entre palavra e gesto. Continua o texto: “a palavra amaldiçoa os uivos dos poetas traidores que rememorem o guerreiro Aquiles, para que esses uivos não cheguem a comover os céus.”(SANTOS, 2005, p. 117-119). Mesmo com essa maldição, o gesto dissociado da palavra deixa transparecer a utopia de Cassandra do fim da barbárie gerada na terra pelas guerras, e que a masculinidade e maldade do guerreiro Aquiles, e sua representação, nos empresta o legado. No momento seguinte ela corre em direção ao Cavalo, que possui uma rosto humano no lugar da cabeça de cavalo, e fala brigando enfurecida: “Eu, Cassandra, o amaldiçôo. Eu, Cassandra amaldiçôo, todos.” (SANTOS, 2005, p. 117-119). No momento seguinte carregada por toda essa emoção, a própria Cassandra assume a voz do autor, num tom mais narrativo e olhando para o público questiona: “E eu? Haverá um mundo, um tempo, um lugar para mim?” (SANTOS, 2005, p. 117-119). Ao fazer essa pergunta ela se aproxima de uma pessoa do público quase tocando-a, simbolizando até mesmo um pedido de ajuda. Mas esse tom é contraditoriamente feito quando ela balança os braços, com as mãos fechadas, até mesmo dando a impressão que ela pudesse exteriorizar todo o seu ódio na espectadora.



(Quadro que registra a ruptura na interpretação e direcionamento questionador junto ao público).

Esse mistério é desfeito quando ela corre em direção ao Cavalo novamente e agora direcionando para todo o público: “Ninguém a quem possa perguntar. Essa é a resposta.” Nessa última fala:

seu braço esquerdo aponta Tróia, seu braço direito, o monumental cavalo acima de si. A noite cai pesada sobre Micenas. Porém, ouvidos mais atentos poderiam dizer escutar os pequeninos pés da poderosa mulher Kassandra a pisar leve e decididamente a lona que recobre o solo argivo em direção à morte.(SANTOS, 2005, p. 117-119).



(Quadro final com interpretação distanciada e voltada ao público novamente).

Antes de se encaminhar para sua morte, Cassandra tem um momento de clareza distanciada em meio a esse ódio identificado aos gregos, e pelo gesto reforça o espírito da fala que culpabiliza também os troianos, com os quais Cassandra tem sua dor da perda familiar comprometida. Esse estilo de atuação essencialmente artauniano, tem um boa dose de estranhamento brechtiano em sua elaboração artística, pois nesse momento o público é acometido não por uma catarse aristotélica, sentindo-se aliviado das conseqüências das guerras, das violências humanas na atualidade. O sentimento é de um desassombro, que mesmo incompreendido completamente no âmbito racional, é sentido pelo corpo. E a dúvida ecoa: até quando continuará assim? Um mundo onde nem todos podem ser ouvidos, e por tentarem fazer-se ouvir são massacrados. O que farão os que virão depois de nós para construir uma esperança em meio a tanto desassombro? É essa pergunta que *Ói Nós* procura deixar ao espectador do vídeo.

Carla Melo ao mensurar o contraste entre distância e intimidade que a encenação propiciava, afirma que o efeito criado no público alternou senso crítico e empatia. Essa análise formulada por Carla remete à noção de ‘mapeamento cognitivo’ pensada pelo já citado teórico americano Fredric Jameson<sup>27</sup>:

Dessa forma, por ser capaz de ver a si mesmo como parte do mapa, o sujeito passa a ver a si mesmo como alguém que não pode mais evitar seu engajamento com a realidade social. A corporalidade polissêmica da figura de Cassandra aliada à intensidade afetiva da encenação construiu uma perspectiva subjetiva complexa sobre a violência como parte integral do cenário da conquista (mesmo que não explicitamente teorizada como tal). O uso de imagens orientalistas, embora que discutivelmente problemático em sua encenação descontextualizante, parece ter sido, na realidade, estratégico. O ‘Oriente’ nesse palco, exibiu um hibridismo bem-vindo. Se a Cassandra de Christa Wolf proclamou o fim de era, o fim experimentado pelos atores da Tribo e pelos participantes, foi ao mesmo tempo, esperançoso e distópico.”( MELO, 2008, p. 10).

A seguir vamos investigar mais acuradamente como o uso da música na encenação e o áudio do vídeo ajudam a criar o estranhamento que gerou constantemente essa empatia e o senso de criticidade. O problema das descontextualização das referencias orientais

---

<sup>27</sup> Fredric Jameson em seu livro *Pós-modernismo e a lógica do capitalismo recente* ampliou a noção de alienação, ao descrever como ela funciona em cidades, com os indivíduos não conseguindo se localizar na totalidade urbana. Essa lógica foi ampliada por Jameson à dimensão política. Como o cenário em convivência com o público e os atores tem presença ativa na construção da narrativa de Cassandra, essa noção de Jameson se mostra frutífera a uma análise ideológica do espetáculo.

que Carla cita no trecho acima será abordado também, dentro do universo musical criado pela narrativa do vídeo.

O recurso do áudio é uma ferramenta importante para causar estranhamento ao espectador de vídeos. Normalmente para Brecht, a música tinha função de comentadora das situações que se passavam em cena. Avesso à música de extremada erudição, Brecht vai buscar outras referências musicais nos cabarés, nas operetas. Na verdade, o que podemos dizer que é uma atitude brechtiana em relação à criação musical é sua essência narrativa e reinvenção criativa a partir de referências avessas à erudição burguesa.

Para apropriação brasileira de Brecht, em específico a cultura popular vem sendo fonte de pesquisa para a criação musical inserida nos trabalhos teatrais nacionais. Como já vimos, a apropriação do *Ói Nós* é construída a partir de inúmeros teóricos de teatro, principalmente Artaud e Brecht. E isso vai ressignificar o uso das músicas e o efeito criado no público.

Para criar uma força encantatória necessária ao teatro de vivência, a música foi criada tendo como compositor o músico Johann Alex de Souza. Ele mesmo nos esclarece como se deu o processo de criação das músicas em diálogo com o processo de montagem do espetáculo:

Após muita leitura dos textos utilizados para embasar a montagem de *Kassandra*, de referências sobre os personagens, e conversas com o grupo, decidimos que a sonoridade da música deveria ter elementos indianos e árabes. Passei a pesquisar o assunto, e o grupo se propôs a adquirir instrumentos genuínos por meio de importação. O citar ou cítara, o harmônio, a flauta Indiana, além de uma série de instrumentos que cheguei a levar para casa para compreender como funcionavam; sempre acreditei na intervenção artística sobre o instrumento musical, independente dos alvarás concedidos pelas bancas da virtuosidade com o “carimbo” simplista de “sabe tocar “ ou “não tem o dom”. (SOUZA, in SANTOS, 2005, p. 43-44).

O universo musical da peça surge de referências estrangeiras à língua portuguesa com o objetivo geral de produzir um estranhamento junto ao público. Sem compreender racionalmente as letras cantadas em hebraico, árabe e alemão, o público teria que construir o sentido dessas cenas musicadas a partir do inconsciente. A partir dessa opção surgiu para o grupo a própria dificuldade de executar músicas com instrumentos desconhecidos. Para isso, o grupo organizou aulas específicas de tais instrumentos aos atores, que tocariam as músicas ao vivo, revelando uma preocupação pedagógica no processo de montagem. Consciente dessa vocação pedagógica do grupo, o músico Johann

Alex revela uma atitude brechtiana inserida no processo de criação das músicas, contrário ao virtuosismo contido no universo formalista da música erudita.

Todo o processo de criação musical ocorreu como uma grande oficina de experimentação musical durante um ano, como nos descreve Johann Alex. Esse processo de composição culminou na junção de músicas executadas ao vivo com uma diversidade de instrumentos, músicas gravadas em estúdio para execução por sonoplastia, além do uso das gravações em CD como acompanhamento de solos musicais dos atores. Dessas gravações em estúdio derivou a trilha sonora da edição do vídeo de *Kassandra in Process*, além da disponibilização das doze músicas no DVD de extras.

O áudio do vídeo trabalhou com a trilha sonora do espetáculo de forma não-linear. Por vezes, a música antecipava a cena que viria na seqüência do quadro, não mantendo a ordem natural, tais como as músicas apareciam no espetáculo teatral. Além do uso das músicas, o áudio do vídeo utilizou diversos efeitos sonoros que possibilitassem um atrito, um incômodo ao espectador. Esses efeitos apareciam em momentos cruciais da narrativa audiovisual, tais como mencionamos na cena final *A maldição de Kassandra*. As próprias inserções dos grafismos contendo textos do espetáculo, sempre vinham aliados a efeitos sonoros similares aos ‘chiados’ de televisão, quando buscamos sintonizar algum canal.

Com relação às referências culturais híbridas, que apareceram na trilha sonora do vídeo, Carla Melo nos concede uma importante leitura:

Portanto, desafiar esse paradigma ao afirmar o hibridismo dos gregos antigos é uma estratégia que desafia a própria base da divisão entre Ocidente e Oriente . Dado sua deliberada colagem, essa representação do Outro Oriental funciona, porque não parece tentar apresentar uma imagem autêntica de uma cultura em particular. Ao contrário, o hibridismo de sua representação apresentou uma fusão de diversos elementos culturais que intencionalmente complicaram não somente a divisão entre Ocidente e Oriente, mas também o eixo norte-sul. Isso se dá não só pela localização da montagem na América Latina e por fazer referências claras ao imperialismo do Norte, mas também por misturar uma estética de povos indígenas americanos a seu orientalismo estratégico. Embora todas essas justaposições possam parecer problemáticas de um ponto de vista pós-colonial, a estratégia aqui apresentada parecia conectar temporalidades, espaços e culturas a fim de invocar uma aliança entre aqueles que estão em posição subalterna neste mundo globalizado. Tal permutação do cenário da conquista pode apontar para o potencial transformador do hibridismo cultural.(MELO, 2008, p. 8).

Brecht também se apropriava do teatro oriental de uma forma descontextualizada, deslocando essa cultura específica para a cultura ocidental européia. A

dificuldade de contextualizar referências de outras culturas (e principalmente a oriental) é intrínseca à utilização dessas referências estrangeiras. Mas a partir dessa descontextualização irrevogável precisamos, como Carla o fez, analisar criticamente quais os pressupostos defendidos em tal apropriação cultural. A estratégia estética-política do *Ói Nós* foi se posicionar a favor de uma classe subalterna global utópica, através da conexão de tempos, espaços e culturas distintas. A construção dessa alegoria de significação teve como importante elemento cênico a música, mesmo não seguindo um teor narrativo tipicamente brechtiano.

#### 4.2 EFEITO-V E NARRATIVA AUDIOVISUAL DO DVD EXTRAS

Neste tópico iremos abordar a narrativa do DVD de extras, dividido em seis itens nomeados: Visões (Processo de Criação); Fotos; Cenografia; Músicas; Atuator e Projetos. O item *Visões* é uma narrativa audiovisual de essência documental, que contém uma entrevista com os atores do *Ói Nós* de aproximadamente quarenta minutos, onde estes explicitam os mecanismos de criação da montagem do espetáculo *Kassandra in Process*. Também se integra a essa entrevista, alguns depoimentos de críticos teatrais, os quais verbalizam suas impressões sobre a encenação e sobre o trabalho do grupo como um todo. Há uma espécie de desmontagem do processo ideológico do espetáculo *Kassandra In Process* nestes itens, com um especial cuidado com a explicação sobre a criação cenográfica<sup>28</sup> da montagem. Uma reflexão mais aprofundada sobre o formato dessas entrevistas em consonância com o gênero audiovisual do documentário será examinada no capítulo 6.

---

<sup>28</sup> O roteiro cenográfico é dividido no DVD a partir de seis nomes que denotam todo um trabalho artesanal de engenharia, marcenaria, pintura em pedra: Portal de Micenas; Corredor da Memória; Conselho Real; Gruta; Campo de Batalha e Cavalos de Tróia. E há um vídeo de 15 minutos que explica toda essa construção do cenário.



(Quadro registra imagem do depoimento de Jorge Arias, crítico de arte uruguaio, sobre a encenação *Kassandra in Process*. Faz parte da narrativa documental do item *Visões* contido no DVD de Extras).



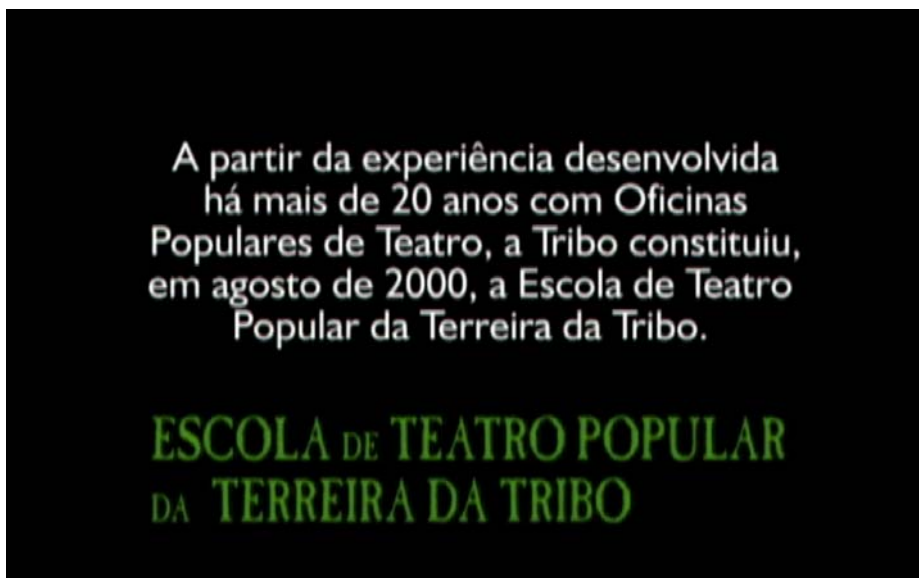
(Quadro da entrevista dos atores do *Ói Nós Aqui Traveiz* sobre o processo de criação do espetáculo *Kassandra in Process*).

Resta aqui, evidenciarmos que várias informações já citadas na análise anterior do vídeo editado de *Kassandra in Process* saíram destas entrevistas, e por isso essencialmente vamos abordar a seguir como os vídeos dos itens *Atuador* e *Projetos* se relacionam com o teatro pedagógico pensado por Brecht. Os outros itens (*Músicas*, *Cenografia* e *Fotos*) também já foram utilizados nas discussões anteriores, que focaram mais

as reflexões ideológicas e estéticas do vídeo *Kassandra in Process*. Para não fugirmos da análise do DVD, vamos procurar dialogar como essa representação histórica do grupo, contida nesses extras, influenciaram a construção da narrativa dos vídeos. E somado a esse diálogo, procuraremos agora extrapolar a análise estética do DVD, ao identificar as contradições sociais relacionadas com a produção do DVD. Em termos materialistas, vamos fazer interagir nessa discussão superestrutura e infra-estrutura.

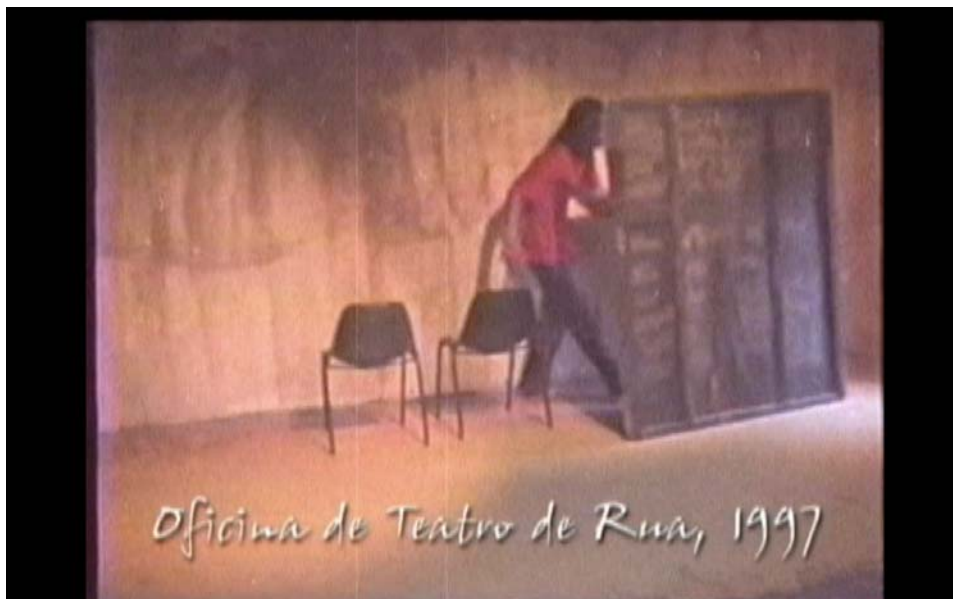
Relataremos a seguir como as narrativas em vídeo contidas nesses dois itens explicam os projetos e a noção de ator defendida pelo grupo. O ator é base para a compreensão do trabalho do ator inserido na práxis do *Ói Nóis*. Essa denominação conecta o ofício teatral à militância política, que revela a preocupação do grupo em formar atores-cidadãos conscientes politicamente. Imbricado a isso, o ator não é somente o ator na concepção mais tradicional, na verdade ele também executa outros trabalhos envolvidos na prática teatral, tais como: produção, cenografia, figurino, iluminação, dramaturgia, etc.

Para melhor organizar e disseminar pedagogicamente essa proposta de atuação, o *Ói Nóis* criou a Escola de Teatro Popular – Terreira da Tribo, que é um dos seus projetos, para ampliar o alcance de sua formação pedagógica. Nesta Escola, que foi visitada durante a pesquisa de campo, acontecem várias atividades formativas ao longo do ano. A formação de atores promovida pelo Escola de Teatro Popular é de 18 meses, aberta e gratuita a todos os interessados na cidade de Porto Alegre. O seu conteúdo programático contempla aulas teóricas sobre teatro, oficinas de práticas teatrais múltiplas e aulas teóricas sobre pensamento político. Além desse curso mais extenso, são realizados ao longo do ano diversos cursos, tais como: curso livre de teatro; oficinas de teatro de rua; estas atividades tem um tempo de duração menor. Os atores do grupo também saem do espaço da Terreira para coordenarem oficinas de teatro junto a alguns bairros periféricos de Porto Alegre, numa ação que define o projeto *Teatro como instrumento de discussão social*.



(Quadro que utiliza os caracteres na imagem para explicar didaticamente o processo de formação da Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo)

A narrativa do vídeo do item *Atuador* se utiliza de imagens antigas dos espetáculos teatrais do grupo (de rua e de vivência) conectados a uma voz em off que narra a concepção de atuador, tendo com fundo musical uma trilha sonora que traz uma atmosfera épica. É um vídeo curto que tem função documental e pedagógica. E essa proposta de narrativa documental é reproduzida também nos vídeos contidos no item *Projetos* (*Escola de Teatro Popular; Teatro de Rua, Ói Nós na Memória; Teatro como instrumento de discussão social; Associação Amigos da Terreira da Tribo*), ao registrar para a linguagem audiovisual explicações sobre os diversos projetos do grupo, seja por voz em off, caracteres na tela, ou imagens digitalizadas de arquivos antigos em VHS. Esses fragmentos que compõem a narrativa tem o intuito de sintetizar a longa história de 32 anos do *Ói Nós*.



Recorre-se agora ao relato da pesquisa de campo para melhor compreendermos a noção pedagógica inserida na prática audiovisual e cênica do grupo. Em julho de 2010, o *Ói Nós* promoveu o Festival de Teatro Popular – Jogos de Aprendizagem, atividade que vinha acontecendo com o nome de Mostra, mas que a partir desse último passou a um *status* de festival. Esses eventos promovem o intercâmbio entre todos os atores em formação nos diversos cursos. No festival foram apresentados diversos exercícios cênicos (que é como o *Ói Nós* nomeia os experimentos cênicos criados nas oficinas), rituais de personagem (nome dado pelo grupo a um experimento cênico centrado na criação do personagem, e que é uma etapa necessária à formação individual do ator). Toda a concepção do festival é construída através da expressão ‘jogos de aprendizagem’ que o próprio Brecht cunhou. Neste ano o evento foi ‘elevado’ qualitativamente a festival, pois somou a esse intercâmbio interno do grupo, a participação de grupos e artistas renomados do país e da América Latina, como o LUME, o ator Eduardo Okamoto e o grupo peruano Yuyachkani.

Através desse pequeno relato podemos mensurar a importância do teatro pedagógico de Brecht no trabalho de formação artística do *Ói Nós*. E por consequência disso, a importância do trabalho do *Ói Nós* no cenário cultural de Porto Alegre. E essa essência pedagógica influenciou o trabalho de produção do DVD, ao se pautar pela colaboração coletiva em sua lógica de produção. A pedagogia inserida no processo de produção do DVD tinha como intenção habilitar alguém do grupo para a realização dessa tarefa. Pedro Camillis,

integrante do grupo na época, foi o ator que coordenou esse trabalho como representante do *Ói Nós* junto aos produtores do Coletivo Catarse. Com esse trabalho, o grupo passou a organizar mais sistematicamente uma infra-estrutura de produção audiovisual, que sofria com dificuldades de organização do acervo por conta das rápidas mudanças de mídias e suportes técnicos. Essa iniciativa se conecta ao projeto *Ói Nós na Memória*, que visa produzir livros, revistas e vídeos relacionados à memória histórica do grupo.



(Quadro do vídeo do item *Projetos*, que retrata através de imagens digitalizadas alguns espetáculos antigos gravados em VHS. Este retrata a primeira adaptação do *Ói Nós* para o texto de Brecht *A Exceção e a Regra* em 1987. Essas imagens vem com áudio gravado em off, que fala sobre a importância do teatro de rua para o ator. Imagem inusitada que mostra um espectador sem camiseta que empurra o ator de figurino e máscara azuis.).

Além dessa formação interna para melhorar a organização e produção audiovisual do *Ói Nós*, a pedagogia incidu sob o processo de produção do DVD com a organização de exposições públicas do vídeo editado sobre a peça *Kassandra in Process* para o estabelecimento de um debate interno, além de possíveis contribuições do público que pudesse comparecer a essas exposições. A edição exibida não foi a finalizada que assistimos no DVD, mas foi uma versão bem próxima:

Mas o que aconteceu. As pessoas que foram assistir que eram público comum, uns foram em função do espetáculo, não tinham assistido o espetáculo. Foram assistir o vídeo, e a sensação delas era que estavam assistindo teatro filmado, que não estavam participando do espetáculo. Mas não chegavam a ter uma fruição daquilo, do conteúdo. E nosso outro público eram pessoas de teatro, pesquisadores de teatro, e pessoas estavam querendo ver como poderia ser um audiovisual de um espetáculo, ou interessado mesmo em conhecer a linguagem do *Ói Nós*, para esse público esta versão já estava a contento. Isso diretamente, porque a gente já sabia que a pessoa ia assistir, então perguntava diretamente, eram pessoas conhecidas, ou a gente convidava. O público que era um público de cinema, que tem uma formação de cinema, para eles era um lixo total. Porque aquilo era ruim, não tinha ritmo. Não era um produto bom, não era uma obra boa(...) Depois dessas exposições o grupo nos deu mais liberdade para criar, para interagir com aquilo. A gente assistindo que precisava mudar essas cenas de ordem. Carta branca para fazer essa alteração no próprio roteiro de cena, de cortar cenas, inclusive alguns atores não gostaram. Cortaram tal cena, de tal personagem. Parece que o personagem evapora no ar. Porque não sei o que. Todas essas coisas, a gente foi e voltou algumas vezes, cenas entraram. Saíram. Entraram. Saíram.(CALAMIS, Pedro. Entrevista coletada na pesquisa de campo, 2010).

Esse trecho da entrevista representa bem o processo pedagógico envolto no processo de produção do DVD, que levou dois anos para se concretizar enquanto DVD finalizado. E também revela o processo de criação coletiva vivido na sala de ensaios do grupo, que se desloca para a produção do DVD. E mesmo com essa maturação produtiva, a fala de Pedro identifica a dificuldade dessa tipologia de vídeo-registros de teatro – em construir uma linguagem estética criativa e interessante ao público em geral.

Mas toda essa análise em torno do DVD *Kassandra in Process* não seria possível se não existisse uma infra-estrutura material acumulada 32 anos do grupo, que propiciasse a produção do DVD. E essa inserção do ofício teatral dentro do sistema produtivo da sociedade capitalista, como mais um trabalho transformado em mercadoria, é frutífera a uma análise com pressupostos do materialismo histórico-dialético.

Como vimos, o trabalho de produção do DVD, assim como o trabalho teatral desenvolvido na história do *Ói Nós* tem uma práxis libertária de enfrentamento da alienação generalizada, incluindo a racional e a dos sentidos, através de uma conscientização estético-política. Para isso, o valor de uso do trabalho teatral se dá essencialmente em processos pedagógicos, seja em seus espetáculos de rua e de vivência, ou ainda, em suas variadas atividades formativas inseridas no projeto da *Escola Popular de Teatro*, todas essas atividades sempre gratuitas. Mas essa gratuidade é obtida através de leis de incentivo públicas, onde o grupo propõe a troca de sua força de trabalho coletiva acumulada em 32 anos

de experiência teatral, por financiamentos para a continuidade dos projetos. E a partir de uma organização de trabalho libertária, pautada pela colaboração de seus integrantes, distribui esses recursos entre os atores que trabalharão em projetos específicos.

Dessa constatação surgem algumas contradições. A primeira é a interação de uma micro-sociedade com valores diferenciados, mas que precisa da sociedade capitalista para sobreviver e continuar atuando como resistência utópica ao sistema. Além disso, as próprias subjetividades dos atores também sofrem com os condicionamentos da consciência à que todos estão a mercê nesta sociedade. Isso gera dificuldades internas de organização do trabalho, o que contribui para a construção de um núcleo de atores mais antigos que tomam a frente dos processos de decisão do grupo. Há por assim dizer um ‘engessamento’ natural das decisões visando a manutenção do grupo e de seus atores mais atuantes na história do grupo.

Essa crítica da cristalização do poder é feita por alguns ex-atores, que dizem que o discurso libertário do grupo continha em si um silenciamento dos problemas e de dissonâncias internas. Mas, por outro lado, esse processo revela uma contradição profunda no trabalho teatral do *Ói Nós*, pois também os mais ‘novos’ precisam criar suas responsabilidades e, assim trabalhos específicos para colaborar na manutenção do grupo, e isso não se constrói rapidamente. Há uma certa subjetividade ansiosa pelo poder, mas que ainda não contribuiu historicamente com o grupo. E toda a formação humana e estética que esses ex-atores tiveram na vida, são verbalmente creditadas à formação promovida na Terreira.

Edgar Alves, há 14 anos no grupo, em entrevista logo após a oficina de *Teatro como Instrumento de Discussão Social* do bairro São Geraldo, ao ser perguntado como ele via essa mudança constante dos atores da Tribo, nos evidencia essa contradição interna do grupo, reflexo da contradição do sistema capitalista:

Ponto importante. Ponto nervoso. Acho que é talvez o ponto mais nervoso, aquele nervo mais exposto nosso, no momento em que tu diz que é a fim. A gente quer saber se você é a fim. Então esse envolvimento é muito mais do que a pessoa estar debaixo da luz, debaixo do foco ... o ator tem ser essa figura ativista, e o ativista não quer dizer que vai se envolver somente com os movimentos sociais. Ativista é estar atento as coisas que são necessárias para o grupo continuar produzindo, fazendo as coisas, trabalhando, vivo, estimulando e colaborando. Ser colaborativo, em alguma frente. Se tu se dispôs a trabalhar naquela frente você vai ser cobrado pelos seus companheiros, e isso é uma coisa extremamente complicada. Porque nem todo mundo aceita isso, porque as pessoas acham que não precisam estar

ligadas às formas de subsistência do grupo, que isso dependa de ti. Tem alguém que faz e eu não... E as pessoas cobram e isso acarreta em desistências no caminho, centenas de desistências no caminho. Eu quando comecei era um grupo, hoje tem outro grupo, tem algumas pessoas que estão com diversas problemáticas de envolvimento, mas as pessoas estão aqui ainda, existe isso. É comum ao coletivo. Aqueles que se engajam mais. Aqueles que se engajam menos. Aqueles que não gostam de serem cobrados. Aqueles que cobram. Aqueles que gostam de serem cobrados para poderem ser estimulados para continuar colaborando com esse grupo, com esse coletivo. Trabalhar coletivo é extremamente complicado, e ao mesmo tempo extremamente estimulador. E isso é a cada ano que passa, a gente vai percebendo as pessoas, percebendo o quanto o companheiro se envolve em determinada área. Porque a gente não tem essa coisa da técnica, a gente não tem um trabalho técnico de criação do ator. A gente tem uma outra via, é uma via que percebo. Mas o festival foi muito importante para mim, enquanto observador. E percebi o quanto a Terreira desenvolve um trabalho importante na área de política dentro da cidade, porque a gente conseguiu de alguma forma trazer a secretária para esse evento, e isso é muito difícil. Então esse é um aspecto positivo do festival. Outra coisa é tu vê os outros grupos. O Yuyachkani, o trabalho da Ana, do Augusto, tu vê o quanto isso é muito próximo de nós. E às vezes tu precisa de alguma coisa que venha de fora, para que tu tenha essa percepção. Eu vejo isso dos meus companheiros quando estão criando, eu vejo da onde as pessoas trazem seu material, que talvez não seja da mesma forma que a demonstração de trabalho do Yuyachkani ou do trabalho do Lume, mas nós temos um trabalho de pesquisa muito característico. Muito próprio. Que é quando entrar no tablado para construir, querer experimentar para cada vez ir mais profundo, o ator tem que ser visceral, vai atuar pela última vez. (ALVES, Entrevista coletada na pesquisa de campo, 2010).

A fala de Edgar Alves com extrema lucidez revela como atuam essas contradições internas nas subjetividades dos atores, o que gera ao longo da trajetória de colaboração dentro do grupo muitas desistências. Enfrentando as dificuldades do trabalho colaborativo, em auto-gestão, o grupo vem persistindo aliando radicalmente concepção política libertária e estética inventiva. Por isso, faz dialogar muitos teóricos de teatro tidos como irreconciliáveis, numa perspectiva de trabalho de cena visceral, pautada em um treinamento de atores de tensão nas ações físicas. O efeito-V provocado no público pelo teatro criado pelo *Ói Nós* é múltiplo e de essência dissonante, similar à apropriação brechtiana que o *Teatro Oficina* investigou nos anos 60. Ele é sensível-reflexivo de forma peculiar no teatro de rua e no teatro de vivência. Ele extrapola o campo estético, como o próprio Brecht concebia, ao enfrentar a realidade social da população de Porto Alegre a partir do trabalho pedagógico-político do grupo. E a narrativa dos *Extras* nos concede somente alguns fragmentos dessa história em construção, cuja a compreensão mais ampla se deu na pesquisa de campo.

A forma peculiar como a sensibilidade do público é enlaçada na rua e no espetáculo de vivência deve ser melhor esmiuçada. Na rua o discurso é mais direto e as possibilidades de participação mágico-encantatória, como o teatro de vivência vem investigando, ficam mais restritas. A cenografia e a iluminação são elementos diretamente afetados nessa restrição. Normalmente, na rua, a luz solar é quem ilumina as cenas, já no teatro de vivência as luzes artificiais compõem a cena tendo importância narrativa. O ambiente de apresentação incide sob a forma-contéudo que será apresentada em cena. Por isso normalmente os figurinos para a rua são mais coloridos, e nos espetáculos de vivência pulsa mais a linguagem do inconsciente que possibilita a criação de uma poética do nu. Os cenários do espetáculo de rua são mais simples para possibilitar o transporte para locais distintos de apresentação. Já os espetáculos de vivência possuem uma engenharia, uma carpintaria mais desenvolvida. A mistura de referências lingüísticas encontrada em *Kassandra in Process*, não é muito utilizada nos espetáculos de rua do grupo. Poderíamos enumerar mais diferenças entre as vertentes, mas o passo seguinte é identificar como essas oposições podem dialogar.

Primeiro podemos dizer que os atores que praticam, investigam, teorizam, e atuam na rua e no espetáculo de vivência são os mesmos. A unidade está corporalmente identificada. Os corpos que crescem para se apresentar nas ruas para um público heterôgeneo e passageiro, são os mesmos que compartilham a cena com um público que a todo instante constrói imaginários participativamente. Seguidamente, afirmamos que mesmo a arte politizada deve ser encarada como território livre de intervenção estética, e por isso não existem barreiras teóricas para uma apropriação prática libertadora e coletivizada. As várias referências teóricas do grupo vão, além de Brecht e Artaud, incluir nomes como: Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Augusto Boal, José Celso Martinez, Samuel Beckett, Heiner Muller, entre outros. E, nesse sentido, o grupo recria todas essas contribuições artísticas a partir do seu olhar sob o teatro e a vida. As oposições e tensões corporais e discursivas são mantidas como substrato para a recriação estética e política singular do *Ói Nós*.

Edgar Alves explicita essa unidade de oposições que frutifica a atual sofisticação da linguagem do teatro de rua praticado pelo *Ói Nós*:

Acho que isso por um determinado tempo foram coisas bem distintas, teatro de vivência e teatro de rua. Talvez não seja somente uma percepção só minha, acho que em algum momento do processo de criação do *Amargo Santo* a gente falou sobre isso, que a gente tinha que fazer com que o público do teatro de rua vivenciasse também em espaço aberto, em alguns momentos acontece, com outros públicos não acontecem, mas de alguma forma as pessoas são afetadas e isso é

vivenciar a cena com o ator. Quando acontecem as coisas que acontecem durante o *Amargo Santo*, o deslocamento, a tortura. Tu é tocado, e no teatro de vivência isso acontece. E eu acho que agora acontece também muito mais definitivo, mais perceptível, no *Amargo Santo*. Eu acho que agora o *Ói Nós* experimenta outras coisas na rua também, que é a experiência que tem protegida na sala. Eu acho que hoje na rua o *Ói Nós* experimenta também a vivência. E isso só se deu porque a gente se nutriu nesses anos todos, dentro da sala, e na rua. E seria o momento de ver como é que funde isso. Se ela é perceptível ao público, eu não sei, porque isso ainda é muito novo também para mim, e também para algumas pessoas que perceberam isso. Como é muito novo eu não sei onde vai dar isso, pode ser que dê em outro trabalho, na ampliação dessa vivência, no espetáculo de rua também. (ALVES, Entrevista coletada na pesquisa de campo, 2010).

O comentário de Edgar Alves evidencia o processo de aprendizagem e investigação permanente, cuja continuidade se mostra inquieta mesmo após 32 anos de práxis artística. Nesse sentido, ao encarar o seu teatro e por meio dele a história e a vida social como mutável, o *Ói Nós* é brechtiano essencialmente. A pedagogia é um elemento central para o efeito-V e também para a pesquisa cênica do grupo, e para comentar essa vivência proporcionada nas atividades formativas do grupo, um atuator prestes a se formar na escola de teatro popular para formação de atores diz:

Eu acho que o que a gente aprendeu aqui nesse tempo, a gente aprendeu por duas vias. Então a gente aprende por uma via, que é o conteúdo das aulas, e a gente aprende por outra via que é a convivência com as pessoas, que trabalham com o teatro e que entregam a sua vida para o teatro, para esse grupo, e as duas coisas são muito importantes. Mas essa segunda via, essa convivência não teria acontecido em todos os espaços, se você aprende teatro em uma Universidade, você não tem a experiência de estar convivendo com um grupo de teatro. Então, talvez, o ponto mais forte da escola é isso também, que tu não está apenas aprendendo conteúdo, tanto teoria como prática teatral, mas que você está vivenciando na vida real teatro e como ali é feito, eu acho que esse é um dos pontos mais fortes. Depois eu acho, falando dessa primeira via, as aulas em si, eu acho que é uma mistura boa de conteúdos diferentes, tanto teóricos, quanto práticos, eu acho que a gente, talvez no início não se dá conta, existe uma aproximação também, como eu já tinha falado, do trabalho do grupo *Ói Nós Aqui Traveiz*, começa com coisas que você diz não é o que eles fazem, porque a gente está aprendendo isso aqui? Mas porque faz parte do trabalho teatral conhecer as bases teóricas que possam existir. (PASCAL, Entrevista coletada na pesquisa de campo, 2010).

Esse comentário evidencia como os alunos da Escola de Teatro Popular da Terreira aprendem pautado numa práxis artística, e mesmo que deixem o grupo por mil

variáveis carregam consigo essa vivência libertadora de aprendizagem, colaboração e prática teatral. Vale mencionar, que o aluno que descreveu essa passagem pela escola se chama Pascal. Ele é da Alemanha, e está há três anos em Porto Alegre; ele conheceu o trabalho da *Escola de Teatro Popular* por um folheto, e desde então está passando pela formação que o *Ói Nós* desenvolve. Mesmo não vindo para o Brasil diretamente para passar por essa formação, é simbólico mencionar como um europeu, que já dominava bem o idioma português, se refere a uma formação teatral brasileira. Simbolicamente isso diz muito sobre a consistência estética e política do *Ói Nós Aqui Traveiz*, que faz um teatro que diretamente intervém na realidade social da cidade de Porto Alegre e do Brasil, e, simultaneamente, cria e investiga uma linguagem teatral própria e universal.

## 5 BRECHT NO FAZER TEATRAL DA COMPANHIA DO LATÃO

A *Companhia do Latão* surge em meados do ano de 1996 na cidade de São Paulo com a proposta de uma visão do teatro como um experimento, um processo aberto. A lógica hegemônica da arte teatral praticada pelo teatro paulistano se preocupava essencialmente com o produto cultural gerado nos processos de criação artística. A tendência que influencia essa perspectiva do teatro pós-dramático leva a abstração ao extremo, a partir de uma suposta autonomia da subjetividade dos artistas.

Avesso a esse modismo, e descontente com as mistificações artísticas, a *Companhia do Latão* resolve adotar as propostas de encenação do teatro épico-dialético, que deve a Bertolt Brecht o seu grande modelo de dramaturgia. O próprio nome do grupo já advém dessa influência inicial. Após encenar *Ensaio para Danton* do escritor alemão George Buchner em 1996, o grupo encenou *Ensaio sobre o latão* tendo como base os escritos teóricos de Brecht em *A compra do latão*.

Em sua trajetória de montagens e experimentos, o grupo possui duas adaptações de textos teatrais de Brecht: *Santa Joana dos matadouros* (1997) e *Círculo de Giz Caucasiano* (2006). O que sempre norteou o trabalho de investigação cênica do grupo foi a necessidade de historicização do teatro épico-dialético em relação à realidade brasileira, especificamente o contexto urbano da cidade de São Paulo. E nas remontagens de textos de Brecht essa lógica guiou as propostas reinventivas da encenação, condensando adaptações no texto, alterações na ordem das cenas, inserção de outros textos, inserção de projeções de vídeo, etc.

De forma geral, o trabalho teatral da *Companhia do Latão* amplia as noções do teatro épico-dialético que Brecht formulou, através de uma pesquisa continuada e experimental que reflete sobre as representações sociais do sistema capitalista, tendo em vista a especificidade da realidade social brasileira. Os experimentos, ensaios e estudos (como o grupo gosta de chamar os seus espetáculos) são ficcionais e possuem toda uma elaboração poética clássica, embora essa estética dialogue com a realidade brasileira. A criação ficcional do teatro épico-dialético do grupo procura extrair das contradições sociais da sociedade brasileira os gestos e discursos encenados pelos personagens e suas narrativas. O movimento dinâmico da história do capitalismo da sociedade brasileira produziu, segundo o grupo, uma burguesia com valores indefinidos, ambígua, bem distinta do modelo burguês europeu, que

deriva fortemente do Iluminismo, arraigado em uma racionalidade de valores discursivamente humanistas. Eis aí uma contradição ideológica relevante para a apropriação brechtiana da *Companhia do Latão*, que deriva da realidade social de um país que ocupa a periferia do capitalismo mundial. Esses valores burgueses distintos e particulares da sociedade brasileira vão ser dialeticamente estudados e encenados nos experimentos do grupo.

Tendo em vista o pensamento teatral teórico europeu, uma outra contradição ideológica a ser analisada pela apropriação brechtiana realizada pela *Companhia do Latão* advém do diálogo entre o pensamento de Brecht e de Stanislavski. Os dois autores são referências modelares à interpretação moderna do século XX. A princípio essas duas referências de dramaturgia e interpretação seriam irreconciliáveis, pois, genericamente, compreende-se a contribuição de Stanislavski como profundamente psicologizante e propulsora da identificação entre ator e personagem, ao passo que Brecht, simplificadamente, é reconhecido como o teórico do distanciamento do ator em relação ao personagem.

Stanislavski inverteu o princípio da prática teatral, ao propor antes da leitura do texto dramático e da memorização das palavras, a improvisação de cenas pelos atores a partir de situações retiradas do texto. Nessa experimentação o processo de criação do espetáculo, e do próprio texto passa a ser reinventado e organicamente memorizado pelos atores. Esse princípio técnico foi intitulado “análise ativa”.

Um exemplo de um exercício vivenciado na oficina *Ópera dos Vivos*<sup>29</sup> junto à *Companhia do Latão* pode nos esclarecer aspectos dessa contradição fecunda. Sérgio de Carvalho, que desenvolve dentro do grupo o trabalho de dramaturgia, tendo como base exercícios de ação física de Stanislavski, pediu para aos participantes realizarem a ação de abrir a porta para procurar alguém. Cada aprendiz, por vez, iria à frente e realizava essa mesma ação. No decorrer das ações, Sérgio ia comentando como cada um se expressava ao realizar a ação, e em grande parte de suas intervenções, ele pedia para o ator ser o mais realista possível, deixando de teatralizar, de tipificar a ação.

---

<sup>29</sup> *Ópera dos Vivos* é o nome da nova encenação da *Companhia do Latão* que estreou em 24 de setembro de 2010 no Rio de Janeiro. Nessa oficina ocorrida em abril, o grupo abriu o processo de montagem desse estudo teatral, que se divide em quatro atos. O primeiro ato é uma reflexão sobre o teatro praticado pelos Centros Populares de Cultura (CPC) década de 1960. O segundo ato é um estudo sobre o Cinema Novo e dá continuidade à pesquisa audiovisual do grupo. O terceiro ato é uma visão sobre o movimento Tropicalista. Esses três atos foram apresentados, nessa oficina, e depois foram realizados debates sobre as cenas. Num segundo momento da oficina, o grupo compartilhou sua prática de criação coletiva junto aos participantes, ao integrar os mesmos ao processo de criação do quarto ato do espetáculo, que é uma reflexão sobre a produção cultural da televisão. Na oficina, exercícios de improvisação de cenas em grupo foram realizados, além de exercícios técnicos para ator, na perspectiva de um teatro épico-dialético.

Esse substrato de realidade contido no princípio de ação física de Stanislavski é que vai interessar à perspectiva realista épica-dialética de Brecht. No texto intitulado *Ações Físicas Segundo Stanislavski e Brecht*, Sérgio de Carvalho situa a pesquisa cênica do grupo a partir desse diálogo teórico, ao incluir em sua reflexão a importante contribuição pessoal de Eugenio Kusnet em seu livro *Ator e método*, cujo teor essencial remodela as propostas do dramaturgo russo:

A diferença, portanto, não se liga à técnica individual dos atores, que em ambos os casos, pede a riqueza material de um realismo matizado, feito de gestos e ações contraditórias. A diferença está no conjunto artístico das relações da cena. Acredito que seja a totalidade das interpretações organizadas como espetáculo, com seu jogo de distanciamento entre os personagens, sustentada por uma dramaturgia de forma aberta às intervenções críticas do público, o que possibilita a “imagem praticável do mundo” brechtiana. Stanislavski queria algo mais do que recriar a verdade da vida no palco. Queria uma verdade que fosse bela, que tivesse sua plasticidade própria, seus ritmos sutis, sua vibração sensível. A visão poética brechtiana se acresce ainda de outra exigência: o teatro precisa de uma verdade que, além de bela, seja útil. E a utilidade é de ordem política. (CARVALHO, 2009, p. 84-85).

A contradição entre Brecht e Stanislavski é superada pelo trabalho de investigação teatral da *Companhia do Latão*, que na verdade, dá continuidade a essa superação iniciada pelo próprio Brecht, o qual se nutriu dos princípios stanislavskianos da análise ativa e também da noção de “supertarefa” para recriar sua proposta dialética de teatro. A supertarefa permite o acesso claro às contradições sociais, pois permite aos atores a definição dos objetivos centrais da peça e do personagem. A partir dessa definição, as relações entre os personagens se modifica, e pode-se ter clareza das contra-ações, dos desvios, dos conflitos. O uso dessa técnica interpretativa é que vai diferenciar o trabalho de Brecht, e por consequência o trabalho da *Companhia do Latão*. A utilidade pedagógica contida na proposta de teatro épico-dialético vai balizar os efeitos criados em cena, para assim ativar a imaginação reflexiva no espectador. Brecht não resolve os conflitos sociais em cena, deixa uma dialética latente que desperta a reflexão ativa do público. Um teatro de choque, de atrito, que suscita perguntas, é isso que vai instigar a apropriação brechtiana pela *Companhia do Latão*.

Após esse breve preâmbulo sobre a apropriação brechtiana pela *Companhia do Latão*, retomamos a seguir a metodologia analítica já utilizada na estudo realizado sobre o *Ói Nós Aqui Traveiz*. O DVD *Experimentos videográficos da Companhia do Latão* reconta a

trajetória de dez anos do grupo, através de 6 documentários e 2 exercícios ficcionais. Nossa análise se dedicará ao estudo comunicacional de dois vídeos contidos no DVD. A análise de todos os vídeos se mostraria demasiadamente extensa, e também destoaria do estudo realizado a partir do trabalho do *Ói Nós*, que possui em seu DVD, o vídeo de apenas um espetáculo. Aspectos históricos da *Companhia do Latão* contidos nos outros vídeos irão aparecer, a partir da necessidade da análise. Como o DVD contém vídeos intitulados por seus produtores como de natureza distinta, iremos escolher um documentário e um exercício ficcional, respectivamente *As ruas da Comédia* e *Mercado do Gozo*. Vale lembrar, como ocorreu na análise precedente, que iremos analisar os vídeos, tendo também como substância os livros, as revistas e o site da *Companhia do Latão*, além das anotações, lembranças e entrevistas colhidas durante a pesquisa de campo junto ao grupo em abril de 2010.

#### 5.1 EFEITO-V E NARRATIVA DOCUMENTAL AS RUAS DA COMÉDIA

A nossa compressão da complexidade discursiva do teatro épico-dialético passa pelo entendimento de sua essência narrativa, que conta por meio de suas imagens cênicas (gestos, palavras, cenário, figurino, música, enfim toda junção de linguagens expressivas do teatro) uma história permeada sempre por conflitos e contradições. Walter Benjamin, em seu ensaio *O Narrador*<sup>30</sup>, reflete sobre as mudanças na arte de narrar a partir do surgimento da imprensa, e com ela o aparecimento do romance enquanto gênero literário. Para ele, a narração está ligada à faculdade de intercambiar experiências. A herança dessa faculdade estaria em dois tipos humanos arcaicos: o camponês sedentário, e o marinheiro comerciante. Os dois estariam vinculados ao trabalho artesanal, sendo o primeiro conhecedor das coisas da vida sem viajar pelo mundo, e o segundo por ser um viajante e trazer consigo histórias de toda parte para contar. (BENJAMIN, 1994). Pelas pistas de Benjamin, um teatro narrativo deve se abastecer das tradições mais antigas da cultura oral para criar suas imagens e discursos. Benjamin escreveu este ensaio no início do século XX, não contemplando em seu pensamento todas as transformações midiáticas que alteraram a arte da

---

<sup>30</sup> Ano de publicação do original em alemão 1934.

narrativa até o início do século XXI, principalmente as mudanças trazidas com o surgimento da internet. Essa alteração tecnológica alterou profundamente o aparelho produtivo, no qual a produção teatral se inscreve. E essas inventividades técnicas modificam as narrativas teatrais e suas imagens cênicas. E no campo da produção audiovisual, a facilitação técnica propiciou um aumento da produção, e hegemonicamente as produções artísticas desse campo vêm procurando diversificar e experimentar efeitos técnicos contidos nos programas de captação e edição de imagens. E essa lógica puramente estilística de trabalho audiovisual é contraposta pela *Companhia do Latão* e sua produção videográfica.

Na verdade, a arte da narrativa vai sendo apropriada e transfigurada pelos escritores, dramaturgos, videomakers, tendo como fator determinante o suporte onde expressará sua arte, e ainda como ela circulará. Por isso, é inegável afirmar que a arte da narrativa recebe influência das invenções midiáticas da sociedade. No caso da arte teatral, apesar de novas mediações e concepções dramatúrgicas, o que caracteriza sua essência como prática humana é o seu trabalho artesanal. É a partir da alma, do olho e da mão, que a narrativa transforma experiências próprias e alheias em histórias que saibam dar conselhos à humanidade. Conforme Benjamin, na narrativa há espaço também para as improvisações morais, ao revelar figuras humanas como um imbecil, um vagabundo, evidenciando em seus conselhos que ninguém está à altura deste papel moralizante. O narrador também possui uma concepção mística, ao mergulhar em histórias profundas da natureza inanimada. O que Benjamin nos ensina é sobre sabedoria mágica envolta em torno do ato de contar uma história, independentemente da mediação e da técnica utilizada. Por isso, nem todas as imagens e os discursos teatrais se encaixam nessa definição de narrativa.

O teatro é entendido aqui com um espaço-tempo privilegiado de imagens dirigidas à nossa imaginação. Porém, o teatro brasileiro contemporâneo não é uma ‘ilha social’ isenta das imposições do mundo da mercadoria, e suas obras são atingidas pela influência da publicidade e do entretenimento fácil, desafiando a prática de um teatro épico-dialético ativador da imaginação crítica.

O vídeo *A Rua da Comédia* está presente no DVD *Experimentos videográficos do Latão*, um suporte técnico que contempla dois DVDs, contendo 6

documentários e 2 exercícios ficcionais. Ele se enquadra nos denominados documentários *Imagens do Brasil*. A seguir nossa análise do vídeo se dará em torno de dois quadros congelados do documentário *A Rua da Comédia*.

Imagem 1



(Professor em greve dançando em frente aos policiais na Avenida Paulista)

Imagem 2



(Em cena estudante 'descolado' dança em frente aos policiais).

A imagem cênica é o tempo do agora. A imagem técnica inspirada na imagem cênica tem uma proposta normalmente *documental*. O documento que ela revela é

relacionado ao critério de autoria. No caso, uma autoria assumida pelo *Companhia do Latão*, que registra e discute os estudos de criação do espetáculo *A Comédia do Trabalho*. Essa concepção imagética do teatro é derivada da própria definição de teatro, tal qual Brecht propôs no *Pequeno Organon para o Teatro*<sup>31</sup>:

Teatro consiste em: apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados, relatados ou inventados, entre seres humanos, com o objetivo de divertir. Empregaremos sempre o termo com esse sentido, tratando-se de teatro antigo ou moderno. (BRECHT, 1967, p.183).

A caracterização do teatro como sucessão de imagens vivas revela a concepção brechtiana que compreende que o corpo dos atores funciona como mediação para se contar uma história com o objetivo de divertir. Essa definição de Brecht nos elucida dois fatores essenciais para nossas análises e de uma forma geral para a compressão do teatro épico-dialético, são elas: *gestus* e narrativa fragmentada. O corpo dos atores media a relação junto à plateia, e com eles todo um repertório gestual é exigido, e no caso do teatro épico-dialético, os gestos contraditórios são a fonte primordial de inspiração criadora, e essa gestualidade perde sua essência na mediação das imagens técnicas. Os vídeos que citam por meio de uma montagem as imagens cênicas não conseguem reproduzir a mesma experiência que o teatro propicia. Essa consideração é irrevogável, mas, também representa um ponto de partida instigante para os produtores de vídeos baseados em peças teatrais. Veremos na análise dos vídeos da Companhia do Latão, como seus realizadores conseguem ‘citar’ os espetáculos teatrais em seus vídeos, e ao mesmo tempo, construir uma independência narrativa criativa.

Voltando a citação de Brecht, podemos perceber que a própria idéia de associar a noção de imagem ao teatro já revela uma perspectiva cênica suscetível às possibilidades de mediações técnicas. Brecht fez roteiros de filmes, trabalhou com rádio, e a narrativa derivada dessas mediações técnicas alterou a produção teatral da sua época, inclusive a sua própria. Dessas experiências com as mídias técnicas, Brecht absorveu, entre outros elementos, para o teatro épico-dialético, a fragmentação da narrativa. Cada parte do

---

<sup>31</sup> Originalmente publicado no ano de 1934.

espetáculo teatral continha uma idéia em si. E a relação entre cada fragmento traduz a unidade do espetáculo. Benjamin articula essa relação entre teatro, cinema e rádio a partir da análise do teatro brechtiano:

As formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas, o cinema e o rádio. Ele está situado no ponto mais alto da técnica. Se o cinema impôs o princípio de que o espectador pode entrar a qualquer momento na sala, de que para isso devem ser evitados os antecedentes muito complicados e de cada parte, além do seu valor para o todo, precisa ter um valor próprio, episódico, esse princípio tornou-se absolutamente necessário para o rádio, cujo público liga e desliga a cada momento, arbitrariamente, seus alto-falantes. O Teatro épico faz o mesmo com o palco. Por princípio, esse teatro não conhece espectadores retardatários. (BENJAMIN, 1994, p.83).

A partir dessa idéia benjaminiana, que relaciona cinema, rádio e teatro, podemos dizer que as alterações no aparelho produtivo são determinantes para modificar o fazer teatral constantemente. Os aparelhos utilizados para a produção cinematográfica e radiofônica não necessariamente estarão em cena (apesar da existência de várias experiências irem nesse sentido), mas a invenção dessas mediações alterou a percepção do público em geral, e por isso a noção de narrativa teatral passa a se modificar também. Porém, esse diálogo entre os meios só interessa ao teatro épico-dialético sob uma concepção integradora entre diversão e conhecimento, prazer e utilidade. Essas dualidades refletem a atitude política contida na perspectiva brechtiana de teatro. O teatro pode ser divertido, prazeroso ao mesmo tempo que seja útil para a reflexão política sobre a sociedade de um sistema capitalista, que faz da guerra fonte de investimento de capital.

Novamente Benjamin nos auxilia. No comentado ensaio *O autor como produtor*, ele já havia anunciado a necessidade de um refuncionamento contínuo do autor-produtor no aparelho produtivo. Aliás, a dualidade ‘autor-produtor’ é inspirada em Benjamin pelo pensamento literário e teatral de Bertolt Brecht, cuja trajetória artística, como já vimos, recriou o teatro de sua época através da aplicação da dialética marxista ao teatro, principalmente através da utilização do efeito-V.

A *Companhia do Latão* conectada a esse projeto estético-político, busca assim reatualizar o pensamento de Brecht. Mesmo produzindo teatro, o grupo se preocupa com a pesquisa e a produção audiovisual, já que a televisão e o cinema comerciais povoam boa

parte do imaginário social no Brasil, além da própria internet com seus inúmeros sites com vídeos, que vendo alterando o ritmo da narrativa audiovisual. A perspectiva do grupo é um desmonte ideológico dessas perspectivas hegemônicas a partir do teatro e também da produção em vídeo.

Brecht produziu um teatro que combatia o ilusionismo, revelando todos os artifícios da construção cênica de uma cena ao espectador. As luzes, os figurinos, os personagens, a narração épica, todos os elementos de seu teatro eram trabalhados de uma forma pedagógica, a fim ativar nos espectadores um pensamento crítico. As duas imagens acima ‘congeladas’ são cenas do documentário e revelam uma condição materialista para a criação artística. Durante os 33 minutos de vídeo, a narrativa assume vozes polifônicas e contraditórias para debater a questão do desemprego no país, especificamente a situação destes em São Paulo. A primeira imagem é retirada de uma manifestação de professores grevistas na Avenida Paulista e mostra um manifestante dançando em frente aos policiais. A segunda imagem é uma cena do espetáculo teatral *Comédia do Trabalho*, inspirada na primeira imagem, onde uma atriz representa uma manifestante, de origem universitária, que dança também em frente aos policiais. Pela similaridade das duas imagens, percebe-se o teor da narrativa do vídeo. Ela se constitui de forte presença do ‘real’, do documental, mas organiza toda essa materialidade de forma fragmentada alternando cenas do espetáculo, com depoimentos gravados dos desempregados, com cenas da comemoração dos 500 anos do Brasil, com cortes do programa *Barraco* da MTV, que discutiu a questão do trabalho e teve a presença de uma das atrizes da *Companhia do Latão*.

Como nos esclarece Sérgio de Carvalho esse espetáculo marca um segundo estágio na produção audiovisual do grupo. Nesse estágio o uso do registro audiovisual tinha um viés de pesquisa de campo, ao gravar imagens do cotidiano de desempregados e manifestações grevistas, para recriação ficcional a partir dos improvisos dos atores, ampliando o uso inicial desses registros nas práticas teatrais do grupo como somente de auxílio a memória:

Isso na verdade começou como documentação de trabalho, o vídeo apareceu na sala de ensaio para registrar o trabalho. Como a gente trabalha com a criação coletiva, a gente precisava gravar uma cena, um improviso para gente lembrar. No início o uso foi de auxílio à memória. Numa segunda fase a gente começou a usar vídeo e uma equipe de vídeo para ir a campo

pesquisar coisas, para trazer material para os ensaios. Isso aconteceu especialmente a partir da peça *Comédia do trabalho*, que foi um espetáculo que teve em seu processo muita entrevista de rua, com desempregados, com manifestantes, com gente do setor financeiro, a gente ia a campo filmava entrevistas, filmava situações de rua e trazia esse material em vídeo para os atores recriarem isso na sala de ensaios. Então o vídeo começou a ter um outro sentido, no final do processo dessa peça a gente produziu um documentário. Então a partir disso a gente pensou em constituir um núcleo de vídeo no grupo, e esse núcleo de vídeo começou a pensar a produção audiovisual como fim, não só a reboque do teatro, mas autonomamente. E quando completamos dez anos a gente começou a reunir o material em vídeo de arquivo para produzir documentários sobre o grupo, e ao mesmo tempo a gente resolveu fazer uns novos, pois já tínhamos um núcleo de vídeo constituído com gente pensando essa questão."(CARVALHO, entrevista coletada na pesquisa de campo, 2010).

A proposta narrativa do espetáculo teatral ‘bebeu’ na tradição oral de nossa cultura a partir da coleta de depoimentos de desempregados colhidos na rua. A sabedoria de narrar é buscada na oralidade como defendia Benjamin. A narrativa benjaminiana de cunho moral ressoa no espetáculo, ao apresentar os desempregados como vítimas de um processo político-social múltiplo de precarização do mundo do trabalho.

No documentário, diversos desempregados opinam sobre a situação trabalhista e a dificuldade de vagas de emprego. O trabalho informal também é abordado no vídeo, mostrando a rotina diária de trabalhadores que vendem bebidas em um isopor furado. O tom geral dos quadros do vídeo é o de retratar as condições materiais precárias dos desempregados e dos trabalhadores informais.

No espetáculo e também no vídeo a *Companhia do Latão* deixa claro que está ao lado dos desempregados, ridicularizando os empresários, e denunciando a violência policial contra as formas de organização discordantes (manifestações de rua, movimentos sociais) do sistema vigente. Mas esse posicionamento político ressoa na estética do espetáculo, e por consequência na narrativa audiovisual *As Ruas da Comédia*, por meio da ironia. Essa ridicularização foi construída a partir da experimentação de entradas clássicas de palhaço e paródias de filmes mudos durante o processo de montagem do espetáculo teatral. Sérgio de Carvalho explica melhor como essas referências estéticas foram se mimetizando com o material gravado em vídeo sobre o mundo do trabalho:

Dramaturgos, elenco, cineastas (coordenados por André Guerreiro) e estudantes discutiam o trabalho precarizado a partir de notícias do dia e realizavam entrevistas nas ruas, em sindicatos, universidade e até com banqueiros. O trabalho de aquecimento priorizava exercícios cômicos: entradas clássicas de palhaços e paródias de filmes mudos. A equipe de cenografia coordenada por Márcio Medina trazia propostas práticas de cenários, das quais restaram as seis caixas utilizadas em cena. O cientista político Fernando Haddad deu uma importante palestra para o grupo, pondo em dúvida a sátira ao trabalhador alienado. O primeiro roteiro foi estabelecido na semana pré-estréia na Escola Livre de Santo André. Nas apresentações anteriores à estréia no SESC Anchieta muitas cenas eram improvisadas. Em sua longa carreira, algumas cenas conheceram várias versões.(CARVALHO, 2009, p. 142-143).

Os improvisos dos atores são centrais na perspectiva experimental do teatro dialético praticado pela *Companhia do Latão*, e isso tornou o espetáculo teatral *A Comédia do Trabalho* um processo aberto, que se refazia a cada apresentação. Essa postura experimental acompanha toda a produção artística de 14 anos da *Companhia do Latão*, e isso é um contrasenso conscientemente produzido em resistência a uma cultura mercadológica que cultua a obra de arte intocável, o produto bem acabado.

Voltamos, então, a refletir sobre como essa atitude improvisada do espetáculo teatral ressoa na narrativa audiovisual. Apesar da proximidade temática entre as duas narrativas, elas também se distanciam. O vídeo é uma releitura do espetáculo que o originou. A narrativa do vídeo apresenta cenas do espetáculo, mas não sua apresentação na íntegra. De fato sua expressividade se relaciona ao gênero documental, enquanto o espetáculo ‘citado’ em alguns quadros do vídeo é teatral por essência. O narrador no vídeo é duplo. É o sujeito oculto que opera a câmera, escolhendo os personagens do cotidiano do desemprego para falar sobre a temática. E é também o montador que cuidadosamente impõe a narrativa uma seqüência de imagens técnicas que foram pré-definidas na montagem. E no documentário *As Ruas da Comédia* a imagem do vídeo revela o sujeito oculto do teatro -o autor-comentando as decisões estéticas e políticas do espetáculo. Essa atitude de desmonte do espetáculo teatral é norteadora para a compreensão da narrativa audiovisual criada pela *Companhia do Latão*.

Optando por imagens ‘materialistas’ para criação estética do vídeo *A Rua da Comédia* a *Companhia do Latão* busca a partir de uma compreensão dos movimentos

dinâmicos da realidade do mundo do trabalho, refuncionalizar o entretenimento teatral, dando-lhe uma utilidade política e prazerosa poeticamente. E essa conexão com a realidade do vídeo é definida por uma ‘moldura’, que é a escolha formal da montagem, circunscrita ao gênero cinematográfico do documentário. A referência estética do vídeo se apropria singularmente do teatro épico-dialético de Bertolt Brecht e da tradição do cinema documental brasileiro.

As imagens cênicas do espetáculo *A Comédia do Trabalho* aparecem no vídeo *A Rua da Comédia* como uma opinião sobre o desemprego. E a partir de entrevistas com os desempregados de São Paulo surgem diversas opiniões sobre a temática. E dessa polifonia emerge um ‘mar’ de contradições ideológicas derivadas das condições materiais do desemprego. Uma contradição é identificada no desfecho dado para os dois quadros selecionados acima. Pela seqüência da narrativa do vídeo, o espectador ‘lê’ que a imagem 1, registrada em uma manifestação de professores e estudantes, e que mostra um professor dançando em frente aos policiais, foi ‘citada’ na imagem 2, como elemento de criação estética para a cena do espetáculo. A imagem 1 e seu desdobramento não aparece na narrativa do vídeo, mas como nos explicou Sérgio de Carvalho, o manifestante dançarino acaba preso pelos policiais. A imagem 2, inserida na peça teatral, termina com os policiais prendendo o ‘engraçadinho’, após sua dança. Esse desfecho comum revela uma contradição fecunda ao gênero documental: a oposição entre a ‘realidade’ e a ‘ficção’. A idéia do espetáculo é oferecer uma visão solidária junto aos desempregados e taxativa contra os empresários e os violentos policiais. Por conta disso, uma imagem do cotidiano político da cidade de São Paulo é ao mesmo tempo ‘citada’, e ‘reinventada’ pela concepção cênica do grupo. Para melhor compreendermos essa atitude improvisada e experimental para criação teatral e audiovisual diante da realidade social lembra-nos Brecht que:

Como as leis da dinâmica social não podem ser demonstradas através de “exemplos perfeitos”, pois a imperfeição (contradição) é uma parte essencial do movimento e de tudo que é movido. É apenas necessário – mas absolutamente necessário – que se verifique condições de experiências, isto é que uma experiência contrária seja concebível, vez que outra. Em poucas palavras, está é uma maneira de tratar a sociedade de forma que todas as suas ações sejam representadas a título de experiência. (Brecht, 1967, p. 206).

No vídeo fica evidente que a moralização do espetáculo defende a perspectiva dos desempregados. No entanto, o vídeo e a prática teatral do grupo trabalham a partir de uma concepção materialista não idealista, contestando a validade prática do teatro junto aos processos de transformação da vida social. Uma situação retratada, que denota a auto-contestação do trabalho artístico, é a entrevista para a TV Cultura, em que estão presentes: os atores e o dramaturgo da *Companhia do Latão*; e um desempregado-militante político que já havia aparecido no vídeo. Nessa conversa o militante diz que se identifica com alguns personagens da história da peça, mas que ela não muda a realidade, pois há tempos existem espetáculos de contestação, e nada se modificou. Essa auto-reflexão contida no vídeo evidencia bem a busca pela contradição da imagem cênica *dialética* investigada pela *Companhia do Latão*, que assume em seu trabalho artístico a imperfeição contida em toda experiência humana.

Um contraponto a essa crítica do desempregado militante são os quadros que explicitam a articulação do grupo junto aos movimentos sociais e aos sindicatos. Algumas das imagens do espetáculo que aparecem na narrativa do documentário são retiradas de apresentações em assentamentos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST), e em sindicatos, revelando a tentativa do grupo em articular uma circulação cultural que desestabilize o aparelho produtivo no campo das artes. Nessa perspectiva, o trabalho da *Companhia do Latão* almeja recriar uma força social, que supere os limites do campo da arte. O vídeo *A Rua da Comédia* é classificado por seus produtores como um documentário. E dessa natureza estilística surge uma contradição: o documentário retrata a realidade? Há todo um debate em torno dessa discussão, e de fato não há a intenção de esgotá-lo. O importante é revelar que assim como a ficção, o documentário também é um recorte, um olhar sobre a realidade. Não podemos menosprezar elementos direcionadores no vídeo, contidos tanto na captação das entrevistas, quanto na roteirização do documentário, apesar dele partir de um referencial ‘materialista’ do cotidiano. Vale citar, que o áudio que perpassa toda a narrativa é o som direto captado, sem a inserção de trilhas sonoras, o que é uma comum a uma concepção de documentários brasileiros, como veremos no próximo capítulo. Essa articulação entre o

gênero documentário e os vídeos de teatro será melhor abordada também no próximo capítulo, que interagirá as experiências produtivas em DVD dos dois estudos de caso.

Para ampliar nossa compreensão de como se dá a criação ficcional dos vídeos e espetáculos teatrais do grupo, iremos agora refletir sobre o exercício ficcional em vídeo *Mercado do Gozo*.

## 5.2 EFEITO-V E NARRATIVA AUDIOVISUAL *MERCADO DO GOZO*

A escolha de *Mercado do Gozo* para integrar esta análise se explica pela minha experiência como espectador deste espetáculo. Em Bauru-SP, no ano de 2005, no teatro municipal da cidade, ocorreu minha fruição dessas cenas da mercantilização, como o grupo didaticamente enquadra o espetáculo em sub-títulos temáticos do DVD *Experimentos videográficos da Companhia do Latão*.

Na época, não tinha ainda iniciado minhas práticas teatrais como ator amador. No entanto, fui sensibilizado profundamente pelo espetáculo. No início da peça, o público entrou pela garagem do teatro, onde ocorreu a primeira cena. E logo após, o público ocupou cadeiras colocadas no palco. As poltronas tradicionais e a porta de entrada do teatro eram utilizados como espaços de cena. Essa inversão já produzia um efeito de estranhamento no público. Esse efeito era ampliado pelo atrito gerado entre os conflitos das cenas e as projeções de fotografias em slides da greve de 1917 em São Paulo. Um telão para projeção era disposto de frente para público sentado no palco. O telão possuía um mecanismo técnico que possibilitava sua entrada e saída do palco em momentos pré-definidos pela narrativa cênica.

A história contada no espetáculo teatral se passa em meio a um período de tensão social na São Paulo de 1917, com a articulação do movimento operário se rebelando contra a recente massificação mercantil. O personagem burguês Burgó, herdeiro de uma fábrica de tecelagem, se mostra descontente em ocupar o papel de seu falecido pai como dono da fábrica. Esse descontentamento com a vida burguesa tradicional leva burguês a experimentar uma vida regada a bordéis e drogas. Nesse mundo de fetiches, Burgó conhece Rosa Bebê, e a partir dela Cafifa e Getúlia. As três prostitutas são mercadorias do café Bubu.

A partir desses personagens e suas representações cênicas, podemos entender como se deu o processo de escritura do texto dramático, e como ele evidencia o método brechtiano. Em todos os personagens parece haver um descompasso com relação à classe social, na qual eles se inserem. Burgó, típico burguês, em todo momento nega sua classe, que teria, segundo ele, uma vida fatigante. Por outro lado, o dinheiro que ele possui reproduz o apoderamento típico da classe dominante e determina as relações sociais em que ele se insere. Toda essa contradição do personagem é alcançada não só pelas palavras, mas pelos gestos contraditórios encenados.

Rosa Bebé, dependente de Bubu, almeja voltar à França e se tornar dona do seu destino. Mas, para Bubu, ela se mostra sempre dócil e amável, o que reforça os elogios constantes do cafetão a sua grande funcionária. Cafifa é a empregada de Rosa Bebé, que sonha em se tornar uma prostituta da estirpe de sua patroa. Getúlia é uma operária descontente com seu trabalho precário, que para melhorar sua renda realiza serviços sexuais para os companheiros da fábrica. Bubu a seduz com presentes e jóias e acaba levando Getúlia à vida “profissionalizada” de prostituta, incumbindo Rosa Bebé do trabalho de treinamento da nova funcionária. O comum a todos os personagens é essa situação de descompasso simbólico com sua situação de classe, e esse descompasso é gerado pelos desejos criados pelo sistema capitalista e sua lógica fetichizada do mundo da mercadoria.

Sérgio de Carvalho, em anotações sobre os processos de montagem do grupo recolhidos no texto de Lia Urbini *Memórias em Processo* explica quais reflexões incidiram sobre o processo de criação do espetáculo:

Os ensaios, no Teatro Cacilda Becker, no primeiro semestre de 2002, foram iniciados pelo ciclo de debates Mídia e Poder, do qual participaram jornalistas e pesquisadores. Uma fase de improvisos sobre o mundo da imprensa foi sucedida por experiências formais de cruzamento entre teatro e vídeo. O objetivo era encenar os processos da indústria cultural através da exposição de seus métodos, e não da representação de seus agentes. Palestras internas dadas por Roberto Schwarz, Maria Rita Kehl e Margareth Rago contribuíram para o reencaminhamento do projeto. Uma cena proposta pela atriz Helena Albergaria, em que os figurantes de um filme eram postos para fora do quadro, sem que o espectador ouvisse o comando, alimentou a idéia de um “espetáculo de manipulação ocultas”. A criação musical contou com a presença cotidiana do compositor Martin Eikmeier dentro da sala de ensaios, o que ampliou as possibilidades da produção de uma música crítica na Companhia do Latão. (CARVALHO, 2009, p. 143-144.).

Essa manipulação oculta é o que gera o descontentamento de todos os personagens de *Mercado do Gozo*. E pela explicação sobre o processo de pesquisa do grupo

podemos perceber que as relações dos personagens são influenciadas por um processo social mais abrangente, que foge à consciência individual dos mesmos.

As experiências formais de cruzamento entre vídeo e teatro se iniciam dentro do grupo no processo de criação de *Mercado do Gozo* em 2002, e isso vai influenciar a concepção da encenação, que utiliza projeções de fotografias em um telão de cinema, reelaborando propostas do teatro alemão, mais precisamente do que se chamou teatro documentário<sup>32</sup> da década de 1920, que já utilizavam recursos cinematográficos e fotográficos em seus espetáculos. As fotografias projetadas são da greve de 1917 e foram cedidas pelo Instituto Edgar Leurenroth vinculado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da UNICAMP. A narrativa audiovisual também utiliza algumas fotografias que foram pesquisadas a partir do acervo do instituto. Algumas delas foram inseridas dentro do subtítulo *Material Rejeitado*, e parecem sugerir que essas imagens não foram selecionadas para as projeções que ocorriam no espetáculo teatral.

Fotografias dessa época de mulheres nuas e semi-nuas próximas a homens vestidos são também encadeadas no roteiro do vídeo, logo após uma cena na qual Burgó dirige algumas fotografias sensuais de Rosa Bebé e Getúlia, que se veste como homem. O ápice da ironia da cena é quando Burgó pede à Getúlia para representar o ato de queimar a calcinha de Rosa Bebé com um brasão. Após essa encenação, aparecem as fotografias da época e em off a fala de Burgó diz: “A libertinagem levada a este ponto se transforma em uma coisa parecida com a inocência”( texto retirado do exercício ficcional *Mercado do Gozo*). Essa tensão gerada entre a vida privada dos personagens e o documento histórico da época reflete bem a matriz realista dialética de pesquisa cênica da *Companhia do Latão*, e essa visão vai incidir também sobre a concepção audiovisual. O efeito-V é utilizado tanto formalmente, fundindo estilos e linguagens diferentes, quanto reflexivamente, ativando a criticidade do público com relação às questões históricas.

---

<sup>32</sup> Gênero que surge como uma das correntes do teatro alemão do pós-guerra. Brecht também é fruto histórico-social dessa corrente teatral em suas experiências teatrais dialéticas. O pioneiro desse gênero - o diretor Erwin Piscator, se inspirou nas experiências de Meyerhold. "Já na década de 1920 encenou peças ou reportagens teatrais fazendo uso de gravações sonoras, fotos, fotomontagens e filmes para cercar as cenas interindividuais com a documentação de ambientes históricos e de um vasto fundo social". (ROSENFELD, 1993, p.121-122).



(Quadro congelado do exercício ficcional em vídeo Mercado do Gozo)



(Fotografia da época da greve de 1917 recolhidas no acervo do Instituto Edgar Leurenroth, e encadeada no vídeo logo após a cena ficcional da imagem anterior).

A partir de 2006 o grupo passou a constituir um núcleo de pesquisa audiovisual, e como isso, aprofundar noções para uma representação dialética transpostas para a linguagem do vídeo. Na verdade, como vimos anteriormente no estudo do vídeo *As ruas da comédia*, a produção audiovisual sempre esteve presente como auxílio à memória (já que o grupo trabalha com criação coletiva) e como recurso de pesquisa de campo para consubstanciar os improvisos na sala de ensaios. No entanto, o grupo ao completar dez anos organiza sua memória sistematicamente com o objetivo de produzir um DVD, e esse projeto sedimenta de vez um núcleo de produção audiovisual, que passa a pensar o vídeo de uma forma autônoma em relação ao teatro.

Apesar dessa independência que a investigação de linguagem audiovisual necessita, a proposta dialética do teatro brechtiano vai balizar as representações videográficas do grupo. Sobre a idéia de criar exercícios ficcionais em oposição aos comuns documentários que povoam a imensa maioria dos vídeos de registro de teatro, explica Sérgio de Carvalho em entrevista concedida em nossa pesquisa de campo:

Eu acho que a gente partiu de uma negação, quando a gente estava produzindo nosso DVD, a gente assistiu outros DVDs de registro de teatro. O teatro filmado costuma morrer no vídeo, porque a peça tem uma relação estética que os atores mediam essa relação, ou a luz media o que você vê, o trânsito entre palco e plateia passa por algumas ferramentas que variam conforme o espetáculo. Tem espetáculo que o ator conduz essa mediação, outros que a caixa cênica conduz. De qualquer modo, esse trânsito entre palco e plateia é diferente de como ele acontece no vídeo. (CARVALHO, Entrevista coletada na pesquisa de campo, 2010).

O exercício ficcional *Mercado do Gozo* experimenta a partir da linguagem audiovisual, criar estímulos visuais e sonoros que possam ativar a reflexão do espectador. Trata-se de um vídeo de choque, de atrito de estilos, que revela o processo de construção de sua narrativa, como por exemplo, no primeiro quadro que mostra uma imagem do roteiro impresso do vídeo todo riscado com anotações de seus produtores. Talvez dessa negação entre forma-conteúdo que motivou a produção dos exercícios ficcionais deriva o último título em caracteres: *Mercado do Gozo um anti-processo em vídeo*.

O teatro dialético da *Companhia do Latão* sempre busca estimular a imaginação do espectador, que constrói a imagem do que é sugerido pelas cenas, mas que está ausente materialmente. No vídeo essa atitude vai ser transposta, e a imaginação do espectador tem que criar o que está fora do quadro, da fotografia. Mas essa atitude mais formal se conecta necessariamente a um processo mais colaborativo de produção audiovisual.

O mercado de produção cultural, no qual se inclui a produção cinematográfica e televisiva, possui uma estrutura definida pela divisão social do trabalho, com funções delimitadas como diretor de arte, diretor de fotografia, câmera man, atores, roteiristas, etc. Para a concepção audiovisual da *Companhia do Latão* alterar somente a forma de gravação e edição não bastaria. A estética deve vir acompanhada de um processo mais coletivizado de produção, também com funções definidas, mas com uma colaboração mais livre entre elas.

No texto *Para uma representação audiovisual dialética* escrito por Diogo Noventa com colaboração de Sérgio de Carvalho, a *Companhia do Latão* lança cinco princípios gerais da pesquisa e produção audiovisual do grupo. Esses princípios versam sinteticamente: 1) conexão crítica com o presente a partir da superação da divisão entre trabalho espiritual e trabalho material entre sua equipe de trabalho; 2) trabalho coletivizado redimensiona o caráter pronto da imagem, modelo da forma dominante. O processo de produção crítico do vídeo se mostra ao espectador, que assim como a equipe de produção tem uma experiência formadora; 3) Pesquisa contemporânea do estranhamento, não só formal, mas uma estranheza capaz de causar reflexão histórica em contraposição à TV e ao cinema comercial, sempre ávidos por enquadramentos subjetivantes, emocionalistas; 4) Foco nos comportamentos sociais que revelam contradições históricas, se servindo dos recursos técnicos para ativar a dimensão social e anticapitalista da crítica estética. 5) Preocupação com a criação de circuitos alternativos para distribuição e exibição dos vídeos junto a outros coletivos organizados, o que visa desestabilizar a lógica do produto audiovisual, por meio de ações complementares, como debates e interações artísticas, a fim de construir novas redes de diálogo social. (NOVENTA, e CARVALHO, 2009, p.133-136).

Esses princípios aparecem no exercício ficcional *Mercado do Gozo* como vimos em algumas leituras já realizadas acima. Porém, agora iremos esmiuçá-los melhor. A narratividade é um elemento central para recriar o efeito de estranhamento. E veremos como a narração aparece no exercício ficcional. O vídeo transpõe para sua linguagem, o uso de títulos, que foi amplamente utilizado nos espetáculos teatrais de Brecht, para situar o espectador sobre o assunto que virá a seguir na narrativa audiovisual. Além de situar o espectador, esses títulos são utilizados para suscitar reflexões a partir de algumas perguntas, tais como: “Como humanizar o mundo da imagem? Como mostrar o ser humano por trás da prostituta?”. São perguntas que estão em conflitos com os personagens do espetáculo e do vídeo, mas essencialmente são questionamentos do autor coletivo que a *Companhia do Latão* representa, e que por sua vez, precisam ser compartilhadas com o espectador do audiovisual.

Cabe mencionar o caráter anti-processual do vídeo a partir da reflexão sobre a narratividade. O texto de apresentação da personagem Rosa Bebé aparece em três momentos do vídeo. Literalmente o texto diz:

*Para que os senhores entendam o que acontece a partir de agora. Saibam que essa é uma história de uma prostituta libertária que no início do século XX em meio a agitações políticas enfrentou sozinha o seu cafetão sanguinário. O contexto histórico serve apenas como pano de fundo para a vida desta heroína, que foi perseguida, humilhada e queimada.*(Extraído do vídeo Mercado do Gozo).

A primeira aparição desse texto no início do vídeo ocorre no quadro em que a atriz interpreta distanciadamente esse texto em tom de revolta olhando fortemente para a câmera. Esse tom é contraposto a partir da supressão da imagem da atriz, mantendo somente o áudio do texto que vem agora ilustrado por fotografias, tais como: uma fotografia de um olhar doido quando ela fala do cafetão sanguinário; uma fotografia de ‘caretas’ da atriz Helena Albergaria (Rosa Bebé na narrativa) quando o texto menciona-a como uma heroína. A música do espetáculo *Papoula* vai construindo esse tom cômico contraditoriamente ao texto político e contestador. O quadro seguinte vem titulado como *Interna Quarto de Rosa Bebé-Noite*. Na cena roteirizada videograficamente, Rosa Bebé dá tapas com talco branco em Cafifa, sua empregada negra. O gesto violento se contradiz às palavras que Rosa Bebé profere, dizendo que quando elas forem para França ninguém se importará com a cor da pele dela. Cafifa fica sozinha no quarto, começa a se olhar no espelho passando talco em seu rosto e vê a sua imagem refletida como se fosse a de Rosa Bebé.

O jogo de espelhos é central nessa história, em que ninguém está satisfeito com sua imagem, mas nem por isso deixa de desejar uma imagem melhor simbolicamente, mesmo que esta seja desumanizada. Essas distorções das subjetividades, sugeridas pelo jogo de espelhos dentro da narrativa, surgem sob uma forma múltipla. A conversão reflexiva do vídeo centra-se sobre a indústria cultural em diálogo com pensadores da teoria crítica (Adorno e Benjamin), a partir de olhares da intelectualidade brasileira sobre a mercantilização generalizada. Esse debate ganha corpo no vídeo a partir do foco nas relações sociais condicionadas pelas práticas sexuais. E como essas relações mercadológicas específicas também são alteradas pelo movimento dinâmico da época da greve de 1917.

A segunda aparição do texto de apresentação de Rosa Bebé retrata o primeiro contato de Burgó e Rosa Bebé, por meio da facilitação do cafetão Bubu. O texto é ouvido em off em tom de contestação, e a música do piano traz uma atmosfera épica à cena. As fotografias que ilustram a cena são novamente da atriz Helena Albergaria fantasiada como gorila, beijando Burgó. Essas imagens parecem intensificar a pergunta que virá depois na narrativa: “como mostrar o ser humano por trás da prostituta?”.

A desumanização contida na mercantilização reificada do sistema capitalista atinge até mesmo os melhores funcionários do mundo do fetiche mercadológico ligado às mercadorias do sexo. Na própria frase de apresentação de Rosa existe uma contradição que permeia todo o espetáculo, o usual entendimento de que os dramas privados não são atingidos pelo movimento da história, dizendo que as agitações políticas de 1917 são apenas pano de fundo para a tragédia de Rosa Bebé. Na seqüência do vídeo vão aparecer as imagens já citadas do acervo do Instituto Edgar Leurerth, e essa conexão cria o atrito que tensiona a autonomização do drama particular da prostituta libertária.

A última aparição do texto de apresentação de Rosa Bebé vem ao final do vídeo e é proferida pela atriz Helena Albergaria, em tom mais neutro, enquadrada em um plano fechado do palco 'italiano' de um teatro, que inclui também um ator (o personagem Burgó). A contradição da cena é que inicialmente Burgó se apresenta como um patrão que será amigo, padrinho dos seus funcionários. Burgó fala esse texto rapidamente como se quisesse se livrar logo daquela situação, e fala em direção ao público, que não aparece no quadro. Na seqüência, Burgó passa a palavra a sua assistente, que então, ao invés de explicar o projeto da tecelagem, apresenta Rosa Bebé e guia o público a frente do teatro, onde a última cena do vídeo, e também do espetáculo teatral, ocorre. Nessa cena Bubu, o cafetão, tem um papel com fogo e vai queimar Rosa Bebé, que desesperada diz que era só dele. Mas a força dramática da cena é interrompida por um 'corta' do diretor oculto no quadro, revelando que se tratava somente de uma gravação de vídeo. Mais uma vez o recurso de desmonte ideológico do próprio produto audiovisual encontra ressonância no exercício ficcional.

Uma atitude de interpretação distanciada dos atores que está contida nos princípios da representação dialética é o diálogo entre os atores e a câmera. Em contraposição às imagens ilusionistas da televisão e cinema comerciais, que retratam somente ações e conflitos privados, como se eles acontecessem sem a presença da câmera, as narrativas audiovisuais da *Companhia do Latão* procuram criar um anti-ilusionismo. Nessa perspectiva dialética, o ator dialoga com a câmera, rompendo, em vários momentos, com ação filmada e compartilhando um pensamento junto ao espectador do vídeo. Sobre a concepção do roteiro e da direção da montagem do vídeo, Sérgio Carvalho diz:

o do Mercado do Gozo, a gente tentou criar no vídeo uma ambigüidade que tinha no espetáculo, que você não sabia se aquilo estava pronto ou estava sendo construído, o espectador entrava como figurante e via que aquela história estava sendo montada diante dele, como se fosse um roteiro sendo feito, misturava roteiro com ilha de edição, a peça era muito doida, então a gente tentou manter um vídeo muito doido que traduzisse o espírito que o espectador tinha na peça. Cada caso a gente tentou uma coisa diferente.(CARVALHO, Entrevista coletada na pesquisa de campo, 2010).

Para analisar estético-politicamente os vídeos contidos nos *Experimentos Videográficos da Companhia do Latão*, deve-se refletir sobre os processos de criação desses vídeos e suas narrativas, e quais questões nacionais são suscitadas a partir da criação analisada. Nossa análise somente pontuou algumas considerações sobre a temática e forma narrativa do documentário *As Ruas da Comédia* e do exercício ficcional *Mercado do Gozo*.

No entanto, a seguir buscaremos refletir como essas duas produções audiovisuais se inserem na indústria cultural e seu mercado material-simbólico. A circulação dos bens simbólicos (e o DVD duplo do grupo enquanto mercadoria é nosso exemplo agora), segundo o quinto princípio de concepção audiovisual dialética sistematizada pela *Companhia do Latão*, deve deslocar essa circulação tradicional para diálogos com outros coletivos culturais, políticos e sociais, identificados com a produção crítica do grupo. Essa proposta visa essencialmente abalar simbolicamente o aparelho produtivo no campo da arte, pois alertados por Benjamin e Brecht, a *Companhia do Latão* percebe que a produção crítica também acaba sendo incorporada por este mesmo aparelho produtivo sem de fato alterá-lo. Vamos nos ater a essa reflexão a seguir.

### 5.3 EFEITO-V, CIRCULAÇÃO CULTURAL, PEDAGOGIA, E DVD *EXPERIMENTOS VIDEOGRÁFICOS DA COMPANHIA DO LATÃO*

No ensaio '*O autor como produtor*', Benjamin desvela uma contradição que acompanha ainda hoje o ofício do artista em geral. No texto ele problematiza o trabalho do escritor diante da luta de classes. Para o filósofo alemão, a tendência revolucionária deve vir junto à qualidade literária da produção estética. O escritor deve sempre refletir sobre como ele se insere no modo de produção simbólico do sistema capitalista, para assim propor uma arte

mais próxima do proletário. O autor questiona a visão de mundo burguesa intrínseca ao escritor (cujo processo de formação se dá de forma reprodutivista ao modo de produção vigente). O escritor que vem da burguesia, não precisa necessariamente estar ao lado de suas propostas para a sociedade. A principal contradição das imagens cênicas é como elas se inserem no aparelho produtivo, reforçando as práticas capitalistas ou propondo formas de produção anticapitalistas. A *Companhia do Latão* está construindo uma possibilidade. Seu trabalho busca uma politização da arte através de: uma produção coletiva na sala de ensaios; uma preocupação de pesquisa junto à realidade brasileira; sofisticação dos princípios do teatro épico-dialético; além de diálogos, oficinas e apresentações junto aos movimentos sociais, sindicais e artísticos.

No documentário *As Ruas da Comédia* podemos ver imagens de apresentações do espetáculo *A Comédia do Trabalho* junto aos movimentos sociais que eram diretamente afetados pela precarização do mundo do trabalho. De forma análoga, a proposta do grupo almeja criar também para seus vídeos um circuito alternativo de fruição, que desestabilize a essência mercadológica desse produto cultural. E nessa circulação refuncionalizada há alguns problemas a serem encarados.

O circuito tradicional de circulação dos espetáculos teatrais é ainda artesanal, no sentido de não ser reproduzido mecanicamente por nenhuma mediação técnica. O DVD registro de teatro acaba circulando associada a essa estrutura artesanal de circulação do espetáculo teatral. E isso determina que a essência reprodutível do DVD não se estabeleça de fato, como produto cultural de massa, com ampla circulação. As tentativas da *Companhia do Latão*, que visam desestabilizar a lógica da forma-mercadoria, são essencialmente guiadas por um viés pedagógico, em que a experiência humana de intercambiar conhecimentos e sensações ressignifica a circulação de seus bens simbólicos, conforme nos explica Sérgio de Carvalho:

Então foi vê que ai é mais difícil atuar, é claro que tem alternativas, tem a internet como campo de divulgação de material, você bota um vídeo na rede e atinge um grupo de pessoas, mas um DVD depende de um estrutura, e a nossa estrutura de circulação é totalmente artesanal ainda. Então ela ainda está muito dependente do esquema do espetáculo. Mas você vê que não é um problema só nosso, hoje em dia o cara produz um filme e não consegue circular esse filme. O cineasta fica duas semanas com o filme em cartaz,

manda para festivais e depois passa em uma TV alternativa e acabou o filme dele. Um filme que ele gastou milhões para fazer. Então você vê que existe um erro neste sistema industrial de circulação. Na medida que ele está controlado por um poder econômico. Então, a gente está tentando pensar essa questão do cinema e do vídeo, pensando que a gente precisa criar redes alternativas de circulação do material, de troca, nem de circular, mas a idéia de troca, de intercâmbio. O Latão tem alguns contatos começados, o pessoal da TV da Venezuela. A gente está com um projeto, mas você vê a dura situação de alguém que está na contramão do capital, da forma dominante capitalista, é que você precisa atuar dentro do sistema capitalista, criando alternativas e contra-modelos a ponto de criar outros espaços para o imaginário atuar.(CARVALHO, Entrevista coletada pesquisa de campo, 2010).

O contra-modelo que visa criar novos imaginários possíveis através de intercâmbios culturais é influenciado por uma pedagogia transformadora. Em um mundo amplamente reificado, já é uma atitude transformadora experienciar intercâmbios culturais entre grupos sociais diferentes. Porém, essa atitude crítica diante do mercado cultural acarreta uma dificuldade aos produtos audiovisuais dessa natureza, pois a indústria cinematográfica de grande porte internacional e nacional possui muitos recursos financeiros para produzir e distribuir seus filmes. Ao pensarmos sob uma ótica macro, a pedagogia crítica vivenciada em intercâmbios culturais ainda é irrisória diante do bombardeio de produtos visuais da grande indústria cultural. Por outro lado, é um campo de enfrentamento vital para ampliação de uma práxis crítica para a cultura nacional.

Apesar da precarização do trabalho teatral, toda essa infra-estrutura artesanal de produção cultural é obtida através de financiamentos públicos de incentivo a cultura. No caso da *Companhia do Latão* os recursos para produção do DVD *Experimentos videográficos* foram conseguidos por meio de três editais distintos: O Prêmio Miriam Muniz da Funarte (Fundação Nacional das Artes); o Programa Municipal de São Paulo de Fomento ao Teatro e o Programa Cultural da Petrobrás.

Normalmente, os grupos teatrais organizados procuram os financiamentos oriundos do Estado brasileiro, pois estes podem representar uma melhor inserção na produção cultural, sem sofrer intensamente as imposições do mercado do entretenimento. No entanto, como o próprio Benjamin nos alerta, é necessário avaliar nessa relação Estado-grupos de teatro, qual é a organicidade do compromisso da produção cultural com a transformação

social? Se o próprio Estado cria e fomenta o aparelho produtivo da produção cultural como um todo, deve-se avaliar como esses editais e os seus projetos aprovados vêm processando estética-politicamente seus bens simbólicos. Na verdade, a questão central é saber até que ponto as produções culturais dos grupos não são condicionadas pelas regras contidas nesses financiamentos, criando um fim em si mesmo. A discussão não será totalmente aprofundada, pois tratamos de três editais distintos, e falta-nos mais informações objetivas e analíticas sobre estes. Vamos nos ater especificamente ao Programa Municipal de Fomento ao Teatro de São Paulo.

A política pública de incentivo ao teatro do município de São Paulo é tida como progressista no meio teatral. Mas isso não foi conseguido facilmente, e sim através de pressão política junto ao poder público. Os grupos de teatro da cidade se articularam no movimento que foi batizado com o ambíguo nome de *Arte contra a barbárie*. Em meados da década de 1990 esse movimento provisório de artistas de São Paulo começou a se articular em torno de uma pauta comum, que tecia críticas ao processo de ampla transferência de fundos públicos para empresários, o que pode ser comprovado pelo surgimento de diversos institutos culturais ligados a bancos. A mercantilização da produção cultural guiava a lógica dos fundos públicos, criando uma política de contabilização de eventos. Vale mencionar, que esse cenário político incidiu sob a produção cultural da cidade, fazendo com os grupos interessados em uma produção marginal assumissem um amadorismo, descompromissado dos resultados mercantis, aliado a um trabalho mais coletivizado dos grupos. (CARVALHO, 2009, p.158-159).

Em dezembro de 2001, um importante passo político foi conquistado pelo movimento *Arte contra a Barbárie*, que foi a aprovação de uma nova Lei de Fomento ao Teatro, redigida pelos líderes do movimento. Essa lei é a primeira na história do país a apoiar coletivos de teatro e a valorizar processos de pesquisa, não resultados acabados. Com a implementação dessa lei, muitas produções teatrais impulsionam consigo processos pedagógicos, e um diálogo cultural com os diversos espaços urbanos e plateias da cidade de uma forma mais livre e experimental.

No entanto, a avaliação feita por Sérgio de Carvalho no texto *A politização do movimento teatral em São Paulo*, versa sobre as contradições do processo político que se iniciou como crítica à produção cultural mercantilizada, e culminou com a aprovação dessa lei. Nessa avaliação crítica, feita após cinco anos da implantação da Lei de Fomento, o autor diz que o viés autônomo e independente buscado pelas produções teatrais, cedeu lugar no campo estético à fórmulas de acerto, que minaram o experimentalismo. Mercantilmente os grupos ficaram mais dependentes dos recursos de fomento, canalizando assim todos os esforços coletivos para captação desses recursos públicos. Mesmo com essa análise negativa, o autor diz que ela não pode ser entendida como um fenômeno geral, e que o movimento teatral de São Paulo vem influenciando outros campos da produção artística, que possuem uma dependência ainda maior de estruturas mercantis e institucionais.

A *Companhia do Latão* se insere em todo esse processo político-estético contraditório que atinge as produções culturais da cidade de São Paulo. As críticas que se pode fazer ao movimento são passíveis de serem feitas ao trabalho do grupo. Mas é inegável a capacidade autocrítica do grupo. Os livros, revistas, vídeos e os próprios espetáculos contemplam sempre autocríticas ao próprio processo social contraditório no qual o grupo se insere. As autocríticas vêm impulsionando o trabalho coletivizado, potencializando a desalienação, além de experimentações junto aos movimentos sociais, o que por sua vez altera a perspectiva estética e política do grupo. Essa autocrítica permanente não deixa o grupo idealizar seu trabalho, e seguir dirigindo-o a reflexões sobre a realidade brasileira, especificamente a da cidade de São Paulo. Isso revela uma atitude tipicamente brechtiana. E conscientes do totalitarismo simbólico que se impõe sob as formas produtivas do capitalismo brasileiro, o grupo reconhece que é ainda necessário avançar muito. E essa autocrítica da *Companhia do Latão* deriva da própria consciência do estado precarizado do trabalho teatral no país, mesmo residente na cidade que tem a ‘melhor’ política de fomento público ao teatro no país. Sobre essa situação Carvalho comenta:

Mesmo integrando um dos grupos teatrais mais conhecidos do país, os artistas da Companhia do Latão nunca viveram exclusivamente do seu trabalho teatral. Muitos dão aulas ou fazem serviços variados na área da cultura para sobreviver. Nada diferente da maioria dos artistas no Brasil. Isso gerou, na nossa história, muitas dificuldades para manter os colaboradores próximos. E mais ainda: a fraqueza material limita o projeto de controle dos meios de produção, que no caso do teatro são um espaço de apresentação e condições de trabalho para a equipe. Ao mesmo tempo, essa situação intermediária entre a profissionalização e o amadorismo acabou por ser uma fonte de liberdade. Como nunca nos interessamos em gerar mais e mais resultados mercantis, a ocupação dos espaços da cultura burguesa sempre foi encarada por nós como uma necessidade de irradiação simbólica, um desejo de ocupar os centros de difusão do pensamento, não uma questão de sobrevivência. Essa perspectiva nos garantiu alguma independência: não queremos abastecer esses lugares com mais produtos culturais, mas utilizá-los para outros fins, sabendo do caráter relativo dessa tentativa. (CARVALHO, 2009, p.149)

O caráter relativo da irradiação simbólica crítica da *Companhia do Latão* atestado pelo fragmento acima é um exemplo da autocrítica introjetada pela práxis do grupo. E realmente é relativo que o público burguês, maior frequentador dos centros tradicionais de difusão da cultura, possa alterar seu pensamento e sua ação social a partir da experiência teatral. Mas ciente dessa relatividade a *Companhia do Latão* não se exime do seu compromisso com a irradiação de um pensamento crítico e transformador.

Resta saber até que ponto os diálogos e interações junto a movimentos sociais, sindicais e artístico impulsionados pelo trabalho da *Companhia do Latão* e do Movimento Teatral de São Paulo podem engendrar uma força coletiva maior capaz de gerar mais pressão política simbólica e real. O efeito de desarticulação política é marca do tempo histórico contemporâneo, em que os valores mercantis dominam o imaginário social, e isso atinge também os produtores de cultura. E estes hegemonicamente ao invés de escavar propostas de refuncionalização desmercantilizada de arte, acreditam estar integralmente politizados, ao lutarem somente por verbas públicas de financiamento, sem conscientemente criticar sua absorção pelo aparelho produtivo e, muito menos, propondo ações que visem sua desestabilização. Mesmo com toda a articulação política dos produtores culturais de São Paulo, e ampliando a discussão para os financiamentos nacionais, o que se investe na cultura no país é pífio. Muitas das forças de contestação, de influência esquerdista, estão inseridas em trabalhos da área cultural e nesse sistema público de financiamento. E a inserção, de certo

modo, acaba por conter a força de contestação gerando demandas mercantis aos grupos culturais. E as verdadeiras participações políticas em processos decisórios do Estado que vão além da cultura, tais como o Banco Central, o Ministério da Fazenda, etc, são relegadas apenas aos interesses da governabilidade amplamente dependente ainda do capital burguês estrangeiro e nacional.

Até certo ponto essas outras instâncias de poder decisório do Estado escapam do trabalho de criação, produção e circulação dos produtos culturais. Porém, a arte engajada que tem o compromisso de contribuir com um possível processo de transformação social, extrapola o campo cultural, e a partir dessa constatação política, ela tende a potencializar o imaginário crítico, a participação social e diálogos culturais desestabilizadores, como já relatamos este estudo. Vale aludir como esse deslocamento analítico explicita bem a cooptação das ideologias críticas também pelo mercado cultural, e como este continua refém de outros processos de decisão do poder público. Isso evidencia a atualidade do pensamento de Benjamin, que citando Brecht, caracteriza bem a alienação intrínseca ao artista politizado no sistema capitalista:

Essa falta de clareza sobre sua situação que hoje predomina entre músicos, escritores e críticos acarreta conseqüências graves, que não são suficientemente consideradas. Acreditando possuir um aparelho que na realidade os possui, eles defendem esse aparelho, sobre o qual não dispõem de qualquer controle e que não é mais, como supõem um instrumento a serviço do produtor, e sim um instrumento como o produtor. (BRECHT *apud* BENJAMIN, 1994, p.132).

## 6 DIÁLOGOS CRÍTICOS: COMPANHIA DO LATÃO E ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

Nas análises anteriores refletimos como cada grupo estudado se apropriou do método Brecht de encenação, em suas próprias propostas estéticas e políticas de teatro. A apropriação brechtiana, como pudemos perceber, se expressa singularmente em cada grupo teatral estudado, e essa singularidade afeta também a concepção da produção audiovisual dos grupos. Toda a reflexão feita anteriormente se referiu ao DVD autoral de cada grupo. Nesse momento de diálogo iremos refletir sobre possíveis proximidades entre a produção audiovisual dos dois grupos ao que tange especificamente a relação entre teatro, cinema e vídeo, tendo como foco de análise os dois DVDs estudados e suas narrativas, além de alguns relatos sobre os dois últimos espetáculos teatrais dos grupos, que foram assistidos durante a pesquisa de campo, são eles: *O Amargo Santo da Purificação uma visão alegórica e barroca da vida, paixão e morte do Revolucionário Carlos Marighella*<sup>33</sup> do *Oi Nóis Aqui Traveiz*; e *Ópera dos Vivos Estudo Teatral em 4 atos da Companhia do Latão*. Esses relatos apesar de extrapolarem o objetivo maior deste capítulo, que é traçar proximidades e disparidades entre os vídeos dos dois grupos, são válidos para a compreensão do momento presente dos grupos. Através da narração desses espetáculos teatrais aprofundamos nosso entendimento acerca da conexão entre o teatro, o cinema e o vídeo, que foi nosso caminho para análise dos vídeos até aqui.

Um elemento comum a perspectiva de apropriação brechtiana ao fazer teatral dos dois grupos é a conexão junto à realidade local. O *Ói Nóis Aqui Traveiz* interage com o espaço urbano de Porto Alegre através de diversos cursos pedagógicos de teatro, apresentações de rua por vários bairros da cidade, além de apresentações de seus espetáculos de vivência. A *Companhia do Latão* ocupa o centro urbano de São Paulo ao realizar observações de rua para criação de seus espetáculos, além de promover interações artísticas junto aos movimentos sociais. Porém, cada grupo refaz essa conexão materialista de uma maneira esteticamente diferenciada. Sintetizando, o projeto teatral da *Companhia do Latão* recria seus experimentos cênicos a partir do chamado realismo dialético. Já a concepção teatral do *Ói Nóis Aqui Traveiz* refuta a idéia do naturalismo e do realismo tradicional criando um teatro ritualístico, principalmente na vertente do teatro de vivência, e como refletimos na

---

<sup>33</sup> O espetáculo será mencionado também pela abreviação *O Amargo Santo da Purificação*.

análise anterior, isso também altera o teatro de rua praticado pelo grupo, que se inspira muito na concepção teatral épica de Brecht.

Os dois grupos cientes da dificuldade crônica de memória da cultura brasileira, que é, em parte, explicada pela ausência de tradição do ensino de literatura dramática brasileira nos bancos escolares<sup>34</sup>, produzem livros, revistas, sites e DVDs que versam sobre as próprias trajetórias, e refletem sobre assuntos ligados ao teatro brasileiro e internacional, além de abordarem outras temáticas da área cultural, tais como: cinema, artes plásticas, poesia, política cultural, crítica cultural, etc.

A criação coletiva como metodologia de criação teatral é praticada distintamente pelos dois grupos, e por este motivo os registros audiovisuais são utilizados na sala de ensaio como auxílio à memória, para retomada de improvisos criados pelos atores. Esse uso inicial é um aspecto em comum aos dois grupos. Mas ainda com relação a produção audiovisual há algumas diferenças a serem encaradas.

A *Companhia do Latão* possui um núcleo específico de produção audiovisual, com princípios pensados a partir da concepção brechtiana de teatro. O *Ói Nós Aqui Traveiz* não possui um núcleo de audiovisual constituído, e realiza suas produções audiovisuais a partir da aproximação junto a cineastas e videomakers. A partir dessa constatação, vamos nos ater agora em como é encarado por cada grupo o uso do recurso audiovisual como elemento estilístico nos espetáculos teatrais. A pesquisa de campo constatou que os dois grupos desconfiam desse uso, mas cada um expressa essa desconfiança de forma distinta.

A *Companhia do Latão*, em quatro espetáculos teatrais experimentou o uso técnico do audiovisual. A primeira experiência foi na peça *Mercado do Gozo*, que como vimos, projetava slides de fotos antigas de cunho histórico, com o objetivo de colocar essa matéria histórica em tensão com o drama privado encenado no espetáculo. A segunda experiência foi em 2006 com montagem da fábula de Brecht *Círculo de Giz Caucásiano*. Nessa experiência, um vídeo de vinte minutos era o prólogo da peça, e era apresentado como um filme dentro do teatro, seguindo os moldes de projeção cinematográfica. Era um corpo estranho no início do espetáculo, como diz Sérgio de Carvalho. A natureza da narrativa do vídeo era documental. Narrava-se o processo de uma oficina teatral da Companhia do Latão

---

<sup>34</sup> "A psicologia dos nossos melhores dramaturgos intérpretes e críticas está eivada da convicção de que nenhuma herança nos veio do passado. Ninguém, infelizmente, nos ensinou a amar o teatro brasileiro. Enquanto, nas escolas, nos transmitem o gosto pela poesia e pelo romance, nenhum estudo é feito da literatura dramática. As histórias literárias relegam a um plano inferior, freqüentemente desprezível, a produção teatral." (MAGALDI, 1997, p.12).

junto a um assentamento do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST).

Para o diretor Sérgio de Carvalho, o vídeo possui quatro níveis de significação para o espectador, são eles: atores do Latão e do MST juntos em uma troca artística; a troca se baseia no prólogo da fábula de Brecht sobre o Cáucaso na União Soviética e os conflitos entre camponeses e pastores; vê-se nessa história um reflexo da história do assentamento e a luta pela terra no Brasil hoje; visualiza-se também os mesmos procedimentos artísticos sendo experimentados no vídeo e que vão ser experimentados no espetáculo.

O experimento em vídeo chamado *Entre o Céu e a Terra*, teve como seu foco uma fusão entre elementos do vídeo e do teatro. A interação ocorre entre um filme mudo que a *Companhia do Latão* produziu, inspirado livremente na história do conto *A Cartomante* de Machado de Assis, e interferências cênicas realizadas ao vivo. As interferências eram de múltipla ordem, tais como: diálogos ao vivo, raramente dublagens, leitura de textos, músicas executadas ao vivo.

A *Companhia do Latão* teve uma experiência de produção audiovisual dentro do contexto de produção televisiva, no programa *Direções* da TV Cultura, que convidou diversos diretores de teatro para produzir uma história para TV. Dessa experiência surgiu o vídeo *Valor de Troca*, e derivou também a reflexão sobre a produção televisiva que foi o foco da oficina de criação coletiva vivenciada junto ao grupo em abril de 2010. O grupo levou sua práxis de criação coletiva (pautada em improvisações e roteiros abertos) para os estúdios da TV Cultura, e isso provocou uma tensão junto ao contexto superespecializado e alienado de divisão do trabalho da produção televisiva. O quarto ato do espetáculo *Ópera dos Vivos Estudo teatral em 4 atos*<sup>35</sup> da *Companhia do Latão* surge dessa reflexão sobre a produção televisiva.

Na oficina em abril de 2010 foi apresentado também ao público participante o segundo ato de *Ópera dos Vivos*, que será novamente um corpo estranho ao espetáculo teatral, com a projeção de um vídeo, nos moldes da projeção cinematográfica. Esse vídeo é uma releitura da *Companhia do Latão* sobre o movimento do Cinema Novo, que revolucionou o cinema nacional, nos anos 60 e 70. A atitude de filmagem e a montagem do vídeo se inspiram no pensamento cinematográfico de Glauber Rocha, um dos precursores do Cinema Novo.

O *Ói Nós Aqui Traveiz* utilizou uma única vez a televisão como recurso

---

<sup>35</sup> O espetáculo também será citado na abreviação *Ópera dos Vivos*.

audiovisual integrando o cenário do espetáculo *Hamlet-Máquina* (1999). Sobre a experiência de uso do audiovisual no grupo Paulo Flores esclarece:

Para nós o vídeo é importante dentro do processo de criação como um auxiliar à criação e à memória. O grupo tem essa preocupação em ter o registro audiovisual para a sua memória. E dentro do espetáculo é um recurso que a gente não tem utilizado, a gente utilizou no caso do *Hamlet-Máquina*. O próprio texto tinha uma proposta de falar da sociedade do consumo, da sociedade televisiva, então tinha alguns aparelhos de televisão ligados com imagens diversas, que faziam parte da cenografia, imagens do Stalin morto, imagens de guerras, imagens de videogame, imagens de reportagens de guerra. Havia esse elemento fazendo parte da cenografia, mais do que interferindo na própria encenação, essa é nossa experiência. Em alguns experimentos, a gente chegou a fazer performances, a gente utilizou essa linguagem mais direta de imagens de audiovisual. Mas não é uma prática do grupo, e até o grupo não vê que esse elemento acrescenta a sua linguagem de encenação. (FLORES, Entrevista coletada na pesquisa de campo, 2010).

A trajetória de cada grupo é diferenciada quanto ao uso dos recursos audiovisuais, mesmo com a desconfiança comum da validade desse uso em espetáculos teatrais. Talvez por ocupar essencialmente teatros à italiana, que possui uma similaridade cenográfica com a sala de cinema, o uso do audiovisual pela *Companhia do Latão* seja mais freqüente. O *Ói Nós*, influenciado por Artaud, sempre ocupou as ruas e barracões para encenar seus espetáculos, e o uso de recursos audiovisuais não foi muito experimentado propositalmente.

Uma outra variável que pode explicar essa diferença de expressão da desconfiança quanto ao uso do audiovisual em cena é o contexto histórico distinto de surgimento entre os dois grupos. O teatro produzido pelos dois grupos depende em certa medida de aparatos técnicos específicos, por exemplo, iluminação, instrumentos musicais, engenharia contida na cenografia, etc. E isso vai se modificando conforme o aparelho produtivo absorve novidades técnicas. O cinema e o vídeo, como vimos no capítulo dois, também possuem uma dependência dos recursos técnicos e suas alterações ao longo da história tecnológica da sociedade. Em contextos sócio-históricos distintos os dois grupos surgem com uma concepção teatral avessa à mercantilização da arte. E sob essa ótica percebem o teatro como possibilidade de expressão que deve dialogar com as mudanças do aparelho produtivo, mas não deve ser refém deste.

O *Ói Nós Aqui Traveiz*, a partir de 1978, escolhe as ruas para contestar a ditadura brasileira, e em sua Terreira (sede do grupo) reinventa esse espaço com um amplo

trabalho de pesquisa de cenografia, criado sempre coletivamente. A *Companhia do Latão*, em 1996, escolhe ocupar os centros de irradiação artística do imaginário burguês, especialmente o teatro tradicional, para realizar um desmonte ideológico. Mas suas criações não perdem os passos das ruas e, a partir do cotidiano do centro de São Paulo suas imagens cênicas são criadas, além de se dispor a diálogos junto a movimentos sociais, que acabam por transformar a visão política do grupo. Na verdade, o que cada grupo faz é adequar suas produções artísticas a uma realidade brasileira específica, São Paulo e Porto Alegre a saber, estando estas condicionadas a realidade geral de um país periférico do sistema capitalista. E a realidade material de financiamento ao teatro dos dois municípios também é distinta, pois São Paulo, ainda que com todas as ressalvas que possam ser feitas, possui uma política pública via editais anuais específicos à produção e aos processos de pesquisa da arte teatral. Porto Alegre ainda não possui um financiamento público municipal ao teatro, sobre essa situação precária que determina a produção teatral da cidade e do estado Paulo Flores explica:

Porto Alegre e o Rio Grande do Sul tem uma precariedade cultural, no sentido de incentivo público muito grande. No estado não existe nada, há oito anos pelo menos de algum tipo de edital para as artes cênicas, só para você ter uma idéia da terra rasada que é a cultura no nosso estado. E em Porto Alegre também tem um precariedade muito grande, existe um fundo de apoio as atividades artísticas, que é o Fundo Pró-Arte, mas que tem um verba muito pequena, perto da produção dos artistas em Porto Alegre, que é uma produção considerável, e é um fundo que tenta atender todas as artes, então desde a fotografia, o teatro até o cinema, que por exemplo, tem parâmetros de custos bem diferentes. Então fica aquém, é um fundo que fica aquém da possibilidade de dar um real apoio para as diferentes áreas artísticas da cidade. (FLORES, Entrevista coletada na pesquisa de campo, 2010).

Retomando a reflexão acerca da relação entre tecnologia, aparelho produtivo e produção audiovisual materializada no exemplo dos dois grupos teatrais estudados, pontua-se que as diferenças temporais de surgimento dos grupos são determinantes. O aparato técnico utilizado pelo *Ói Nós Aqui Traveiz*, no início da década de 1980, era bem distinto das facilidades digitais que estão disponíveis já no surgimento da *Companhia do Latão*. É claro que o próprio *Ói Nós* também foi se adaptando aos novos tempos e aos novos aparelhos digitais, mas com relação à organização do acervo audiovisual de memória do grupo, essa rápida mudança de formatos e suportes audiovisuais trouxe uma dificuldade de gestão. Paulo Flores explica como se deu essa relação entre o registro em vídeo e o aparelho produtivo:

De alguma maneira existia essa vontade desde o início, só que era um outro momento, outro tipo de técnica de registro, então já as primeira imagens que a gente tem do grupo vão lá do ano de 79, registrada em super-8. Depois, na década de 80 também se tem alguns registros em super-8. E no momento que a gente tem acesso ao vídeo, ao VHS, a gente procura registrar todo o trabalho do grupo, tanto as encenações, quanto o processo de criação e pesquisa do grupo, isso se dá a partir de 86, desde o espetáculo *As Domésticas* temos registros arquivados, e a partir daí todos os espetáculos têm um registro audiovisual. Quando tivemos possibilidade, compramos uma câmera e começamos a registrar todo o processo de criação. Temos um acervo de fitas em VHS que vão desde 86. (FLORES, Entrevista coletada na pesquisa de campo, 2010).

Algumas dessas imagens em VHS foram incluídas no DVD de *extras* do grupo analisado anteriormente. Ainda segundo Paulo Flores, o *Ói Nós* possui novos projetos na área do audiovisual, que estão dependendo de financiamento para seu desenvolvimento. Esses projetos se devem a atuação próxima do cineasta Pedro Lucas junto ao grupo, que vem produzindo muitos registros sobre a trajetória do espetáculo de rua *Amargo Santo da Purificação* no ano de 2010, com a finalidade de montar um documentário. Também a partir do trabalho desse cineasta, o *Ói Nós* vem produzindo cenas de outros espetáculos em cidades onde o grupo tem se apresentado nesse ano. Paulo Flores descreveu empolgadamente em nossa entrevista as filmagens de cenas do espetáculo *A Saga de Canudos* e *Kassandra In Process*, respectivamente em Quixaramobim, que é a terra de Antonio Conselheiro; e em ruínas do Recife. Essas filmagens serão utilizadas para um futuro documentário que irá narrar a história do grupo. Além desses dois projetos, o grupo possui material bruto do espetáculo *A Missão*, que foi gravado pelo coletivo Catarse com concepção fotográfica e roteiro de montagem.

Atualizando o debate sobre os condicionamentos do aparelho produtivo na produção audiovisual ao que tange a tecnologia, precisamos refletir sobre o suporte técnico DVD, que foi utilizado pelos dois grupos para disseminar seus vídeos editados. Relembraremos as perguntas deixadas em aberto no capítulo dois, que refletiu sobre a tipologia das imagens (fotográfica, eletrônica e digital) e seus mecanismos de produção e reprodução técnica distintos. Em geral, podemos afirmar que o prognóstico progressista de Benjamin em relação ao uso das tecnologias de reprodução técnica é problemático.

O suporte do DVD surgiu em 1995 e é fruto da competição de grandes empresas de tecnologia em torno da pesquisa de um disco óptico com mais capacidade de arquivamento do que o CD, e que pudesse substituir o VHS. De uma forma geral, as empresas do ramo tecnológico estão continuamente substituindo suportes e mídias como forma de se

perpetuarem no mercado da área, e essa substituição é engendrada por regramentos jurídicos-políticos. Arlindo Machado nos concede uma leitura crítica sobre a relação entre política e tecnologia:

Mas as novas tecnologias não promoveram esse avanço democratizando o acesso, universalizando as riquezas produzidas, gerando o crescimento material e cultural de todo o planeta atingindo pela sua influência. Elas avançaram fortemente ancoradas em instrumentos políticos e jurídicos autoritários, como a propriedade privada, a patente e o copyright, a hegemonia do capital global, a divisão do planeta em estratos sociais, classes, raças, etnias e gêneros diferenciados, desigualmente beneficiados com o acesso aos bens produzidos. A divisão do formato do DVD em seis diferentes regiões planetárias, para possibilitar a distribuição desigual dos bens culturais é um exemplo. (MACHADO, 2007, p.33).

Essa divisão do formato do DVD em seis diferentes regiões planetárias é um exemplo de que a política que rege a tecnologia não tem como foco a transformação da sociedade, tampouco uma distribuição mais igualitária dos bens culturais. Apesar da existência de aparelhos leitores de DVD capazes de ler todos em todos formatos, essa lógica exemplifica como o prognóstico de Benjamin de democratização a partir de um uso socializador da tecnologia, não se tornou realidade. Nesse sentido, as novas tecnologias são implantadas por decisões essencialmente mercadológicas e tensionadas pelas empresas privadas, as quais agem sobre as decisões políticas dos Estados. E essa estrutura autoritária desconstrói a tão celebrada acessibilidade técnica desses novos formatos e suportes, e por consequência, atinge a realidade material de produção e circulação dos vídeos concebidos pelos grupos teatrais. Por exemplo, um próximo DVD lançado pelos grupos teatrais, talvez, tenha que se adequar ao formato *Blu-ray*, que contém maior capacidade de arquivamento, melhor qualidade de imagem e som, além de representar maior proteção à pirataria. E será que a estrutura material dos grupos permite essa adequação? A quem irá beneficiar essa nova tecnologia? Como relatamos o *Ói Nós* tem todo um acervo em VHS de mais de 20 anos de trabalho, que pode se tornar obsoleto na era digital e se perder a espera de financiamentos, já que a imposição tecnológica não se importa com o patrimônio cultural imaterial do teatro brasileiro, mas sim com as vendas de seus novos produtos. Esse é somente um exemplo de nosso estudo, mas quantos acervos sucateados não existem espalhados pelo país, que sofrem com a ‘avalanche’ tecnológica guiada por um consumismo desenfreado que não para de impor novos produtos e padrões de consumo?

Mas, dialeticamente, existe uma oposição a essa regência autoritária das

políticas de tecnologia, que são os movimentos de copyleft, software livre, creative commons, etc. Essas iniciativas políticas e jurídicas relativizam a propriedade intelectual privada, revendo toda uma concepção de direito autoral sob a égide da forma-mercadoria tradicional. E até mesmo, o comércio pirata de DVDs, fenômeno presente em todas as esquinas das cidades brasileiras, não deixa de ser uma resposta mercadológica a esses mecanismos autoritários da política tecnológica mundial, aliada é claro, ao desemprego crescente que leva diversas pessoas ao trabalho informal de venda de DVDs.

Como o próprio Brecht alertava ciência é também mercadoria, e as invenções promovidas neste campo são condicionadas por interesses do capital. Conseqüentemente, a produção artística contemporânea acaba recebendo hegemonicamente uma pesada mediação tecnológica. Cientes dessa lógica, nosso caminho crítico é a reflexão sobre a dominação do aparelho produtivo sob a capacidade criadora dos artistas. Ampliando esse debate, assinalamos que a atual tendência da indústria do audiovisual é a de convergência dos meios, ancorada pela essência multimidiática da internet. Essa tendência de mercado desloca-se para o campo da arte, ‘induzindo’ o artista a condensar em sua arte expressiva diversas mediações, tais como: fotografia, cinema, vídeo, mídias digitais, performances, artes plásticas, etc. Essa fusão expressiva muitas vezes surge puramente por estilo, o que reforça o condicionamento do aparelho produtivo tecnológico sob o imaginário dos produtores culturais.

Inseridos nessa lógica, os grupos teatrais estudados também se utilizam da tecnologia em suas produções artísticas, mas por contar com uma estrutura simples e um pensamento político-estético crítico, subvertem essa concepção, abrindo o caminho para uma produção mais inventiva, livre e com referências estéticas mais consistentes historicamente. Não é o caso de negar essa multiplicidade de mediações, pois essa convergência é um dado cultural de nosso tempo, mas o caminho apontado por esses dois grupos estudados é o da reinvenção estética de projetos artísticos históricos. Ao crítico materialista da arte e da cultura, deve-se buscar separar o joio do trigo, a fim de identificar as produções contemporâneas que tem utilidade pedagógica e alcance poético consistente.

Nossa criticidade analítica se fortalece a partir do seguinte relato colhido em entrevista com pesquisadora e *videomaker* Tamara Ka, que também tem como objeto de pesquisa o DVD- registro de teatro, e que compreende que nem todos os vídeos podem ser lidos de uma forma épica tipicamente brechtiana:

Quando você assiste um filme, você mergulha dentro dele e nem pensa que ele está sendo mediado por uma tela, um vidro, e nesta tela e neste vidro tem todo um pensamento, uma carga econômica e política muito grande. E é o olhar de quem está fazendo o vídeo, e justamente no meu trabalho analiso que olhar é esse. Porque eu analisei os trabalhos que eu considere bons no meu livro, porque teve muitos outros trabalhos que eu não considere bons, porque não era uma leitura pensada, a pessoa que foi captar o espetáculo nem pensou, e nem se envolveu com o espetáculo. Ele colocou a câmera em frente, ou colocou três câmeras, ou colocou cinco câmeras, vídeos feitos pelo pessoal da Globo, até em termos de equipamentos muito desenvolvidos e com poder econômico, mas só foram colocadas as câmeras e elas faziam o trabalho, e não existia um pensamento por trás dessa captação. Então esse lugar do diretor de teatro, do narrador que o Walter Benjamin coloca, do diretor do vídeo, eu acho muito importante se pensar sobre isso. E desses trabalhos que eu analisei, quando eu fui conversar com os diretores, cada um tinha uma idade diferente, cada um usou um equipamento diferente, cada um tinha uma razão diferente uma da outra. Só que todos se envolveram com a peça, todos viram a peça muitas vezes. (KA, Entrevista coletada na pesquisa de campo, 2010).

Referências estéticas fundamentadas aliadas a esse comprometimento com o trabalho de produção dos vídeos de registro de teatro são vitais para criação de uma narrativa instigante e superadora do mero tecnicismo. E em nossos estudos comunicacionais dos vídeos produzidos pelos dois grupos identificamos esse comprometimento político e artístico com o trabalho de montagem audiovisual, que como vimos, é organizado coletivamente. Com relação as referências estéticas, passaremos agora a identificar as ideias cinematográficas que impulsionam a prática teatral e videográfica dos dois grupos. Durante a pesquisa de campo pudemos verificar que o pensamento cinematográfico influencia o pensamento teatral consideravelmente. E, em consequência disso, o próprio trabalho de produção audiovisual dos grupos também recorre à algumas correntes do cinema. Iremos lembrar dois momentos vivenciados junto a cada grupo para exemplificar esse diálogo entre as linguagens. Na oficina de criação coletiva da *Companhia do Latão*, fragmentos de filmes foram exibidos como estímulo à improvisação dos participantes e atores do grupo. Dividia-se em grupos os participantes deixando sempre algum ator da *Companhia do Latão* em cada grupo, e partir desses estímulos os sub-grupos discutiam e combinavam o improviso coletivamente. Os filmes exibidos foram: *Nashville* de Robert Altman; *A morte do bookmaker chinês* de Jonh Cassavetes; *A Ricota* de Pier Paolo Pasolini, entre outros.

Além do estímulo criativo advindo dos filmes, nos dias finais da oficina, foi estimulada a utilização de improvisos de cena com o uso do recurso audiovisual, o que exemplifica o atual estágio da investigação estética da *Companhia do Latão* intimamente

ligada à linguagem audiovisual. Nesses exercícios apareceram cenas que deixavam o público somente assistindo à cena teatral mediada pelo telão de projeção; cenas simultâneas no palco e no camarim através da projeção em telão. A experimentação de uso do audiovisual está na ordem do dia na pesquisa artística do grupo.

A oficina de prática de criação coletiva junto ao *Ói Nós Aqui Traveiz* foi vivenciada em Londrina em março de 2010, e podemos citar dois momentos que revelam a presença do pensamento audiovisual incidindo sobre a prática teatral. O primeiro ocorreu em uma palestra do grupo; a abertura desta utilizou um vídeo que recontava sua história, como introdução ao debate que se seguiu. O segundo aconteceu durante a oficina de prática teatral, que propôs um exercício de improvisação a partir do estímulo da leitura feita pela atriz Tânia Farias de uma poesia de Heiner Müller. Ao explicar como deveriam ser criados os improvisos, a atriz explicou que era necessário somente se ater as imagens e sons que a poesia estimulava. Mais uma vez o pensamento cinematográfico pode ser observado como fator integrante da percepção necessária à improvisação de cenas teatrais.

Já na vivência, realizada em Porto Alegre, ocorrida durante o Festival de Teatro Popular – Jogos de Aprendizagem, em julho de 2010, minha experiência se sucedeu mais como observador. E acompanhando a rotina de uma semana de ensaios do curso de formação para atores da Terreira da Tribo, pude perceber mais um indício da presença do pensamento cinematográfico presentificado ao fazer teatral do grupo. Os atores em formação estavam ensaiando o espetáculo *Woyzeck*, do escritor alemão Georg Büchner, como exercício final do curso, coordenado por Tânia Farias e Paulo Flores. Ao se referir aos alunos, Paulo Flores frisou a necessidade de precisão nas transições da cena comparando-as com a montagem de cinema, que vem quadro a quadro, com a cena já viva, não precisando esperar para começar a ação.

Nas entrevistas concedidas por Sérgio de Carvalho e Paulo Flores foi apreendido que ambos os grupos realizam uma pesquisa de filmes e documentários referentes à temática que está sendo pesquisada para as encenações dos grupos. Então, uma referência cinematográfica única não pode ser delimitada, já que os grupos citam diversos cineastas como influentes nas suas criações. Mas, nas duas entrevistas, o cineasta Glauber Rocha foi citado e podemos a partir disso, traçar alguns paralelos entre a produção cênica e audiovisual dos grupos e a concepção cinematográfica do cineasta baiano.

Ismail Xavier, pesquisador brasileiro de cinema, nos elucida qual a concepção estética e política geral contida no Cinema Novo, movimento do qual Glauber

Rocha é uma das expressões artísticas:

No início dos anos 60, o Cinema Novo expressou sua direta relação com o momento político em filmes onde falou a voz do intelectual militante, sobreposta à do profissional de cinema. Assumindo uma forte tônica de recusa do cinema industrial – terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética -, o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social. Tal busca se traduziu na “estética da fome”, onde a escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com os seus temas.(XAVIER, 1985, p. 14).

Os dois grupos também têm uma preocupação autoral com relação a sua produção teatral e audiovisual. Relembrando a trajetória de cada grupo, identificamos a escritura de textos próprios, além de adaptações originalmente recriadas a partir de textos clássicos da dramaturgia nacional e internacional. Essa preocupação autoral refletiu nessas obras um apuro estético-político recriado sempre a partir da realidade nacional.

A relação aparelho produtivo e produção audiovisual pode ser pensada, no caso das produções em vídeo dos grupos de teatro, em consonância aos preceitos do Cinema Novo. A estrutura de filmagem desses grupos ainda é precária, se comparada aos grandes filmes nacionais. A estrutura de filmagem dos dois grupos se conecta mais tecnicamente à visão de uma produção videográfica (e não cinematográfica), como já apontamos no capítulo dois, devido à simplicidade dos aparatos técnicos mantidos pelos grupos. No entanto, essa precariedade não é tida como barreira a uma produção inventiva e engajada ideologicamente à realidade brasileira, seguindo os ensinamentos do próprio Cinema Novo. Como relatamos nos dois estudos de caso, o processo de produção dos DVDs teve como fator essencial a desalienação, por meio de uma concepção coletivizada do trabalho.

A principal atitude técnica de filmagem do Cinema Novo foi uma câmera-na-mão que registrava as cenas de forma tensa e em movimento, e suas montagens tinham sempre rupturas, desequilíbrios, contrastes. Segundo Xavier essa tendência de estilo vem de Godard e do cinema underground americano. (XAVIER, 1985, p.15). Essa atitude narrativa do Cinema Novo é bastante correlata com a tensão estilística, fragmentação da narrativa e a dialética gestual proposta por Brecht em seu teatro épico-dialético, apesar de uma mediação advir dos movimentos da câmera e sua concretização na montagem final, e a outra do corpo

dos atores, ou recursos técnicos do teatro (cenário, iluminação, posicionamento plateia-atores).

Além dessas atitudes formais, o Cinema Novo também optou por retratar imagens do povo, e temáticas sociais, sejam elas oriundas do sertão ou da favela. Com a censura ideológica e física brutalmente ativada pela ditadura militar, o cinema autoral precisava se refazer. Isso criou dentro do movimento do Cinema Novo vários caminhos de criação da narrativa cinematográfica. Ismael Xavier se refere ao filme *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha:

[...] foi um autêntico choque, principalmente para artistas e intelectuais de esquerda. A sua crítica ao populismo como mascaradapseudodemocrática, como carnaval; sua representação dos conflitos políticos, que inclui a conspiração da direita e o projeto da esquerda no mesmo barco do “transe dos místicos”, sua figuração kitsch de espaços e personagens simbólicos que representam uma identidade nacional dada a excessos e histerias; seu desenho do intelectual-poeta-político como figura contraditória, às vezes execrável, subjetividade de amarguras mais cétricas e menos consistente do que se desejaria; todo este painel exibido numa avalanche que ultrapassa o espectador mais atento foi um espelho doloroso, rejeitável, polêmico até onde um filme pode ser. (XAVIER, 1985, p. 17).

A reflexão dramática contida na narrativa de *Terra em Transe* se debruça sobre a aceitação da intelectualidade ao Golpe Militar. Os personagens e a formação cultural híbrida do país alegórico de Eldorado nos remete aos processos históricos de colonização violenta vivenciada no Brasil e na América Latina. O gestos e ações dos personagens da narrativa refletem esse embaralhamento ideológico e anti-idealista proposto. Essa desestabilização das referências revela o movimento barroco presente no filme. Essa essência barroca glauberiana dialoga com a pesquisa brasileira contemporânea do efeito-V, além de ter sido uma tendência da apropriação brasileira do método Brecht, como vimos no capítulo 3. E isso vai se manifestar nos dois últimos trabalhos teatrais dos dois grupos analisados. Aliás, o filme *Terra em Transe* é citado no programa de mão dos últimos espetáculos teatrais dos dois grupos estudados. Adiante iremos pontuar algumas leituras dos atuais espetáculos teatrais dos grupos interagindo-os ao pensamento barroco e alegórico de *Terra em Transe*.

Essa essência crítica guiada pelas contradições subjetivas dos personagens de *Terra em Transe* é uma referência cinematográfica presente na atual criação audiovisual da

*Companhia do Latão* intitulada *Tempo Morto*<sup>36</sup>, que é o segundo ato do espetáculo *Ópera dos Vivos*. Após a apresentação do vídeo, o grupo referenciou a prática dessa produção em vídeo à atitude de filmagem de Glauber Rocha. O vídeo tem como fonte de pesquisa histórica para ficção criada os diários do General Olimpo Mourão, e a biografia de Roberto Marinho escrita por Pedro Bial. Busca-se radiografar as figuras do poder ditatorial constituído para criar ficcionalmente a figura contraditória de um banqueiro, que acaba patrocinando um filme ‘revolucionário’ em meio ao cenário brasileiro de censura política. O patrocínio, na verdade, é obtido a partir do interesse afetivo do banqueiro sobre a atriz militante do filme chamada de Julia, que participara, acompanhando o seu diretor, da exibição do filme, que tratara de selar o apoio financeiro à produção.

O romance entre uma atriz militante e um banqueiro sensível à poesia em *Tempo Morto* retoma sob um outro prisma a crise das totalizações históricas, que impulsiona a construção da narrativa de *Terra em Transe*. Segundo Sérgio de Carvalho, em entrevista concedida na pesquisa de campo, vale mencionar que esse vídeo aparece como segundo ato do espetáculo e cria um atrito com o primeiro ato, que narra um grupo de teatro que ensaia uma peça sobre a as Ligas Camponesas e suas articulações políticas surgidas a partir da necessidade de realização de enterros dignos para seus associados. Esse cenário é tensionado pela conjuntura da Guerra Fria, o que acaba por associar as Ligas Camponesas ao comunismo. A criação cênica desse primeiro ato tem como fonte de pesquisa dramaturgica: as peças camponesas concebidas pelos Centros Populares de Cultura (CPC); e também o documentário emblemático de Eduardo Coutinho *Cabra Marcado para Morrer*. O documentário foi interrompido pelo Golpe Militar de 1964, tendo seu set de filmagem invadido. O filme que tinha roteiro baseado na história de um camponês militante era gravado tendo os camponeses como atores nas filmagens. Devido a perseguição militar o filme não pode ser finalizado, sendo que somente em 1984 o documentário é lançado, fazendo interagir em sua narrativa o material que restou após a interrupção das filmagens e entrevistas realizadas com os camponeses que haviam começado as primeiras gravações. No primeiro ato de *Ópera dos*

---

<sup>36</sup> “Tempo Morto é um estudo realizado em vídeo sobre as possibilidades atuais do cinema alegórico. Seu tema o aproxima de *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, pelo lado contrário. Paulo Funes é um banqueiro, representante da chamada burguesia progressista de um país imaginário, Cabedal, que vive um intervalo antiburguês apenas do ponto de vista cultural. Por razões sentimentais, ele se aproxima da arte anticapitalista num momento de acirramento da luta social. Torna-se um mecenas da cultura de esquerda, ao mesmo tempo em que financia parcerias internacionais para a fundação de uma televisão. A ligeira crise afetiva e pessoal serve para acentuar o compromisso com sua própria classe. Torna-se, assim, um militante do processo de modernização conservadora que se materializa no golpe militar”. (Texto extraído do Programa de mão do espetáculo *Ópera dos Vivos*).

*Vivos* a própria inserção de uma personagem americana em missão de paz para conter o avanço do comunismo no sertão do nordeste, que gera diversas ‘entradas’ cômicas a encenação, é uma inversão inteligente que se refere a um fragmento de *Cabra Marcado para Morrer*, o qual narra as notícias de jornais da época de 1964, que diziam que a equipe de filmagens Coutinho era cubana e estaria gravando um filme comunista no Nordeste brasileiro.

No primeiro ato, a visão do intelectual-artista é influenciada pelo pensamento de Paulo Freire, que, genericamente, propunha uma intervenção social com um viés pedagógico, em que aprendiz e educador aprenderiam juntos a metodologia de ensino. Essa atitude pedagógica exigiria uma ingenuidade por parte do educador para recriar coletivamente junto aos aprendizes um novo aprendizado. No segundo ato, que se caracteriza pela projeção do vídeo citado, a idéia de intelectual vem mais embaralhada, sugerindo diversas contradições em contraponto à ingenuidade do primeiro ato. O desencanto com relação a revolução parece dar o tom dos quadros do vídeo, com forte presença de comicidade nas cenas de interação entre o mundo burguês do banqueiro e a cultura de esquerda vivida pela atriz Julia.

Formalmente o vídeo contém uma abertura de quadros temáticos organizados por caracteres que situam o espectador sobre a encadeação da narrativa, similares aos quadros analisados em *Mercado do Gozo*. No vídeo a alegoria mistificadora é o princípio estético norteador da narrativa, ao utilizar planos em sua montagem deliberadamente abstratos em contraste com planos de diálogos mais diretos sobre a reflexão política.

No caso do *Ói Nós*, mesmo produzindo menos vídeos, a postura estética-política crítica irradiada pelo Cinema Novo ressoa nos processos de criação dos espetáculos teatrais. E no espetáculo de rua *O Amargo Santo da Purificação*, que é definido por seus produtores como uma visão barroca sobre a história do revolucionário Carlos Marighela, isso fica mais evidente. A fragmentação da narrativa teatral dialoga com a concepção de montagem cinematográfica cheia de contrastes praticada pelo cinema glauberiano. Esse estilo de narrativa é uma experimentação do grupo, principalmente quando pensamos em teatro de rua, que normalmente utiliza um discurso mais direto. O roteiro de cenas do espetáculo foi criado a partir de poemas do próprio Carlos Marighela, e pela matéria literária se enquadrar na perspectiva lírica aliada a influência glauberiana de dissociação no uso do efeito-V, temos uma narrativa cênica que reconta a trajetória histórica de uma forma não-linear e carregada de alegorias. Por exemplo, para retratar a união entre um imigrante italiano e uma negra que são os pais de Marighela, o *Ói Nós* começa o espetáculo com dois cortejos nas ruas, um

representando a herança africana com os atores em pernas-de-pau ritmadas por toques de percussão e danças afro oriundas das religiões afro-brasileiras; o outro representando o folclore italiano com danças típicas e cantos específicos. Quando as ‘duas culturas’ se encontram nasce Marighela saído debaixo das pernas da grande-mãe ( que é representada por uma atriz em uma perna-de-pau). O espetáculo entoia uma mística popular religiosa, principalmente em sua apropriação das religiões e práticas profanas afro-brasileiras, similar a revolução estética promovida por Glauber em *Terra em Transe*, onde as ações dos atores não são cotidianas, mas sim ritualísticas.

A sofisticação de linguagem do espetáculo de rua *O Amargo Santo da Purificação* faz com que o público vivencie, a partir da mediação dos atores, as torturas praticadas na ditadura militar. E a conexão do Cinema Novo com os debates nacionais se concatena com a proposta temática do espetáculo, que lança ao ar em todas as apresentações fotografias com rostos desconhecidos em 4X4 contendo os nomes dos desaparecidos políticos da época, revelando a necessidade de abertura dos arquivos da ditadura. Novamente um problema real é encarado a partir da perspectiva estética. E isso em tempos de falta de comprometimento político de qualquer espécie é uma atitude de proximidade entre a cosmovisão do Cinema Novo e o teatro produzido pelo *Ói Nós*.

A partir da interpretação acurada de Ismail Xavier, uma autocrítica ao próprio cinema autoral de Glauber Rocha é a dificuldade comunicativa contida nas séries de balanços críticos das ilusões do intelectual brasileiro, principalmente em *Terra em Transe*. Nesse eco deixado por esse viés negativo da obra glauberiana podemos tecer algumas considerações. Essa dificuldade estaria no uso ‘excessivo’ que Glauber faz da alegoria em seus filmes. Em entrevista a revista *Vintém*<sup>37</sup> de 2007 o crítico defende a radicalidade do cineasta baiano quando lhe perguntam sobre uma possível regressão ideológica provocada pelo uso excessivo da alegoria:

O que é importante no Glauber é a recusa a pensar em termos naturalistas e psicológicos. Faz parte dessa negação do que ele chama de teatro burguês a experimentação de caminhos que podem, inclusive, incorporar padrões míticos, pois para ele a revolução passa pela cultura (e religião) popular, pois esta é um resposta à opressão feita em nome da razão e da ordem republicana. Nessa incorporação do mito você cai num plano mais abstrato,

<sup>37</sup> A revista *Vintém* é um projeto editorial da Companhia do Latão, grupo de pesquisa teatral de São Paulo interessado em temas atuais da vida social brasileira. A revista dá continuidade à reflexão cênica do grupo e se apresenta como um lugar de discussão crítica sobre teatro, literatura, política e pensamento de esquerda, um espaço fundamental de divulgação dos estudos sobre teatro dialético que definem a Companhia do Latão.(Texto extraído do site do grupo).

mas ele consegue inventar um estilo que confere dimensão de ritual que é de estranhamento no contexto naturalista do espetáculo cinematográfico, e isso na perspectiva crítica radical. O Glauber faz tudo aquilo que o cinema europeu modernista fez com a câmera e montagem, só que ele filma ações que considera paradigmáticas no plano dos atores sociais, não cotidianas. (XAVIER, 2007, p.8).

Como pudemos identificar nesses breves relatos sobre os espetáculos teatrais contemporâneos dos grupos a influência dos filmes de Glauber Rocha é amplamente considerável. Um ponto em comum entre as duas encenações e a estética de Glauber é a pesquisa histórica como substância para a criação ficcional. De forma distinta, cada grupo recorre ao período turbulento da ditadura militar para atualizar o debate sobre a produção cultural. A militância do *Ói Nós* objetiva tensionar o debate sobre a abertura dos arquivos da ditadura e a *Companhia do Latão* vislumbra continuidades da ditadura militar no processo ‘democrático’ da contemporaneidade, que acarreta ao campo da arte uma aversão as mobilizações sociais e uma entrega aos padrões estéticos consagrados pela indústria do entretenimento. No entanto, a posição assumida pelo grupo é a de remar contra maré, como assinala a última canção de *Ópera dos Vivos*.

Dessa complexa relação entre a realidade e a ficção, extrairemos a nossa última reflexão sobre o trabalho audiovisual dos dois grupos. Como vimos nos capítulos anteriores, a predominância do gênero documentário nos vídeos montados em referência aos espetáculos teatrais é comum. Dito isto, traçaremos brevemente um panorama estético do documentário, tendo como interlocução um texto contido na primeira edição da revista *Vintém* de julho/agosto de 1997, de Cláudia Mesquita, intitulado *Documentário Brasileiro: uma aproximação*.

No referido texto a relação entre realidade documentada e documentador é aprofundada em aproximações junto a análises de diversos pesquisadores sobre cinema, inclusive Ismael Xavier. O texto de Cláudia Mesquita analisa seis filmes, e nos interessará sua visão acerca do documentário *Di* de Glauber Rocha, gravado no enterro do pintor Di Cavalcanti. E nessa reflexão iremos analisar aspectos do estilo documentário e sua recorrência enquanto gênero narrativo das produções audiovisuais dos grupos.

Nos dois DVDs duplos temos uma predominância estilística do documentário como gênero cinematográfico, que possui mais *status* de revelador da realidade do que os filmes de ficção. Seguindo o retrospecto traçado por Cláudia Mesquita, os documentários brasileiros contemporâneos “não se posicionam em relação a questões

fundamentais, férteis em documentários dos anos 70: a relação entre documentarista/documentado e a forma de representação da realidade brasileira” (MESQUITA,1997, p.15). O princípio da autora reflete sobre a negligência da produção atual com o processo de filmagem, já que as montagens não se preocupam em revelar a relação desproporcional entre os cineastas e a realidade documentada. Para validar seu princípio, ela retoma como essa relação documentarista/documentado foi encarada ideologicamente sob outro prisma.

No início dos anos 60 os documentários tinham uma visão sociológica marxista bem delineada, inspirados no Cinema Verdade, em que o padrão técnico consistia na captação do som direto e sincronizado, revelando a voz do outro (documentado), que foi registrado pelo documentarista, que aparece normalmente como voz em off, reveladora das opiniões do autor. Esse modelo de produção de documentários revela um intelectual/cineasta capaz de interpretar e resolver os problemas do povo.

A segunda metade dos anos 60 e os anos 70 dão vazão a um processo de antropologização do discurso cinematográfico, que incide consideravelmente sob a produção documental. Ismail Xavier nos elucida essa mudança de foco na produção audiovisual brasileira:

O consenso é de que a teoria está em crise, há muita coisa de esquemático no pensamento socialista, nos modelos de revolução. O enfoque se altera e perde terreno uma sociologia de base marxista, entra na moda uma antropologia disposta a consagrar um maior pluralismo, uma relação mais dialógica entre observador e observado.(XAVIER, 1985, p.31).

Essa postura documental mais antropológica surge a partir da impossibilidade de representação do outro, já que este não pode ser narrado sem que a contaminação da própria visão do cineasta altere-o. Nessa perspectiva, contradições entre o documentado e o documentarista passam a fazer parte da montagem final. O processo de produção do documentário ocupa o primeiro plano, e assistimos a um desmonte de sua ideologia subjacente. O documentário *Di*, de Glauber Rocha, segue essa perspectiva de produção documental mais antropológica. A análise de Cláudia Mesquita nos elucida como Glauber Rocha se filia a essa concepção cinematográfica mais experimental:

Embora não tenha o "povo" como tema, *Di* nos interessa por explicitar o processo de realização do documentário como contraditório e deflagrador de questões. O que se discute nas imagens e depoimentos deste filme rodado no velório de Di Cavalcanti é, em essência, o próprio ato de filmar um enterro e sua validade. Neste sentido, *Di* é um metadocumentário. A voz off está presente, mas de maneira radicalmente diferente do que se fazia nos filmes de modelo sociológico - aqui o cineasta se expõe diz que o pensa, explicita o "processo". *Di* não nega a representação, mas expõe o processo cinematográfico como provocador de uma determinada representação da realidade. (MESQUITA, 1996, p.16).

Analisaremos agora como os documentários produzidos pelos dois grupos podem dialogar com essa tendência histórica. Os documentários inseridos nos experimentos videográficos da *Companhia do Latão* refletem sobre a forma de representação da realidade brasileira e a relação documentarista/documentado. Por exemplo, no documentário analisado *As Ruas da Comédia*, a reflexão sobre o processo de montagem de um espetáculo teatral sobre o mundo do trabalho é central. Nesse sentido, a visão sobre a temática é polifônica e contrastante, ao encadear diversas vozes representativas do mundo do trabalho. O autor da peça aparece nas imagens e não somente em voz off. Os desempregados e manifestantes grevistas por melhoria do trabalho demarcam suas opiniões sobre essa realidade vivida. O trabalho teatral é também refletido sob a perspectiva da precarização de seu ofício. A própria validade transformadora de um espetáculo teatral sobre o estado precário do mundo do trabalho é questionada pelo documentário. No vídeo temos um duplo desmonte ideológico, o do espetáculo teatral que o originou e o do próprio documentário enquanto gênero.

O DVD de *extras* do *Ói Nós Aqui Traveiz* é um documentário com intuito de recontar a trajetória de 32 do grupo. Nele, os projetos do grupo são explicados através de uma voz em off conectada às imagens antigas do grupo. No vídeo também há uma entrevista com os 'atuadores' sobre o processo de produção do espetáculo teatral *Kassandra In Process*. Nessa entrevista ocorre uma espécie de desmonte ideológico do espetáculo teatral, explicitando o seu processo de criação. Por outro lado, a figura do entrevistador não é revelada e isso nos possibilita uma leitura crítica do DVD do grupo como um todo.

Como já analisamos, o processo de criação teatral do *Ói Nós* é bem distinto da *Companhia do Latão*, mesmo tendo em comum uma produção coletiva e desalienante. Nossa tarefa foi a de observar e analisar como cada grupo se apropria do método teatral de Brecht, e como essa apropriação é transposta para a linguagem audiovisual. A filiação brechtiana da *Companhia do Latão* facilitou em certa medida nosso recorte de pesquisa. No caso do *Ói Nós* a multiplicidade de referências teóricas criou uma dificuldade, que pode ter

forçado nossa análise a um enquadramento formalista. Fica aqui registrada essa autocrítica.

Voltando ao DVD do *Ói Nós*, identifica-se um idealismo construído pelas narrativas a fim de situar historicamente a importância do grupo no cenário teatral de Porto Alegre e do país. Em sua primeira produção audiovisual nada mais natural do que revelar a magnitude do projeto teatral defendido pelo *Ói Nós*. Porém, alguns procedimentos de produção do DVD que não foram incluídos na narrativa documental, poderiam deflagrar questões formais como a tendência antropológica de nosso cinema documental nos ensina. O processo de produção do DVD *Kassandra In Process* teve uma exibição pública antes do fechamento do roteiro final, e isso poderia de alguma forma ocupar a narrativa do DVD. Nessa exibição, como apreendemos na análise, muitos atores do *Ói Nós* não gostaram da versão apresentada, pois ela continha diversas supressões das cenas e das perspectivas dos personagens. O ideal de construir uma obra audiovisual independente do espetáculo teatral, deixou que autocríticas formais não pudessem integrar o roteiro do vídeo. A isso, soma-se a própria dificuldade que o trabalho precarizado do teatro possui em organizar uma produção audiovisual, cujas necessidades técnicas e materiais são outras, e normalmente mais custosas.

A partir da experiência de exibição prévia do vídeo *Kassandra in Process*, Pedro Camillis em nossa pesquisa de campo revelou que os profissionais do cinema não gostaram do vídeo. Diogo Noventa, articulador do núcleo audiovisual da *Companhia do Latão*, em conversa durante a passagem do grupo por Londrina na *Mostra de Teatro do Oprimido*, em novembro de 2009, também comentou que os cineastas desconsideraram essa produção audiovisual como um teatro filmado. Essa crítica é pertinente, já que a maioria das produções audiovisuais de grupos de teatro possuem essencialmente um viés histórico de registro de memória, não ampliando em nada a concepção estilística do discurso cinematográfico e/ou videográfico. Por outro lado, a própria crítica dos cineastas a essa produção audiovisual específica dos grupos teatrais pode ser balizada por critérios do cinema comercial, que já estão amplamente introjetados pelos seus realizadores e também pelos espectadores. Vale lembrar, que nosso recorte estético é o método Brecht, e que ele permitiu que aproximássemos as propostas cinematográficas relatadas acima da produção em vídeo dos grupos. A crítica brechtiana radical da tradicional dramatização isolada da vida privada dos produtos do entretenimento ainda não perdeu a validade, dando o tom da produção televisiva e cinematográfica hegemônica.

A documentação histórica das produções teatrais encontram no registro audiovisual e suas facilidades técnicas contemporâneas uma potência latente de construção de

um acervo da arte teatral mais consistente, enfrentando a efemeridade natural dos espetáculos, podendo até mesmo ampliar o público de teatro. Como relatamos através deste estudo comunicacional alguns caminhos estão abertos para a investigação dessa produção videográfica, e são sintetizados a seguir: na essência antropológica das produções documentais, que revelam a ideologia subjacente dos vídeos; na temática nacional, politizada e referenciada esteticamente na proposta do cinema novo; na superação da precariedade técnica pela inventividade narrativa; na incipiente busca pela independência da linguagem audiovisual em relação aos espetáculos teatrais; e na proposta de uma circulação que desestabilize a noção de produto cultural, baseada mais no intercâmbio cultural.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como nosso título sugere, a memória dos grupos de teatro recontada através dos seus registros em vídeos está em processo de construção. E esse processo de construção nos remete a diversas reflexões. Como o movimento dinâmico da vida, com suas mudanças, perenidades, rupturas e continuidades, o registro em vídeo do teatro vem sendo alterado, tanto ao que tange seu estilo narrativo, quanto as possibilidades técnicas de sua produção.

A narrativa audiovisual criada pelos grupos de teatro tem contemporaneamente uma potencial de disseminação mais amplo do que em tempos passados, por meio da possibilidade de veiculação na internet, de sua produção mais leve via aparelhos mais portáteis de filmagem, e do suporte midiático do DVD. Entretanto, sua amplitude não se realiza, e a circulação desses vídeos se processa artesanalmente. O mercado industrial da televisão e do cinema comercial regidos por imposições econômicas, políticas e jurídicas impedem uma ‘massificação’ dessas narrativas, que são produzidas numa estrutura técnica simples. Com isso, os grupos de teatro tentam criar circuitos alternativos de exibição, através de intercâmbios culturais junto as mais diversas forças sociais constituídas, especialmente, por grupos culturais e movimentos sociais.

Essencialmente, os grupos estudados têm em sua proposta teatral e audiovisual a desmercantilização dos seus produtos culturais. E um caminho importante para essa desestabilização do aparelho produtivo acontece nos intercâmbios culturais mais frutíferos. No entanto, a estrutura capitalista incide também nas práticas anticapitalistas, e por isso essa desestabilização do aparelho de circulação de bens culturais ainda não ocorre na radicalidade necessária.

No âmbito da produção, uma proposta comum aos dois grupos, que escapa também a estrutura tradicional de organização das produções audiovisuais, é a colaboração coletiva em detrimento da divisão rígida, que também atinge o trabalho intelectual e artístico. A resistência cultural condensada nessa proposta político-estética de produção coletiva se contrapõe aos padrões de trabalho, tempo e formatos de produção da arte contemporânea. E esse terreno guiado pelas improvisações e fluxos livres entre funções específicas são férteis à pesquisa experimental, cuja potência ainda pode frutificar produções em vídeos criativas e úteis. A utilidade primordial deixada por essas produções audiovisuais é a de manusear a

tecnologia a serviço da transformação social e da memória teatral dos grupos, caminhando dialeticamente entre a tecnofobia e a tecnofilia.

De uma forma geral, a memória histórica, política e cultural do Brasil está em processo de construção também. Como vimos, nem todos os arquivos da ditadura foram abertos para esclarecer ao povo brasileiro como esse período tratou as pessoas que eram contrárias ao regime militar. Um povo sem memória, corre o risco de repetir novamente erros do passado. Se a política brasileira ainda vive sob esse retrocesso, o campo da arte não poderia ser tão diferente.

No caso do teatro, nossa tradição nacional de produção é bem diversificada, com importantes textos e encenações já criadas, e sucessivamente reinventadas, como pudemos perceber pelo trabalho do *Ói Nós Aqui Traveiz* e da *Companhia do Latão*. Mas a própria memória da produção teatral nacional é ainda falha. Não existe muita publicação de textos dramáticos nacionais, o que desencadeia o descaso e o desconhecimento desse gênero da literatura no ensino básico, fundamental e médio. Somente quem atingiu o nível superior, em disciplinas de humanidades, artes e letras pode ter acesso aos poucos livros publicados em comparação com a literatura tradicional. Faltam registros, sejam eles impressos ou audiovisuais.

Nesta dissertação definimos as práticas teatrais como a mais apta, a partir da especificidade de sua linguagem artística, a desestabilizar a forma-mercadoria. Os vídeos dos grupos de teatro podem criar novas fórmulas estilísticas a partir dessa natureza libertadora do teatro. Mas essa inventividade passa também por uma certa autonomização da linguagem audiovisual, sem que o diálogo junto a prática teatral deixe de se estabelecer. Os dois grupos estudados de uma forma incipiente estão se preocupando e investigando essas novas possibilidades de recriação narrativa pelo audiovisual. Mas ainda há muito o que criar em relação ao registro de teatro em DVD. Um possibilidade fértil seria separar os acervos históricos dos espetáculos teatrais, que poderiam ser mais simples do ponto de vista estilístico e na íntegra. E os vídeos inspirados nos espetáculos teatrais poderiam aglutinar a pesquisa formal, contando com montagens mais elaboradas, e uma independência estética maior.

A grande pergunta que fica é como esses vídeos são recebidos pelo público em geral? A impressão é que eles se destinam apenas às pessoas interessadas, pesquisadores da área, enfim, gente ligada de alguma forma à prática teatral. Esse alcance limitado não proporciona o choque entre as intenções do autor do vídeo e a percepção do público, além de não cumprir plenamente com um possível objetivo desses vídeos, que é a formação de mais

público para o teatro comprometido com a realidade do país. Novamente, temos o autoritarismo mercantil da indústria do entretenimento como barreira a uma popularização desses vídeos, e até mesmo da própria experiência teatral. Lembrando sempre que essa barreira existe, e em suas brechas os grupos teatrais continuam trabalhando.

Todavia, ainda assim, é preciso reconhecer: o espetáculo gravado e editado nunca proporcionará a mesma experiência estética do que a peça ao vivo, pois a gravação está sujeita a processos de transcodificação que alteram o modo de produção e os modos de ver a obra. Mas nem por isso, torna-se inócuo a produção de vídeos com o intuito de agregar mais público ao teatro, estabelecendo-se assim, como importante terreno de pesquisa estética.

Enquanto a transformação social ainda patina, resta aos artistas progressistas cientes da mutabilidade da história, acumular funções produtivas criativas, fazendo um teatro sob um condição material precarizada (porém com aprofundamento estético-político), e também produzindo vídeos mais inventivos. A história brasileira fragmentada, e permeada de esquecimentos, já provou por diversas vezes que é possível, e mais do que isso é radicalmente necessário esse esforço desmercantilizado na produção da arte, que tem principalmente na pedagogia sua utilidade política primordial. O tempo e ação das forças sociais nos mostrarão como essa memória em processo irá se movimentar daqui para frente.

## REFERÊNCIAS

ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo- a dramaturgia da forma em Stuttgart**. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 2002.

ALENCAR, Sandra. **Atuadores da Paixão**. Porto Alegre: Secretária Municipal da Cultura (Fumproarte), 1997.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BADER, Wolfgang (introdução e organização). **Brecht no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única**. Obras Escolhidas, volume 2. 2 Ed. São Paulo: Editora Brasiliense. 1987. \_\_\_\_\_ **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas volume 2. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica *In Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas volume 2. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. O Narrador *In Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas volume 2. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história *In Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas volume 2. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht *In Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas volume 2. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. O autor como produtor *In Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas volume 2. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Experiência e Pobreza *In Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas volume 2. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

\_\_\_\_\_ **O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação** *In* BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético - Ensaios - seleção e introdução Luiz Carlos Maciel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_ **Cinco dificuldades no escrever a verdade** *In* **Teatro Dialético - Ensaios - seleção e introdução Luiz Carlos Maciel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_ **O assunto e a forma** *In* **Teatro Dialético - Ensaios - seleção e introdução Luiz Carlos Maciel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_ **O uso da música no Teatro Épico** *In* **Teatro Dialético - Ensaios - seleção e introdução Luiz Carlos Maciel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_ **Teatro de Diversão ou Teatro Pedagógico** *In* **Teatro Dialético - Ensaios - seleção e introdução Luiz Carlos Maciel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_ **O efeito de distanciamento nos atores chineses** *In* **Teatro Dialético - Ensaios - seleção e introdução Luiz Carlos Maciel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_ **O popular e o realista** *In* **Teatro Dialético - Ensaios - seleção e introdução Luiz Carlos Maciel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_ **O teatro experimental** *In* **Teatro Dialético - Ensaios - seleção e introdução Luiz Carlos Maciel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_ **Cena de Rua** *In* **Teatro Dialético - Ensaios - seleção e introdução Luiz Carlos Maciel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_ **Pequeno Organon para o teatro** *In Teatro Dialético - Ensaios - seleção e introdução Luiz Carlos Maciel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_ **Política Cultural e Academia de Artes** *In Teatro Dialético - Ensaios - seleção e introdução Luiz Carlos Maciel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_ **Estudos sobre Teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

\_\_\_\_\_ **Teatro completo em 12 volumes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991-1996.

\_\_\_\_\_ **Poemas 1913-1956**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_ **Diários de Brecht :diários de 1920 a 1922: anotações autobiográficas de 1920 a 1954**. Porto Alegre: L&PM, 1995.

BRITTO, Beatriz de Araújo. **Uma Tribo Nômada A ação do Oi Nóis Aqui Traveiz como espaço de Resistência**. Porto Alegre: A Tribo, 2009.

BULIK, Linda. **Comunicação e Teatro: Por uma semiótica do Odin Teatret**. São Paulo: Arte e Ciência, 2001.

CARVALHO, Sérgio de (org.). **Introdução ao teatro dialético: experimentos da Cia. do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009. COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Editora Graal, 1996.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia Teatral em Brecht: o teatro épico**. São Paulo: Hucitec, 2005.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GOLDENBERG, Miriam. **A Arte de Pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais**. 7.ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

JAMESON, Fredric. **O método Brecht**. Petrópolis:Vozes, 1999. \_\_\_\_\_ **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

KA, Tamara. **Memória do Efêmero: o DVD- Registro de Teatro**. São Paulo: Anna Blume, 2008.

LIMA, Mariângela Alves de. **Memórias da Crítica** *apud* revista Traulito. São Paulo: Companhia do Latão/Provo Gráfica, julho/agosto 2010.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. 2 edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_ **Arte e Mídia** . Rio de Janeiro: Jorge Zahar , 2007.

\_\_\_\_\_ **Eisenstein: geometria do êxtase**. 2 edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

\_\_\_\_\_ **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas:Papirus, 1997.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Editora Global, 1997.

\_\_\_\_\_ **O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação** *apud* BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

MACKSEN, Luiz *apud* SANTOS. **Desafio na Inclusão Teatral - participação do público em "Kassandra" se dispersa com excesso de alegorias**. 2. ed. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005.

MARTINS, Luiz Renato. **Teoria da Arte – teoria da montagem: poéticas do choque, de Cézanne a Outubro** *Apud* ALBERA, F. **Eisenstein e o construtivismo russo- a dramaturgia da forma em Stuttgart**. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 2002.

MARX, Karl. **O Capital volume I** . São Paulo: Nova Cultura Ltda, 1996.

MELO, Carla. **“Escavando e (multiplicando) o sentido de Tróia** *apud* Revista Cavalouco, Porto Alegre: Oi Nós Aqui Traveiz, março de 2008.

MESQUITA, Cláudia. **Documentário Brasileiro: uma aproximação**. São Paulo, Companhia do Latão/Revista Vintém, 1997.

NEVES, JOÃO *In* SANTOS. **Kassandra e a Peste**. 2. ed. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando *apud* BADER. **O Teatro de Brecht aqui hoje**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

\_\_\_\_\_ **Brecht uma introdução ao teatro dialético**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_ **Texto / Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1976. \_\_\_\_\_ **O Teatro Épico**. 4. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SANTOS, Valmir. **Aos que virão depois de Nós Kassandra in Process O dessambro da Utopia**". 2. ed. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são? Ensaio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.  
\_\_\_\_\_ **Seqüências Brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

TERCIO, Redondo. **Poemas do Exílio** *apud* revista Traulito. São Paulo: Companhia do Latão/Provo Gráfica, julho/agosto 2010.

UBERSFELD, Anne. **Para ler teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

XAVIER, Ismail. **O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

\_\_\_\_\_ **Impulsos críticos do cinema moderno – entrevista com Ismail Xavier** *apud* revista Vintém. São Paulo: Companhia do Latão/Provo Gráfica, 2007.

**ANEXOS**

**ANEXO 1** (pode ser aberto em aparelho de DVD, caso ocorra problema 'abrir com' ou explorar' os arquivos no computador nos programas media player classic e Power DVD Para Windows e VLC para Mac. Não abrir no Windows Media Player).

**ANEXO 2** (pode ser aberto em aparelho de DVD, caso ocorra problema ‘abrir com’ ou explorar’ os arquivos no computador nos programas media player classic e Power DVD para Windows e VLC para Mac. Não abrir no Windows Media Player).

**ANEXO 3** ( DVD de dados contendo arquivos doc. e dois vídeos de entrevistas na íntegra. Só abrir no computador).

**ANEXO 4** ( vídeo editado a partir do material coletado na pesquisa de campo e intitulado *Memórias em Processo*).