

LUIZ VINICIUS DO PRADO MOLITOR

***Ópera dos vivos: a Companhia do Latão e o teatro
épico***

ASSIS

2020

LUIZ VINICIUS DO PRADO MOLITOR

Ópera dos vivos: a Companhia do Latão e o teatro épico

Dissertação apresentada à
Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e
Letras, Assis, para a obtenção do
título de Mestre em Letras (Área de
Conhecimento: Literatura e Vida
Social)

Orientador (a): Gilberto Figueiredo
Martins

ASSIS

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Vânia Aparecida Marques Favato - CRB 8/3301

Molitor, Luiz Vinicius do Prado
M7256 Ópera dos vivos: a Companhia do Latão e o teatro épico
/ Luiz Vinicius do Prado Molitor. Assis, 2020.
91 p. : il.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Dr. Gilberto Figueiredo Martins

1. Companhia do Latão (Grupo teatral). 2. Brecht, Bertolt, 1898-1956. 3. Teatro brasileiro. 4. Teatro e sociedade. I. Título.

CDD 792.0981

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: Ópera dos vivos: a Companhia do Latão e o teatro épico

AUTOR: LUIZ VINICIUS DO PRADO MOLITOR

ORIENTADOR: GILBERTO FIGUEIREDO MARTINS



Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. GILBERTO FIGUEIREDO MARTINS

Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/Assis

Prof. Dr. FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES

Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Prof. Dr. SANDRO DE CÁSSIO DUTRA

Tribunal de Justiça / Assis/SP

Assis, 05 de fevereiro de 2020

Aos meus pais, minha irmã e meu amor pelas
brincas e ajudas sinceras

Agradecimento

Agradeço ao meu orientador, a Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins, pelos ensinamentos, paciência e pela confiança depositada em mim ao longo dos últimos anos.

Ao Prof. Dr. Francisco Cláudio Alves Marques e ao Prof. Dr. Sandro de Cássio Dutra, pelas contribuições dadas em minha banca de qualificação.

Agradeço os funcionários da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, em especial a Monique Gabriela Botelho Ireno Pereira, secretária do Programa de Pós-Graduação em Letras, pela sempre disposta acolhida às minhas solicitações.

Ao meu grande amigo-irmão Horácio Dib por toda a sua cumplicidade e ajuda que me foram muito valiosas nessa caminhada.

À Giovana por seu carinho, respeito e afeto por mim em todos os momentos.

Aos meus pais e minha irmã pelas palavras necessárias nos momentos difíceis ao longo da vida.

E agradeço ao Senhor, pois até aqui ele tem me sustentado.

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto.

Bertolt Brecht

MOLITOR, Luiz Vinicius do Prado. **Ópera dos vivos: a Companhia do Latão e o teatro épico**. 2020. 91 p. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2020.

RESUMO

Esta dissertação objetiva discutir o trabalho teatral da Companhia do Latão fundada no ano de 1996 em São Paulo. A presente dissertação debruça-se sobre a produção teatral do grupo nos seus mais de 20 anos de atuação em um teatro politizado, didático e épico por excelência. Iniciou-se a discussão a partir da apropriação do teatro brechtiano nos trabalhos da Companhia. Brecht sempre foi figura importante nos trabalhos realizados pelo grupo. Verificou-se no percurso da pesquisa a influência sobre o teatro brasileiro do Século XX para entender como se formou o teatro épico no Brasil. Nesse sentido a presente dissertação investiga na peça *Ópera dos Vivos* os pressupostos da teoria do teatro épico-dialético ora proposto por Brecht e outras figuras como Piscator, Thornton Wilder, Pirandello, entre outros. Em *Ópera dos Vivos* a Companhia do Latão traça um histórico do Brasil desde a década de 1950 até os dias atuais por meio do país fictício Cabedal. A peça explora teatro, cinema, música e televisão dentro dos seus quatro atos como forma de estudo formal do teatro.

Palavras-chave: Companhia do Latão. Bertolt Brecht. Teatro épico-dialético.

MOLITOR, Luiz Vinicius do Prado. **Ópera dos vivos: the Companhia do Latão and the epic theater**. 2020. 91 p. Dissertation (Masters in Languages). São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2020.

ABSTRACT

This dissertation aims to discuss the theatrical work of Companhia do Latão founded in 1996 in São Paulo. This dissertation focuses on the theatrical production of the group in its more than 20 years of acting in a politicized, didactic and epic theater par excellence. The discussion began from the appropriation of the Brechtian Theater on the Company's work. Brecht has always been an important figure in the work done by the group. We verified in the course of the research the influence on the Brazilian theater of the 20th century to understand how the epic theater was formed in Brazil. In this sense the present dissertation investigates in the play *Ópera dos Vivos* the assumptions of the theory of epic-dialectic theater now proposed by Brecht and other figures like Piscator, Thornton Wilder, Pirandello, among others. In *Ópera dos Vivos*, the Companhia do Latão traces a history of Brazil from the 1950s to the present day through the fictional country Cabedal. The play explores theater, film, music and television within its four acts as a form of formal study of theater.

Keywords: Companhia do Latão. Bertolt Brecht. Epic-dialectical theater.

Sumário

INTRODUÇÃO	10
1. O TEATRO ÉPICO	13
1.1 O TEATRO ÉPICO DE BRECHT	14
1.2 ALÉM DE BRECHT	21
1.3. BRASIL: INFLUÊNCIAS DO ÉPICO	25
2. A COMPANHIA DO LATÃO	34
2.1 TRABALHOS DO LATÃO	36
2.2 – UM LATÃO TEORIZANTE	43
3. ÓPERA DOS VIVOS	49
3.1 NARRADOR.....	55
3.2 A PRESENÇA DO CORO E A MÚSICA.....	62
3.3 GESTUS	65
3.4 PROJEÇÃO DE IMAGENS E TEXTOS	67
3.5 CENAS QUE REMETEM A ENSAIOS TEATRAIS	69
3.6 OUTROS RECURSOS	72
CONCLUSÃO	76
BIBLIOGRAFIA	79
ANEXO 1.....	85

Introdução

Investigar, hoje, o uso popular do termo “teatro” é encontrar no imaginário do público certa redução a espetáculos populares, apresentações escolares e linguagens cristalizadas de entretenimento. O conceito e importância desta arte, em toda sua extensão, encontra menor impacto social e sofre de certo apagamento na memória pública. Não é lembrado o que a arte teatral já representou, em sua antiguidade, para a evolução cultural, social e política de diversas sociedades e povos até os dias de hoje.

O teatro é tão antigo quanto a existência dos homens na Terra e, apesar de nos dias atuais parecer estar relegado à periferia das grandes artes por grande parte da sociedade, por sua característica de simular a realidade o teatro sempre foi muito importante para narrar feitos heroicos, históricos, grandes guerras, tramas de reis e rainhas ou de casais apaixonados etc.

O teatro é tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana. O raio de ação do teatro, portanto, inclui pantomima de caça dos povos da idade do gelo e as categorias dramáticas diferenciadas dos tempos modernos. (BERTHOLD, p. 1, 2014).

Desde tempos primitivos, passando pelo antigo Egito e civilizações Islâmicas, pela Ásia, Grécia Antiga e Roma, aos dramas clássicos europeus, do teatro épico às produções da Broadway de hoje, o teatro é uma forma de observação das realidades circundantes e uma maneira de discutir os problemas e apresentar soluções. É bem verdade, não são todas as peças que apresentam problematizações da realidade; há as que visam apenas o entretenimento.

A capacidade humana de apropriar-se de suas criações para delas fazer uso tanto para o bem quanto para o mal também se faz presente no teatro. Podemos observar que a arte teatral foi utilizada para transmitir História, conhecimentos, incitar reflexões sociais e políticas, porém também foi utilizada de maneira deturpada para perpetuar horrores que nós somos capazes de produzir.

A exemplo disso, podemos citar a Alemanha nazista em que, durante a década de ascensão e queda do III Reich, o teatro, a ópera, o cinema, a poesia, a música, enfim, inúmeras formas de arte foram utilizadas como modo de

propaganda e transmissão da ideologia da extrema-direita nazista alemã. Hitler, por meio dos trabalhos de Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda e Esclarecimento Popular, permitia (leia-se exigia) que houvesse uma produção teatral e de outras formas de arte, como forma de engrandecimento das ideias e ideais nazistas. Por outro lado, reprimia e enviava aos campos de concentração aqueles que fossem pegos produzindo obras de resistência e que fossem abertamente contra a ideologia nazista. Sob esse regime, inúmeros artistas tiveram que exilar-se da Alemanha e de qualquer território sob o controle nazista.

Nesse contexto, um dos maiores dramaturgos de língua alemã, Bertolt Brecht, foi obrigado a exilar-se após a eleição de Hitler em 1933 passando pela Áustria, depois Suíça, Dinamarca, Finlândia, Suécia, Inglaterra, Rússia, Estados Unidos. Por fim, retorna para a Alemanha Oriental, mas sem nunca parar de produzir e de experimentar novas formas de se fazer teatro. Segundo Rosenfeld (2011), Brecht seria um homem da prática teatral e teria modificado suas teorias diversas vezes, sempre buscando obter efeitos cênicos melhores.

Durante seu exílio na Dinamarca, Brecht escreveu a peça *“Terror e Miséria no III Reich”* utilizando-se de relatos jornalísticos, rádios e informes da resistência alemã ao Nazismo. Nessa peça ele denuncia as condições vividas por judeus (e) alemães que estavam sob o poder do Chanceler alemão, por um percurso de 24 cenas com histórias independentes. Em um fragmento da cena 10 extraído da obra, podemos observar o horror vivido por um pai e uma mãe quando o filho saiu da mesa sem que eles percebam. Momentos antes da saída os dois criticavam o governo.

O medo de que o filho tenha ido delatá-los toma conta da cena e eles imaginam que a qualquer momento serão presos e enviados a um campo de concentração. Suspeitam também da empregada que é filha do fiscal do quarteirão. O medo os leva a retirar objetos favoráveis ao governo de Hitler do guardado. Fotos do Terceiro Reich são colocadas nas paredes e na mesa do escritório, o marido coloca sua Cruz de Ferro, uma condecoração militar concedida por serviços prestados. Ao final da cena estão os dois em pé perto da porta esperando que algum oficial da SS venha lhes interrogar, quando entra o garoto sozinho, após ter ido comprar chocolates.

Ouve-se bater à porta da rua. Homem e mulher estão juntos, de pé, no canto da sala, apavorados.
 Entra o menino, com um saco de papel na mão. Pausa.
 MENINO – O que há com vocês?
 MULHER – Onde esteve?
 O menino mostra o saco de bombons.
 MULHER – Você foi só comprar chocolates?
 MENINO – É claro. Que mais eu iria fazer?
 O menino atravessa a sala e sai comendo os bombons.
 Seus pais olham-no com ar interrogativo.
 HOMEM – Será que ele está dizendo a verdade? (BRECHT, 1978, p. 83)

Em termos atuais e nacionais, houve no Brasil no ano de 2020 um episódio envolvendo o Secretário Especial de Cultura, que causou sua demissão por ao anunciar a criação de um prêmio para a cultura, repete, em um vídeo divulgado em uma rede social, um discurso proferido por Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda Nazista. No discurso de Goebbels, há a exaltação de uma arte nacional capaz de identificar o que seria bom ou mau para a nação. Por conta da semelhança entre os discursos, o Secretário Especial de Cultura foi demitido depois da pressão sofrida pelos diversos setores da sociedade, inclusive do meio cultural.

Portanto, podemos perceber claramente a importância do teatro para reflexão dos acontecimentos e dos fenômenos que circundam as realidades sociais de cada época.

No primeiro capítulo intitulado “O teatro épico” nos ateremos ao surgimento e desenvolvimento do teatro épico a partir da figura emblemática de Brecht, sendo o primeiro subcapítulo, intitulado “O teatro épico de Brecht” dedicado à sua contribuição ao tema. Mostraremos seu método, sua concepção do que seria o teatro épico e o desenvolvimento de sua teoria.

No segundo subcapítulo, intitulado “Além de Brecht” apresentaremos os outros expoentes mundiais no teatro épico, veremos Piscator, Claudel, Wilder e Pirandello. Poderemos observar que além de Brecht houve esforços de desenvolver os postulados do teatro épico. Como poderemos observar, Piscator é juntamente a Brecht, considerado um dos criadores do teatro épico.

No terceiro e último subcapítulo do primeiro capítulo, intitulado “Brasil: influências do épico” veremos a influência e surgimento do teatro épico no Brasil com Guarnieri, Boal e Vianinha por intermédio dos críticos Iná Camargo Costa e Sábato Magaldi.

No segundo capítulo, intitulado “A Companhia do Latão”, começaremos a trabalhar de fato com a Companhia teatral à qual pertence o nosso objeto de estudo, apresentaremos o grupo e seus trabalhos.

No primeiro subcapítulo, intitulado “Trabalhos do Latão” apresentaremos um resumo dos trabalhos já realizados pelo grupo, as peças escritas e encenadas autorais e as peças brechtianas encenadas.

No segundo subcapítulo intitulado “Um latão teorizante”, apresentaremos as obras teóricas produzidas pela Companhia ou por seus participantes, apresentaremos as revistas editadas solo ou em parceria com outros grupos teatrais.

No terceiro subcapítulo, intitulado “Estudos sobre o Latão”, faremos uma apresentação dos trabalhos acadêmicos realizados a partir de obras da Companhia do Latão nas mais diversas áreas humanas como Letras, História e Artes Cênicas, principalmente as que tiverem relação com a *Ópera dos Vivos*.

O Capítulo final, intitulado “Ópera dos Vivos” realizaremos as análises da peça objeto desse estudo. O capítulo se dividirá em subcapítulos que contemplaram o recorte escolhido, a análise dos elementos formais do teatro épico dentro da obra e suas relações com o proposto por Brecht.

1. O Teatro Épico

Certamente existem obras atemporais que discutem questões relativas a determinadas épocas, mas que ainda estão em voga na atualidade. Um exemplo disto é a obra de Gianfrancesco Guarnieri, “*Eles não usam Black-Tie*” (1958), na qual discutem-se aspectos políticos da luta de classes e seus efeitos nos relacionamentos interpessoais. Nesta obra, Otávio e Tião, pai e filho, divergem sobre a forma de encarar o capitalismo como forma de mudança de vida e discutem seus ideais, divergindo sobre a necessidade de defender interesses coletivos ou individuais.

Brecht não criou nem ao menos cunhou o termo Teatro Épico, antes dele autores como Piscator e o diretor russo Meyerhold já desenvolviam trabalhos sob a ótica do teatro épico. Porém, é inegável que sob a direção de Brecht o teatro épico encontrou seu campo mais fértil para um desenvolvimento pleno de um teatro anti-ilusionista e preocupado com um desenvolvimento de um teatro

didático que suscite no público um olhar crítico sobre a encenação e que reflita sobre sua própria condição.

Há exemplos na literatura mundial sobre a existência de traços épicos em diversas obras como as tragédias e comédias gregas, em Shakespeare e Gil Vicente, porém neste capítulo iremos nos ater ao teatro épico brechtiano, discutindo a existência de tais obras – com traços estilísticos épicos, mas pertencentes a outros gêneros, um capítulo à frente.

1.1 O teatro épico de Brecht

Segundo Rosenfeld (2008), devemos fazer uma diferenciação entre gêneros e traços estilísticos. “A teoria dos gêneros é complicada pelo fato de os termos ‘lírico’, ‘épico’ e ‘dramático’ serem empregados em duas acepções diferentes”. À primeira acepção dos gêneros textuais, Rosenfeld chama de substantivas, sendo “A Dramática”, “A Épica” e “A Lírica”. Enquanto que a segunda acepção referente aos traços estilísticos estes seriam adjetivos, sendo “lírico”, “épico” e “dramático”. Ao diferenciar entre substantivos (gêneros) e adjetivos (traços estilísticos) Rosenfeld está apenas diferenciando didaticamente os termos de forma que fique claro ao que ele está se referindo ao optar por um ou por outro termo.

O gênero lírico diz respeito a toda obra de caráter mais subjetivo, sem personagens definidos, em que um eu-lírico exprime um estado de alma. As principais características (traços estilísticos) são a expressão dos sentimentos de um “Eu” não definido e objetos do mundo podem ser usados para ajudar a exprimir o estado de espírito do eu-lírico, assim eles perdem suas características denotativas para ajudarem a traduzir aquilo que se deseja expressar. A falta de caracterização concreta vai contra os preceitos da narrativa (que precisa ser mais sólida) e é partir daí que podemos dizer que a narrativa não pertence ao gênero lírico, o que o torna geralmente menos longo. Outra característica é que as obras líricas são atemporais, aquilo que está sendo expresso pode ter acontecido em um passado distante ou no agora, mas o tempo não é demarcado porque ele não é o personagem principal e sim aquilo que foi/é sentido.

O gênero épico, ao contrário do lírico, é mais concreto. Pertencem a ele narrativas, romances e poemas que contam uma história. Nele deixa-se de lado

a subjetividade da expressão de um sentimento, para se ater ao relato de uma história (fictícia ou não). Nesse gênero o narrador é quem possui maior poder, e mesmo quando ele faz parte da história, distancia-se dela, isso porque os fatos narrados geralmente são fatos passados, dessa forma o narrador possui todo o poder da história em suas mãos. Outro ponto é que os personagens também são controlados pelo narrador, sendo ele quem lhes dá a voz, as características e pode saber de seus pensamentos (quando narrador onisciente). Esse controle absoluto do narrador permite não confundirmos quem conta a história com aqueles que fizeram (em algum tempo passado) parte dela. Outro traço importante do gênero épico é que este pressupõe uma audiência. Enquanto o gênero lírico não necessita de tal traço para existir (afinal de contas, não é necessário um público para se exprimir aquilo que sente), o gênero épico conta com um ouvinte (ou leitor) para quem é passada uma história (um conhecimento).

Rosenfeld (2008) chama-nos a atenção que, embora possam ocorrer mudanças entre gêneros e traços estilísticos, a tendência é que o drama parta para o dramático e assim ocorre com os outros gêneros e traços.

Assim, certas peças de Garcia Lorca, pertencentes, como peças à Dramática, tem cunho acentuadamente lírico (traço estilístico). Poderíamos falar no caso, de um drama (substantivo) lírico (traço estilístico). Um epigrama, embora pertença a Lírica, raramente é "lírico (traço estilístico)", tendo geralmente certo cunho "dramático" ou "épico" (traço estilístico). (ROSENFELD, 2008. p. 18)

Com o Naturalismo há uma crise do drama e, embora, autores como Ibsen (1828-1906), Tchekhov (1860-1904) e Hauptmann (1862-1946) busquem em suas obras uma dramaturgia rigorosa em sua forma, os temas são épicos. Os autores do Naturalismo enfrentaram críticas por seus trabalhos naturalistas – como Tchekhov que teve uma de suas peças recusadas pelo Comitê de Leitura dos Teatros Imperiais da Rússia por ter feito uma "narração dramática" e não um drama – visto que suas obras possuem a estrutura do Drama, mas seus temas já não se encaixam no gênero dramático.

Ibsen elabora peças que têm duração temporal curta, os eventos encenados passam-se em um período de uma noite ou 24 horas, porém as ações são encenadas no passado, ou seja, o que público está vendo são cenas

que já aconteceram, não estão sendo representadas no presente o que lhes concede traços épicos. Segundo Rosenfeld, Ibsen resolve o problema com uma estrutura rigorosa comprimindo a ação e uma unidade absoluta. “Também as outras peças desta série apresentam encadeamento rigoroso, cuidadosa motivação, verossimilhança máxima e são construídas segundo um esquema de exposição, peripécia, clímax e desenlace”. (ROSENFELD, 2008, p.84)

Se Ibsen resolve o problema do drama realizando uma obra com a sua estrutura fechada, Tchekhov resolve trabalhar o cotidiano em suas peças retratando em cena a ausência de acontecimentos, pois o Naturalismo desenvolvia-se em ambientes de marasmo e estagnação. Tchekhov desenvolve seus dramas a partir do cotidiano de vidas desinteressantes, em lugares em que nada consegue dar vida ao drama, o tédio é lugar-comum. Porém, isso não resolve o problema, ao contrário, reforça mais ainda os traços épicos e líricos em suas obras. Conforme destaca Anatol Rosenfeld (2008, p. 93), “Tchekhov talvez seja o exemplo mais perfeito de um dramaturgo, cujas peças, embora conservem basicamente a estrutura da Dramática, contêm, todavia, forte teor de traços estilísticos lírico-épicos, única maneira de resolver os problemas propostos pela temática de suas obras”.

Hauptmann surgiu no contexto do Naturalismo produzindo peças segundo o que ele chamou de “drama social”. Szondi (2011), entretanto, aponta que o “drama social” é uma contradição em si mesmo, pois é de natureza épica.

Existente nas obras desses autores do Naturalismo, a crise do drama proposta por Szondi expõe o nascimento do teatro épico, pois os autores têm consciência de que estão utilizando a Dramática, mas com traços estilísticos fortemente ligados ao épico. Embora quisessem produzir uma dramaturgia pura, os temas em que trabalhavam não lhes permitia tratar o tema pela forma como o faziam. A crise do drama, então, culmina com o abandono do drama por autores que vieram logo em seguida, como o caso de Brecht, Piscator, Claudel e Wilder.

O teatro épico é uma grande ruptura com os princípios do drama e surge como possibilidade de trabalhar com temas não permitidos pelo drama. Brecht é considerado como um dos principais nomes do teatro épico. No prefácio de “Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny”, Brecht estabelece as distinções fundamentais entre o drama e o épico:

FORMA DRAMÁTICA DE TEATRO**FORMA ÉPICA DE TEATRO**

1. Atuando	Narrando
2. Envolve o espectador numa ação cênica	Torna o espectador num observador
3. Gasta-lhe a atividade	Desperta sua atividade
4. Possibilita-lhe emoções	Força-o a tomar decisões
5. Vivências	Concepção de mundo
6. O espectador é colocado dentro de algo (identificação; nota do autor)	É posto em face de algo
7. Sugestão	Argumentos
8. Os sentimentos são conservados	São impelidos a atos de conhecimento
9. O espectador identifica-se, convive	O homem é objeto de investigação
10. O homem é pressuposto como conhecido	O espectador permanece em face de, estuda
11. O homem é imutável	O homem mutável que vive mudando
12. Tensão visando o desfecho	Tensão visando ao desenvolvimento
13. Uma cena pela outra (encadeamento; nota do autor)	Cada cena por si
14. Crescimento (organismo; nota do autor)	Montagem
15. Acontecimento linear	Em curvas
16. Necessidade evolutiva	Saltos
17. O homem como ser fixo	O homem como processo
18. Emoção	Raciocínio. (ROSENFELD, 2008, p. 149)

Embora existam diferenças de interpretação e tradução destas propostas de Brecht acerca das diferenças entre as formas do teatro dramático e o teatro épico, como as de Rosenfeld (2011) e Peixoto (1991), podemos perceber que são conceitos primordiais para entendermos as bases sobre as quais estão

firmados os experimentos e estudos teatrais de Brecht por toda a sua obra e o que ficou de herança para os trabalhos posteriores. Pensamos ser necessária uma pequena passagem pelos conceitos a fim de nos familiarizarmos com os princípios do que Brecht acreditava serem os caminhos para um Teatro Épico.

Portanto, das características que distinguem o drama do épico, a principal delas está na forma como é encenado o espetáculo: enquanto o drama encena os acontecimentos com os atores agindo como se fossem os personagens, o teatro épico narra os acontecimentos para que ocorra o distanciamento entre ator e personagem. No drama, os atores devem encenar a peça como se esta fosse a realidade, o ator não é mais ele, a partir daquele momento deve agir como se fosse Hamlet ou Julieta, precisa esconder quem ele é e mostrar apenas o personagem representado. Ao ator épico é aconselhado que ele se distancie dos personagens que interpretar, deve ficar claro a quem assistir à encenação que aquele no palco é um ator interpretando tal personagem; isso não quer dizer que o ator está proibido de transmitir emoção, contudo deve ser claro que aquela emoção não é dele, mas da personagem. Parece-nos um trabalho árduo para o ator, mas é central para o projeto de teatro de Brecht que isso aconteça. O distanciamento é a característica primordial de seu teatro.

As ações cênicas do drama têm por objeto envolver o espectador de forma a criar um estado de alienação em que os sentidos do espectador sejam entorpecidos pelas ações. O público reage às cenas com alegria, medo, tristeza ou libertação catártica, mas esse estado não possibilita mudanças, há apenas distração e entretenimento, fuga da realidade. Se o drama propicia vivência, as ações cênicas épicas buscam um espectador observador e que participe ativamente da cena. Há peças em que a interação com o público é aconselhada e necessária para o desenvolvimento da ação cênica. Desta forma, o espectador desenvolve uma concepção acerca do mundo do qual ele faz parte.

Para o teatro épico brechtiano é essencial que os espectadores saiam dos espetáculos transformados e para isso eles são colocados em frente a situações que lhes farão pensar a sua própria realidade enquanto povo frente aos ideais burgueses. A realidade é combatida no teatro épico a partir do reconhecimento das dificuldades enfrentadas pelo povo para sobreviver e a necessidade de reação. Ao passo que o drama burguês coloca o espectador dentro da ação de

forma que ele se identifique com as situações encenadas, mas a ação não possibilita conhecimento, apenas emoção.

O teatro dramático busca, com a sua construção de cenas, levar o público à emoção, o objetivo é conduzir a peça para que se atinja a catarse dos espectadores, em suma, o drama possibilita-lhes emoções e experimentar vivências. Há confusão quando se toca no assunto “emoção” no teatro épico, pois o objetivo dos espetáculos épicos é a montagem de cenas de forma que se possibilite ao público o conhecimento, ou seja, é permitido ao público sentir emoção, porém filtrada pela razão; este deve se reconhecer na peça e é forçado a tomar decisões, a pensar criticamente sobre os acontecimentos encenados. Então, enquanto no drama os sentimentos são conservados e encorajados, como forma de alívio das tensões expostas na peça, no épico os sentimentos são incitados a atos de conhecimento e reflexão, para uma futura ação (política).

Alguns termos usados são semelhantes e de sentidos parecidos, mas podemos observar que, embora parecidos, “o homem é imutável” e “o homem como ser fixo”, apresentam-se no teatro épico distintos em sentido, sendo “o homem mutável que vive mudando” e “o homem como processo”, ou seja, a mudança acontece como processo de transformação, não sendo trivial, porém uma modificação consciente, partindo de reflexões a respeito de vivências e das concepções de mundo do indivíduo. Brecht desenvolveu seu teatro em torno do pensamento de que o homem não está sujeito ao destino como ocorria aos heróis das epopeias e das tragédias; a capacidade de resignificação do homem permite que ele tome as rédeas de seu destino, ao contrário de Édipo Tirano, por exemplo. Para tanto, as ações épicas buscam transformar as desventuras dos homens provando que há a possibilidade de alteração do status de sofrimento e desgraça.

O homem não é exposto como ser fixo, como “natureza humana” definitiva, mas como ser em processo capaz de transformar-se e transformar o mundo. Um dos aspectos combatidos por Brecht é a concepção fatalista da tragédia. O homem não é regido por forças insondáveis que para sempre determinam a situação metafísica. Depende, ao contrário, da situação histórica que, por sua vez, pode ser transformada. O fito principal do teatro épico é a “desmistificação”, a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas. (ROSENFELD, 2011, p. 150)

As cenas no drama existem por meio de encadeamentos, a cena seguinte só existe porque está relacionada à anterior e é o ponto de partida para a cena seguinte, ou seja, as cenas não fazem sentido se retiradas de sua unidade macro: a peça em si. Enquanto que ao olharmos para o teatro épico podemos perceber que ao retirar determinado ato, a peça não perde em significado, ao mesmo tempo se encenarmos esse ato isoladamente, ele tem dentro de si significado próprio e consegue existir sem a necessidade do todo. As partes do épico existem por elas mesmas, como quadros com certa autonomia, enquanto o drama só se estabelece se estiver dentro de um contexto maior do que a cena simplesmente.

Por esses fatos, podemos perceber que o drama trabalha com o crescimento de uma tensão inicial até o desfecho da peça; Rosenfeld (2011) chama isso de orgânico, pois o drama trabalha a peça toda como um grande organismo em que cada parte possui sua importância para o funcionamento do organismo todo. O épico por sua vez trabalha com a montagem.

O tempo em que se passa o espetáculo também é importante, pois para o drama as ações ocorrem todas no presente, cada atuação deve ser feita como se fosse a primeira vez que estivessem encenando, os atores devem viver tudo o que a cena tem a oferecer representando a realidade. Por outro lado, o tempo do teatro épico é o passado, é a exposição de eventos que já passaram e, os atores representam personagens, todavia devem deixar claro para o público que eles não são aquelas personagens, mas que há ali indivíduos passando-se por aquele personagem.

Além disso, no drama há uma necessidade evolutiva das cenas que só fazem sentido se seguida à risca sua ordem cronológica: “No drama, a passagem do tempo é uma sequência absoluta de presentes”.¹ O drama é o gênero do presente, os acontecimentos ocorrem de forma linear, há sucessão de fatos. Com Brecht, o tempo dá saltos, as ações ocorrem em curva, a peça narra fatos já ocorridos e durante a peça podem ocorrer retornos ou avanços temporais de modo a apresentar fatos novos para justificar as ações das personagens.

Na literatura as ações se desenvolvem a partir de tensões que aparecem frente aos que constituem determinada obra. É a partir da tensão que se

¹ Ibid. p. 27

desenrola o enredo, o tema ou a história. O drama trabalha a tensão mirando o desfecho da história, toda a tensão flui para o clímax. Na tragédia grega, segundo a *Poética* de Aristóteles, a tensão permanece até a chegada à anagnórisis, como no *Édipo Rei* de Sófocles, em que no momento de maior criticidade da obra - Édipo precisa descobrir quem matou o antigo rei de Tebas para salvar a cidade - o herói trágico descobre que a profecia havia se cumprido: ele havia matado o pai e se tornado marido de sua mãe. Podemos observar, então, que a tensão crescente culminou em um desfecho impactante. Por outro lado, o teatro épico cria a sua tensão para conduzir a obra visando ao desenvolvimento do tema proposto; e, ao chegar ao final da obra, a tensão já se dissolveu e não há grandes revelações ou desfechos a serem feitos. Pode-nos parecer frustrante a estratégia de não deixar para o final o desfecho impactante, e é exatamente esse o objetivo do teatro épico, porque quer trabalhar o tema e desautomatizar o olhar do espectador para que esse passe a enxergar e observar sua realidade de forma contundente, buscando mudá-la.

Além dos elementos apresentados por Brecht na introdução de *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, existem outros elementos importantes que caracterizam o teatro épico. São eles: a figura do narrador, a relação atores/público, a música, a montagem do palco e do espetáculo.

Segundo Szondi (2011), não conseguimos ver a figura do dramaturgo no drama, a ausência de um narrador faz com que as palavras ditas na peça permaneçam lá e não façam sentido fora da cena e não devemos enxergar as palavras como saídas do autor. Ao narrar as ações representadas, o teatro épico expõe a figura do autor, o narrador surge em cena e dialoga com os companheiros de cena e com o público.

Essa é a mesma relação do drama com os atores: encenam sem que o público possa exercer qualquer ação sobre eles; na verdade “A relação espectador-drama conhece apenas total separação ou total identidade; ela desconhece tanto a intromissão do espectador no drama, quanto sua interpelação por ele”. (SZONDI, 2011, p. 25).

1.2 Além de Brecht

Sabemos que o teatro épico não foi criado por Brecht e que houve obras dramáticas que possuíam traços estilísticos épicos. Como mencionamos, não

faltam exemplos do uso de características épicas anteriores a Brecht. Entretanto, há épico além de Brecht. Dramaturgos e diretores que, assim como Brecht, desenvolveram o seu teatro épico, cada um à sua maneira, mas buscando contrapor o drama, que se encontrava em crise durante e após o Naturalismo.

Dentre as figuras que produziram, paralelamente a Bertolt Brecht (1898-1956), peças de gênero épico destacam-se: Erwin Piscator (1893-1966), Paul Claudel (1868-1955), Thornton Wilder (1897-1975), e Pirandello (1867-1936).

Primeiramente, podemos destacar a figura que, dentre todos esses, era o mais próximo a Brecht, o também alemão Erwin Piscator.

Piscator foi professor e diretor de teatro, além de dirigir filmes; não foi dramaturgo como Brecht, mas a sua importância para o teatro épico desenvolvido em sua época é inegável. Ele é reconhecido, juntamente com Brecht, como um dos expoentes do teatro épico.

O diretor foi um influente vanguardista da República de Weimar, que transformou o teatro em um “tribunal político” por meio da expansão das possibilidades técnicas do palco. Usando complexos arranjos de filmes documentários, projeções de imagens, palcos móveis e elevadores, ele trabalhou com eventos teatrais e expandiu o palco para um panorama épico.

O teatro político, que foi desenvolvido nos palcos de Piscator, encontrou grande ressonância, mas levou os contemporâneos a fazerem avaliações muito contraditórias à luz da distinção do diretor de uma estética do palco acerca da beleza artística pura. As produções de Piscator também influenciaram a teoria teatral de Brecht, que se inspirou no seu teatro político.

A Primeira Guerra Mundial deixou em Piscator muitas marcas: ele foi gravemente ferido durante o combate. Por isso, ou apesar disso, a experiência da guerra reafirmou o seu caráter pacifista e as suas convicções socialistas. Sua postura antimilitarista pode ser encontrada em poemas que publicou e na sua obra *O teatro político*².

Logo em seu primeiro capítulo “*Da arte à Política*”, Piscator demonstra sua postura contrária à guerra da qual foi convocado a participar.

² PISCATOR, Erwin. *O Teatro Político*. Trad. Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968

A minha cronologia começa em 4 de agosto de 1914. A partir daí o barômetro subiu:
13 milhões de mortos
11 milhões de mutilados
50 milhões de soldados em luta
6 bilhões de tiros
50 bilhões de metros cúbicos de gás.
Nisso que aí está, o que vem a ser a “evolução pessoal”? Aí ninguém evolui “pessoalmente”. Outra coisa o faz evoluir. (PISCATOR, p. 21, 1968)

Piscator dirigiu a peça “Bandeiras”, de Alfons Paquet, no teatro Volksbühne Berlin, em maio de 1924: na peça ele fez uso extensivo de projeções e textos em tela, antecipando o que viríamos a conhecer como a estilística do teatro épico. Graças ao sucesso da peça, Piscator pôde desenvolver seu trabalho como diretor do teatro Volksbühne Berlin.

Luigi Pirandello nasceu na Sicília, no ano de 1867. Foi um importante dramaturgo, poeta e romancista. Por conta de sua originalidade e humor, renovou a estética teatral. Pirandello foi um dos mais relevantes escritores do teatro moderno na Europa. Por meio de uma estética inovadora, passa a analisar psicologicamente a natureza humana, fundamentando-se na obra de Sigmund Freud.

Além disso, Pirandello foi extremamente relevante na campanha do ditador italiano Benito Mussolini, chamada “coleta do ouro”, com o fito de angariar fundos para o país, após a Itália ter sofrido sanções econômicas por ter invadido a Etiópia. Durante esse período, o dramaturgo, ainda alinhado ao fascismo, ganhou o prêmio Nobel de 1934.

De acordo com Décio de Almeida Prado (1956), em sua obra “Um imbecil”, Pirandello previu um dos traços mais marcantes da luta partidária: a progressiva desumanização da política. Para o chefe socialista descrito na obra, o sofrimento humano deve ser encarado como um meio para alcançar a eliminação sistemática do adversário de forma impiedosa, esquecendo-se, por exemplo, a criatura de carne e osso em sofrimento ao seu lado. Pirandello e Brecht (“A exceção e a regra”) acabam por discordar em conteúdo e na forma. Enquanto, “Um imbecil” possui um fundo constante de ironia, a obra de Brecht caracteriza-se por diversos apelos para que os espectadores abandonem sua atual posição, tornando-se ativos no debate.

Paul Claudel foi um importante dramaturgo francês do século XX e participante da Academia Francesa. Por ter se convertido ao Catolicismo, Claudel utilizou o culto e o misticismo para compor grande parte de suas obras poéticas e dramáticas.

Segundo Rosenfeld (1965), a visão de Claudel não é basicamente dramática e trágica. Em sua forma de pensar, os conflitos humanos perdem a importância, uma vez que as tragédias, torturas e conflitos são como absorvidos pela graça divina. O próprio autor revelou, certa vez, que o catolicismo deve trazer à alma repouso e certeza, não podendo ser um motivo de drama. Essa filosofia resulta em atitudes épicas e não dramáticas. Dessa maneira, a obra de Claudel se assemelha ao “mistério” goethiano de Fausto, já que, embora divirjam em alguns aspectos, aproximam-se no que tange a justificação do mal no plano divino.

Nesse viés, ainda sob o olhar de Rosenfeld, pode-se perceber que Paul Claudel concebia a ideia do extermínio ou a escravização de tantos africanos a serviço de Deus, como é mostrado em sua obra “O livro de Cristóvão Colombo”, o que causou extrema revolta entre os católicos, os quais acusavam-no de heresia, soberba e amoralidade. Semelhante a isso, Brecht foi igualmente criticado pelos comunistas ao aprovar o sacrifício da vida humana em prol do comunismo. É válido assegurar que concepções que tendem a colocar o centro fora do indivíduo, de forma a integrá-lo como elemento no todo maior, quase sempre conduzem a ideias épicas do teatro.

Na obra supracitada, Cristóvão Colombo torna-se um espectador de sua própria vida passada, Esse Cristóvão enxerga os acontecimentos e carrega a missão divina de aconselhar o outro Cristóvão, tornando-se juiz de sua própria epopeia. O fim da peça é uma magnífica demonstração da graça divina, através do uso de músicas, acabando na dimensão sobrenatural, na vida eterna.

Thornton Wilder é considerado um clássico da literatura americana. Alcançou grande sucesso com suas obras teatrais como *Our Town* (1938), parábola da vida cotidiana que gira rotineiramente ao redor das mesmas preocupações: o trabalho, o amor e a morte, ou *The Skin of Our Teeth* (1942), na qual as personagens são expostas a catástrofes frequentes. Wilder renovou o teatro americano ao renunciar ao estilo naturalista, utilizando elementos de estilos próprios do teatro épico de Brecht e da tragédia antiga.

Segundo Décio de Almeida Prado (1956), a obra “A feliz viagem de Trenton a Camden” é uma pequena obra-prima de humor e poesia. A peça possui ausência de formalismo e, com apenas quatro cadeiras, um estrado e cinco ou seis atores, Wilder mistura público e palco como se não passassem de velhos e bons amigos. O autor não esconde que as personagens falam de posições comuns de sentimentos; por isso, possuem um lado cômico. Ao demonstrarem tanta sinceridade e emoção, expõem o seu lado inocente e poético.

1.3. Brasil: Influências do épico

O uso dos temas e recursos do teatro épico no Brasil ganha destaque com a estreia de “*Eles não usam Black-tie*” de Gianfrancesco Guarnieri em 22 de fevereiro de 1958, ainda que, segundo Iná Camargo Costa (1996), seja bastante provável que Guarnieri não tivesse entrado em contato com a produção teatral de Brecht, por sua obra não apresentar indícios materiais de que a obra do dramaturgo alemão lhe era conhecida. Até a montagem de *A Alma Boa de Setsuan*, por Maria Della Costa em agosto de 1958, Brecht seria apenas conhecido por especialistas como Sábato Magaldi e Anatol Rosenfeld.

Na época anterior a peça *Eles não usam Black-tie*, o teatro desenvolvido era predominantemente o do drama moderno, possuindo uma forma que propiciava o desenvolvimento de temáticas familiares, individuais, porém a partir de um recorte do contexto social a que estão inseridos.³

Guarnieri, por sua vez, começa os trabalhos com temas épicos no teatro nacional brasileiro ao introduzir a greve como motivo central de sua peça. Apresentando uma família de proletários moradores do morro, a peça traz a classe proletária como personagem principal pela primeira vez. Os conflitos que ressoam durante toda a peça permeiam a discussão sobre consciência de classe, sentimento de pertencimento e união frente aos ideais de mudança e ascensão social, mesmo que traindo suas origens. Sobre a greve como assunto principal de uma peça de teatro, Iná Camargo Costa afirma:

³ Embora não encenada à época, *O Rei da Vela*, publicada por Oswald de Andrade em 1937 (levada ao palco trinta anos depois, pelo grupo de Zé Celso) evidencia um conjunto maior e mais coerente de procedimentos afins aos projetos estéticos de Piscator e Brecht.

Como sabem os estudiosos da obra de Brecht, greve não é um assunto de ordem dramática, pois dificilmente os recursos oferecidos pelo diálogo dramático – o instrumento por excelência do drama – alcançam a sua amplitude. Recorrendo ao repertório da velha lógica formal, poderíamos dizer que a extensão (o tamanho) desse assunto é maior que o veículo (o diálogo dramático). (COSTA, 1996, p. 24).

Com a greve como tema épico, a peça é dividida em três atos – aqui encontramos a primeira evidência de que a peça guarda traços do drama, pois a divisão por atos é um dos recursos que marcam o gênero e por isso tem recusado o seu uso por Brecht, que adotava quadros independentes –, os quais cobrem os diferentes períodos da peça: o primeiro ato apresenta as personagens, seus dramas pessoais, o contexto em que vivem e a greve - da discussão da sua motivação e necessidade até a assembleia que a institui; o segundo mostra a movimentação dos personagens contra e a favor da greve e suas preparações para o que está por vir; e o terceiro mostra o desfecho da greve que se concretizou e obteve sucesso, bem como as reverberações dos atos das personagens durante a greve sobre as suas vidas.

A peça é um embate entre pai (Otávio, militante grevista) e filho (Tião, também empregado de fábrica e antigrevista). Otávio entende a greve como única forma de dobrar os padrões para conseguir melhores condições de trabalho e salários; por sua vez, Tião enxerga apenas os problemas que a greve traz, como as prisões de seu pai que, inúmeras vezes em sua infância, obrigaram Tião a viver com os padrinhos na cidade, porque sua mãe sozinha não teria condições de criar os filhos. E o mais decisivo: a mulher de Tião, Maria, está grávida.

Tião – O senhor parece que tem gosto em prepará greve, pai.

Otávio – E tenho, tenho mesmo! Tu pensa o quê? Não tem outro jeito não! É preciso mostrá para eles que nós tamo organizado. Ou tu pensa que o negócio se resolve só com comissão? Com comissão eles não diminui o lucro deles nem de um tostão! Operário que se dane. Barriga cheia deles é o que importa. (GUARNIERI, 2014, p. 26)

Apesar de ser o fio condutor de todas as ações da peça, nada referente à greve em si deveria ser encenado em frente aos olhos da plateia. Todas as cenas de greve: a assembleia, o piquete, o estouro da greve, a consequente prisão de Otávio e sua libertação, são narrados, como é determinado pelo teatro épico

brechtiano. Os espectadores ficam apenas com os desdobramentos da greve sobre a família de Otávio.

Assim, *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, encenada pelo Teatro de Arena em 1958, ao ser elaborado como um drama, deixou de fora as principais cenas que caracterizariam seu tema – a organização de uma greve –, confinando os personagens no espaço doméstico e narrando os acontecimentos que tinham relação com o assunto: a assembleia, o piquete, a prisão de Otávio. O público/leitor acompanha diálogos que tentam presentificar o assunto e que naufragam diante do poder dramático do conflito entre pai e filho (Tião), que decide furar a greve. (MATSUNAGA, 2017. p. 173)

Tanto o pai como o filho têm os seus motivos para defender suas posições sobre o movimento grevista. Otávio é proletário da fábrica desde moço, enfrentou e liderou muitas greves e, seguindo o seu pensamento, não há como vencer os patrões se não colocá-los contra parede, pois comissões e reuniões não servirão ao trabalhador, mas aos interesses do patrão. Morando na favela, com família para cuidar, Otávio vislumbra na greve a única forma de melhorar um pouco a sua vida e a de seus companheiros de fábrica.

Enquanto Tião vê o outro lado da greve. Ele se ressentido de ter tido que morar com os padrinhos em razão das várias prisões de seu pai por fazer parte do grupo da greve e por sempre encabeçar ações transgressoras. Ao mesmo tempo, Tião conheceu outra vida, que ele certamente não aproveitou, pois foi feito de pajem pelos padrinhos, ou seja, eles fizeram-no de babá para seus filhos, não cumprindo a promessa de colocá-lo na escola, como bem lembra a mãe de Tião, a dona Romana. Ao conhecer a vida dos padrinhos, Tião internaliza a vontade de ascender socialmente, alcançar a classe média e viver na cidade como burguês. Tião percebe que furar a greve e ficar ao lado dos patrões seria o caminho mais fácil de conseguir melhorar na fábrica.

Os motivos de Tião se explicitam logo pelo começo da peça. Nela temos Tião conversando com sua namorada Maria e descobrimos que ela está grávida, Tião tem pressa em se casar porque os pais dela não sabem desse acontecimento. Para Tião, eles devem casar o quanto antes, porém Maria

intervém argumentando que casar sem noivar levantaria suspeitas do porquê de eles estarem com tanta pressa de se casar.

Então, temos o primeiro ato que cronologicamente possui a duração de dez dias, passagem de tempo entre a conversa dos dois e o dia do noivado, que acontece no quadro II do primeiro ato, no sábado, no mesmo horário da assembleia. E a decisão sobre a greve seria votada para iniciar na segunda-feira.

Próximo ao desfecho do ato, temos a chegada de Bráulio com notícias da assembleia que decidira sobre a greve. Segundo Bráulio a assembleia votou pela greve geral na fábrica, começar na segunda, e teve grande representatividade com a presença do sindicato inclusive, o único que faltou da turma foi Otávio.

O segundo ato começa com uma conversa entre Romana e o filho Tião sobre os acontecimentos da noite anterior. Bêbados, pai e filho travam um embate sobre as mágoas que carregam, enquanto a mãe busca mostrar ao filho que ele está sendo ingrato com a família.

Costa (1996) elucida sobre o mecanismo do dramaturgo em ter que transferir a mesma tensão conflito do primeiro ato para o segundo trabalhando a relação entre pai e filho, adequando o tratamento para não ser obrigado a lidar com a carga emocional em que pai e filho bêbados apresentariam. A carga emocional seria grandiosa, apresentaria cobranças para ambos, porque o filho ressentia-se do pai por ele tê-lo que o entregara aos padrinhos na cidade em razão de sua militância, o que o levava sempre a delegacia. Por sua vez o pai ressentia-se do filho que declara que preferiria que tivesse sido deixado com os padrinhos na cidade.

Guarnieri transfere a cena para o segundo, apresentando-a por meio da memória com o relato da mãe. O filho não se lembra da discussão, sua mãe ao contar-lhe o que ocorreu por meio do relato, debate com o filho podendo criticá-lo.

Como deslocou para o segundo ato o confronto em forma de relato, Guarnieri pôs em ação uma das modalidades do **efeito de distanciamento reclamado com tanta insistência por Brecht**. Com o recurso adicional de excluir os contendores e de mostrar no dia seguinte o outro desmemoriado por causa da bebedeira, o *tema* do debate (pois é ele e não a sua *cena* que interessa) pôde ser enfrentado

através da lembrança materna carregada de crítica à incompreensão [...] do jovem (COSTA, 1996. p. 28, **grifo nosso**. *Grifo da autora*).

Como podemos observar, Costa nos mostra que Guarnieri utiliza o efeito de distanciamento do teatro épico como forma de segurar e não precisar mobilizar a carga emocional que seria exigida da cena para produzir uma ação que desse conta do embate entre pai e filho, ambos alcoolizados e externando suas mágoas recíprocas. Como consequência o público, ao ser privado da emoção, pode manter-se focado ao que realmente interessa em *Eles não usam Black-tie*, que são os acontecimentos da greve. Assim, esse distanciamento de cena tão intensa e emocional possibilita o pensamento racional sobre o espetáculo.⁴

O trecho extraído da peça nos ajudará a entender melhor o que poderia ter sido a briga entre pai e filho durante a festa de noivado, o esforço que precisaria ser empreendido para que a peça não perdesse em dramaticidade teria que ser excepcional. O diálogo com a mãe, que no decorrer dos atos da peça parece ser a pedra angular e a cabeça mais racional, ainda que extremamente humilde, daquela família, nos mostra que os ideais de cada um dos homens impedem que eles percebam com clareza sua parcela de culpa nos traumas deixados em si. Romana consegue perceber, pelo diálogo da noite anterior e o do momento da cena, os pensamentos do seu filho. Não seria absurdo cogitar que o filho pudesse estar pensando em agir contra o companheirismo e a união do povo da favela. Esses dois valores lhes eram importantes, pois, privados de ter uma vida de regalias, sobrava-lhes apenas o que era conquistado a duras penas e a amizade com os vizinhos.

Romana – Tá de porre ainda...

Tião – Tou não!...

Romana – Mas que ontem tu tava, tava.

Tião – Um pouquinho...

⁴ Cardenuto (2016) versa sobre a mudança de como dramaturgos do teatro e da televisão da atualidade utilizam o humor como seu meio de comunicação, mas que o fazem apenas pelo entretenimento ao contrário de épocas anteriores em que o humor era carregado de críticas sociais e políticas. Em seu artigo, o autor trabalha com a peça de Guarnieri, mas repensada e reapresentada em 2011, a releitura da peça conta com a participação de Flávio, filho mais velho de Guarnieri e Dan Rosseto. Os dois entendem que a releitura é necessária porque o contexto do país é outro. A comicidade é para Brecht um artifício para produzir críticas utilizando-se também da ironia.

Romana – Pouquinho muito... Sorte que teu pai também tava, senão ia saí muita discussão... O que tu disse pra ele não se diz.
 Tião – O que foi que eu disse?
 Romana – Então tu não lembra?
 Tião – Palavra que não.
 Romana – Ainda bem...
 Tião – O que eu disse?
 Romana – Um monte de ingratidão... Que o culpado da tua vida era teu pai... Que a gente devia tê te deixado com os teus padrinhos... Que se tu tivesse na cidade, Maria não ia precisará continuá trabalhando e um monte de besteira...
 Tião – Bebedeira!
 Romana – É, mas é bêbado que a gente se abre... Eu fiquei cismada.
 Tião – Não tem motivo mãe...
 Romana – Só se tu fosse burro poderia querê tê ficar com os teus padrinho...
 Tião – Isso não... Se não fosse eles eu não tava vivo...
 Romana – Não faz romance... Cuidei de Jandira, cuidava de tu também...
 Tião – Com papai na cadeia, a senhora sozinha, duvido muito!
 Romana – E mesmo se não cuidasse, eles não fizeram coisa melhó... Conheço aquela laia, queriam é pajem pros filhos, um criadinho... E vieram com a conversa de educá você, de fazê você um homem... Então por que não te puseram na escola? Pra te mandarem pro grupo foi um custo... Tu hoje podia tá formado, Tião... (p. 54 – 55)

A decisão de Tião de furar a greve ocorre no segundo ato, enquanto seu amigo Jesuíno tenta convencê-lo de que o melhor era fingir furar e fingir apoiar a greve, para que eles ficassem bem com a turma e com os patrões. Porém, Tião, mantendo-se firme em seus ideais e opiniões de lutar pela causa em que acredita, rechaça a ideia do amigo e toma sua decisão, porque o importante é “tomá posição”, furar a greve seria o melhor jeito de crescer na fábrica. Após esse debate, o segundo ato termina com as ações da greve à porta.

Jesuíno – Deixe de panca! Covardia por quê? É um jeito melhó do que se arriscá e levá pancada. Tu pode evitá inclusive o desprezo da turma. Tu pode te arrumá na fábrica e ficá bem com o pessoal! Pensa bem, Tião! E depois, tu pensou em Maria, ela pensa como eles, é capaz de não gostá...
 Tião – Maria é minha mulhé e gosta de mim. O que eu fizé ela vai achá certo!... O que ela podia achá errado é eu tê medo de tomá posição. Mas eu vou tomá posição, contra a greve. Furo a greve e ninguém tem nada a vê com isso! (p. 68).

O terceiro ato alça à condição de personagem principal a personagem Romana, pelo menos no primeiro quadro do ato está com ela a função de pivô da cena. À esposa/mãe caberá a preparação do café da manhã, os aconselhamentos para o filho e depois ao marido sobre a greve – “Polícia chegou, tu sai de perto! Não vai te metê a valente!” (p. 76 e 79) –, a

recomendação para que ambos anotem o endereço de casa Para, caso a greve “gore”/dê errado e algo aconteça, a família os possa encontrar. Os acontecimentos do pós-greve também possuem influência direta de Romana, ela corre ao socorro do marido que está preso no D.O.P.S.

Entretanto, mesmo com Romana ocupando uma função de maior destaque, o terceiro ato guarda o maior embate para o segundo quadro. Com a saída da prisão no mesmo dia, Otávio encontra com Tião para que ambos acertem suas contas pelo filho ter renegado sua gente e furado a greve. A cena que se segue é carregada de emoção, afinal *Eles não usam Black-tie* é um drama, e apesar de durante toda a peça as cenas apresentarem os dois lados da história e seus motivos, no terceiro ato o coletivo vence sobre o interesse comum, ou seja, ao trair sua família e os iguais Tião acaba por ser rejeitado por seu pai e por Maria, sua noiva.

O desprezo do pai já era esperado por ele, mas ao se deparar com o desprezo da noiva que, grávida, prefere enfrentar os desafios a ficar com quem não honrou seu “pessoal”, Tião entendeu que não bastava ter opinião e segui-la, não bastava querer uma vida melhor se aquilo fosse conquistado a partir do abandono de suas raízes.

A peça apresenta problemas quando percebemos que o assunto não cabe na forma, ou seja, a greve não cabe em um drama. Guarnieri confiou que o diálogo daria conta de segurar as funções dramáticas e épicas da peça o que, segundo Costa (1996), sobrecarregou-o. A confiança no diálogo é evidente pela escolha do lugar das ações: a casa da família de Tião. Todas as ações ocorrem nesse espaço e o que acontece fora dele surge em cena por meio da narração, algum personagem chega de fora e nos conta da assembleia, da greve, da delegacia.

Os dramaturgos brasileiros à época não dispunham de condições estéticas, de recursos expressivos e cênicos para abordarem tais assunto no palco: em outros termos, Guarnieri estava interessado no tema da greve, mas não *possuía* os conhecimentos sobre o teatro épico que lhe subsidiariam melhor do que o drama para trabalhar o tema da greve.

Independente disso, *Eles não usam Black-tie* obteve um sucesso estrondoso, estreou em 22 de fevereiro de 1958 e se manteve em cartaz por mais de um ano. Graças a esse sucesso o *Arena* conseguiu repetir o que havia

tentado o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) que tinha uma gestão de modelo empresarial. O TBC possuía local fixo e mantinha um elenco estável administrado como empresa.

O TBC não conseguiu manter seu modelo que em pouco tempo mostrou-se inviável. O Teatro de Arena seguia esse modelo e iria fechar as portas quando decidiu montar *Eles não usam Black-tie* para que encerrassem as atividades com uma peça nacional. O sucesso absoluto mudou o destino do grupo e permitiu que o Arena continuasse seus trabalhos. E foi também o motivo da criação do “Seminário de Dramaturgia do Arena”.

O seminário aconteceu entre 1958 e 1961 com encontros ocorrendo quase semanalmente. O objetivo prioritário do Arena era revelar novos dramaturgos à cena brasileira, principalmente aqueles com predileção pelo tema da peça de Guarnieri. Dos encontros participaram membros do Arena e dramaturgos de todo o Brasil. O surgimento do seminário constitui um capítulo importante da dramaturgia brasileira, pois desses encontros saiu a primeira montagem de Brecht no Brasil, dirigida por Maria Della Costa: a peça *A alma boa de Setsuan* em agosto de 1958.

Sua contribuição para uma mudança nos caminhos da modernização do teatro brasileiro é inestimável. Uma geração de dramaturgos com atuação no teatro e na televisão foi influenciada pelos debates do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. Na forma de um encontro semanal de leitura e de debate sobre textos dos jovens autores, o Seminário nasceu de uma evolução do Curso de Dramaturgia ministrado nos anos anteriores por Augusto Boal e mantém vínculos profundos com a prática artística, política e pedagógica das encenações produzidas no Teatro de Arena. (RIBEIRO, 2011. p. 141)

Do Seminário também surgiu a peça *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal, sendo um dos exemplos dessa renovação e “um dos mais importantes exemplares do teatro épico brasileiro” (COSTA. 1996. p. 40)

A peça narra a história do típico anti-herói brasileiro José da Silva, operário com um dos nomes mais comuns no país e caricatura da imagem do povo. José da Silva era operário, perde o emprego, com isso começa uma saga para conseguir alimento para os seus quinze filhos.

Ele busca aumento de salário antes de ser mandado embora, participa de uma revolução na fábrica que fracassa, procura ajuda no hospital e não é atendido, comete um crime para ser preso para que possa comer na prisão e é

libertado por excesso de presos na carceragem. Sua última aventura começa em época de campanha eleitoral, ele é procurado por políticos desejosos de comprar seus votos. Todas as opções falham para José da Silva e seus companheiros.

A trajetória de José da Silva opõe-se a de Zequinha, vindos do mesmo lugar e trabalhando nos mesmos locais, mas com futuros diferentes. Enquanto José da Silva mantém sua condição de famélico, Zequinha alça voos maiores ao entrar na política e concorrer à Câmara. Quando Zequinha encontra-se com José da Silva, promete ao amigo que representante do povo é escravo de José e que fará o possível para melhorar a sua vida. A promessa era vazia, tinha interesse no voto do amigo e nada mais, ao ser eleito não cumpre com sua palavra e abandona-o.

Boal trabalha com o épico na peça ao incluir nela elementos do teatro épico de Brecht e Piscator como o narrador, o coro e o tema da exploração do operário por setores da sociedade mais elevados.

Revolução na América do Sul (1960) foi a primeira peça brasileira marcadamente épica, apoiando-se nos pressupostos do teatro épico, buscando um teatro dialético e combativo. A peça possui muitos méritos ao conseguir introduzir no Brasil os conceitos brechtianos para criticar a nossa sociedade. Boal acreditava que seu teatro seria mais épico que o de Brecht, pois quando Brecht diz que seu teatro era ativo, ele pensava em algo mais teórico, enquanto Boal acreditava em um contato com o público mais real e ativo, sair do teatro e ir ao povo como ajuda para enfrentar as dificuldades.

2. A Companhia do Latão

“O capitalismo transformou em mentira barata a literatura que insiste em desconhecer o esmagamento dos pobres diabos que somos”

Roberto Schwartz

O teatro contemporâneo concede espaço para a possibilidade do surgimento de grupos e companhias teatrais e há uma profusão de diferentes linhas às quais os grupos podem seguir. Os trabalhos podem seguir linhas mais teóricas apoiadas em nomes consagrados da dramaturgia nacional e mundial, ou podem se desvencilhar de nomes e partirem para um trabalho autoral, romper com o que está em voga.

Há dentre esses grupos aqueles que se destacam por desenvolver um trabalho qualificado e duradouro. Esse é o caso da *Companhia do Latão* que está há mais de 20 anos produzindo e, principalmente, pesquisando sobre teatro em São Paulo.

A companhia surgiu a partir da reunião de alguns atores por parte de Sérgio de Carvalho, diretor e dramaturgo do grupo ao lado de Márcio Marciano.

Sérgio Ricardo de Carvalho Santos, nascido em 1967, em São Paulo é a figura principal por trás de todos os trabalhos da *Companhia do Latão*. Um dos idealizadores do projeto desde sua formação em 1995, Sérgio tem se mantido a frente do grupo como diretor, produtor e dramaturgo. Formado em Jornalismo, pela Faculdade Cásper Líbero, FCL, Brasil, com mestrado em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes pela Universidade de São Paulo, a USP e doutorado em Literatura Brasileira, também pela USP, Sérgio de Carvalho produziu junto da equipe de produção e atores diversos trabalhos de dramaturgia e de estudos sobre teatro.

Dentre a sua produção destacam-se inúmeras peças autorais, adaptações de grandes obras da literatura mundial, produção de revistas como a Revista *Vintém* e revista *Traulito*, realização de experimentos cênicos e produção de livros em que se discute a teoria por trás dos trabalhos da companhia. Sérgio mostra sempre em seus trabalhos que houve a participação do coletivo nas produções do grupo, figuras como o ator Ney Piacentini, Helena

Albergaria, Heitor Goldfuss e Marcos de Andrade e Martin Eikmeier, compositor de trilha sonora, são exaltadas por suas contribuições. As peças possuem sempre participação ativa dos membros em sua preparação e execução.

Antes de ser um grupo que apresenta espetáculos teatrais a Companhia possui um compromisso com o teatro e sua pesquisa, o grupo por intermédio de seu diretor parte da pesquisa e da experimentação para alcançar os objetivos do teatro épico-dialético brechtiano de conscientização e desalienação da sociedade e para isso a pesquisa formal tem guiado o grupo pelas últimas duas décadas.

A *Companhia do Latão* fez parte, em 1999, da criação do movimento “Arte Contra a Barbárie” junto de outras companhias teatrais como Folias D’Arte, Parlapatões, Pia Fraus, Tapa, União e Olho Vivo e Monte Azul. O objetivo do grupo era inserir-se na discussão sobre o futuro da Cultura no Brasil.

Para além de expor a barbárie tal como se manifestava no campo da arte em consequência da sua mercantilização radical, o texto apontava para a questão que definiria a estratégia de longo prazo do movimento: disputar (e, se possível, transformar) o pensamento sobre a cultura no Brasil.

A formulação desse objetivo decorreu da seguinte percepção: ao mesmo tempo que a nossa própria experiência de exclusão (não há lugar para nós no mercado de arte nem no de trabalho, qualquer que seja o ramo da atividade) nos permite desde já formular novos conceitos e novas funções para a arte e a cultura, temos a possibilidade de elaborar a expressão teórica dessa experiência e, portanto, disputar, com a ideologia do mercado, o pensamento sobre arte e cultura.⁵

Neste capítulo trataremos da história da *Companhia do Latão* passeando por suas principais realizações práticas e teóricas ao longo dos seus 20 anos de existência, conhecendo algumas de suas peças e suas obras em que sistematizam a teoria que guia sua prática.

Veremos de suas peças autorais e releituras de espetáculos as seguintes peças: *Ensaio para Danton* (1996/1999), *Ensaio sobre o Latão* (1997), *Santa Joana dos Matadouros* (1998), *O nome do sujeito* (1998), *A comédia do trabalho* (2000), *Auto dos bons tratos* (2002), *O mercado do gozo* (2003), *Equívocos*

⁵ Iná Camargo Costa em ARTE CONTRA A BARBÁRIE. Disponível em: < <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/arte-contra-a-barbarie>>. Acessado em 10/06/2019

*coleccionados (2004), Visões siamesas (2004).*⁶ Em um segundo momento trataremos da produção teórica da *Companhia do Latão* com a publicação dos livros: *Introdução ao teatro dialético (2009), Atuação Crítica (2009)*; e revistas *Vintém, Traulito* e o Jornal *O Sarrafo*.

A partir da apresentação da produção da *Companhia do Latão* é que poderemos reconhecer a grandiosa contribuição do grupo e de seus integrantes para o teatro épico-dialético brasileiro. Pesquisadores como Iná Costa Camargo estudaram e enaltecem o bom trabalho que a companhia vem desempenhando nas últimas duas décadas.

2.1 Trabalhos do Latão

Em 1996 é encenado *Ensaio para Danton*, a representação era uma releitura da peça *A Morte de Danton* do escritor alemão George Büchner. A obra original representava a Revolução Francesa mostrando um desentendimento entre Danton e alguns líderes da Revolução, principalmente Robespierre.

A *Companhia do Latão* surge de fato como grupo teatral para a montagem de *Ensaio Sobre o Latão*. Ocupando Teatro de Arena Eugênio Kusnet em 1997, o seu trabalho de estreia como grupo teatral partiu da pesquisa sobre a obra *A Compra do Latão* de Bertolt Brecht. O objetivo do grupo com seu primeiro trabalho era adaptar a teoria proposta por Brecht em cena, ou seja, dar forma aos conteúdos teóricos.

Na obra, *A Compra do Latão*, Brecht faz referência a Shakespeare, pensando nisso os trabalhos do grupo partem de sobreposições de cenas de Hamlet a situações vivenciadas pelos atores pelas ruas da cidade. Partindo das indicações da obra brechtiana, segundo Piacentini (2018) os atores deveriam fazer o seguinte exercício: observar a cidade de São Paulo, encontrar histórias, juntar com os acontecimentos de Hamlet, voltar ao teatro e narrá-las aos colegas.

“Com o passar dos dias, essa junção de fragmentos de rua com trechos de *Hamlet* começava a frutificar: o ator Vicente Latorre trouxe a invisibilidade de um catador de latas e a associou ao fantasma

⁶ Com exceção da peça escrita por Brecht *Santa Joana dos Matadouros*, as peças aqui apresentadas fazem parte do livro *Companhia do Latão: 7 peças*.

CARVALHO, S.; MARCIANO, M. *Companhia do Latão: 7 peças*. São Paulo: CosacNaify, 2008.

do pai de *Hamlet*. A gravidade com que ele narrava como ninguém prestava atenção ao catador enquanto ele mesmo imitava o homem que tinha visto, desacostumava um fato costumeiro, com Latorre proferindo as palavras: “A praça fervilhava de gente e ninguém olhava para ele. Ele era como um vulto, uma sombra: Ninguém olhava para ele” (PIACENTINI, p. 35-36, 2018)

O relato de Ney Piacentini transmite-nos a ideia do que eram os trabalhos no início da companhia: reflexão e experimentação cênica. Uma das premissas da *Companhia do Latão* por meio de seus integrantes e encabeçados pelo diretor Sérgio de Carvalho é o estudo formal do teatro buscando ter uma pesquisa estética avançada e politização da cena. Desde os primórdios de seus trabalhos a pesquisa da *Companhia do Latão* passou pela dialética de Brecht, o próprio nome do grupo deriva da obra do dramaturgo alemão.

Piacentini (2018) descreve os procedimentos que constituiu o primeiro trabalho do grupo no teatro de arena, os atores precisavam observar o cotidiano do centro velho de São Paulo e após isso narrar os acontecimentos a partir de seus pontos de vista. A narração faz parte dos principais tópicos pelos quais Brecht orienta seus trabalhos, é a partir da narração que o teatro épico acontece e o efeito de estranhamento pode acontecer.

Ensaio sobre o Latão não foi pensado para simplesmente teatralizar a teoria de *A compra do Latão* haja vista ser um texto teórico e não dramático, a ideia sobretudo era realizar o que Brecht propôs no poema *Sobre o teatro cotidiano* em que ele recomenda aos atores observar o teatro cotidiano e natural das ruas como explicitado por Piacentini (2018).

Vocês, artistas que fazem teatro em grandes casas,
sob sóis artificiais, diante da multidão calada,
procurem alguma vez aquele teatro encenado na rua.

Cotidiano, vário e anônimo.
Mas tão vívido. Terreno.
Nutrido da convivência dos homens.
O teatro que se passa nas ruas. (BRECHT, 1990, p. 235-238)

A observação e análise do cotidiano do centro de São Paulo levou a montagem do espetáculo *Ensaio sobre o Latão*. O espetáculo era dividido em quatro noites de ensaios, na qual o público acompanhava na primeira parte a junção das observações dos atores com cenas de Hamlet. Na segunda noite o público encontrava uma adaptação do poema *Sobre o teatro cotidiano* para os

palcos. A terceira e quarta noites eram encenados os atores ensaiando cenas de *Hamlet* e apresentando para um assistente de direção de TV que estava ali para captar novos talentos para a televisão. Na cena o assistente focava mais em detalhes físicos do que na performance dos atores, gerando conflitos dos atores com o assistente e trabalhando o tema de forma que ocorresse o distanciamento brechtiano.

Em 1998, o grupo ensaia e apresenta o clássico de Brecht *Santa Joana do Matadouro* que trata da crise do capitalismo no mundo e, especificamente, nos Estados Unidos em 1929. Nessa peça Brecht traz a vida Joana Dark para trabalhar nos matadouros de Chicago, a capital do estado americano de Illinois.

A peça traz Joana como membra de um grupo religioso chamado “Boinas Pretas” que luta pelos mais pobres contra aqueles que exploram e ampliam a pobreza da camada mais baixa da sociedade.

O tema central da peça é a crise do capitalismo, o crash da bolsa de valores de Wall Street e a ressonância disso para a população. Na peça há o dono de açougue Bocarra que decide largar o ramo de carnes após ver um boi ser abatido. Ao tentar vender seu negócio recebe uma proposta: para que ele pudesse vender, o comprador queria a ajuda dele para retirar os outros concorrentes do mercado. Para isso Bocarra abaixa o preço da carne para valores irrisórios, o que provoca grande desvalorização de seu negócio na bolsa de valores, levando além de si o seu comprador a bancarrota. Para se recuperar o banco exige que ele venda o estoque de carne, porém ele não consegue porque a população perdeu o emprego com a falência dos matadouros e por isso não consegue pagar pela carne.

Ainda no ano de 1998, a Companhia escreve *O nome do Sujeito* (1998), sua primeira peça autoral, que discute a entrada de capital estrangeiro e a modernização das cidades atuais por meio da encenação ambientada na Recife (PE) do século XIX. A inspiração para composição do espetáculo partiu do mito de *Fausto* com o grupo pesquisando primeiro o de Christopher Marlowe, dramaturgo e poeta inglês do séc. XVI e o de Goethe. O grupo consegue trazer o mito faustico para a realidade brasileira com a leitura da crônica "Um Barão Perseguido pelo Diabo", escrita pelo sociólogo Gilberto Freyre em 1929.

Com os acontecimentos em Recife, a peça apresenta um Barão que teria feito um pacto com o Diabo, assim como o Dr. Fausto. O pacto é sempre sugerido

e nunca mostrado, porque o próprio Barão não é encenado, as ações acontecem em razão do Barão, entretanto ele não vem a cena. O pacto é uma metáfora para o comércio de almas, ou seja, para a escravidão que ainda estava vigente na metade do século XIX.

Durante a montagem da peça o trabalho dos atores foi importante, pois a direção pedia e recebia deles proposições de cenas, Piacentini (2018) relata que eles realizam o que ficou conhecido como processo colaborativo. Eles tinham exercícios de encenação em que sem compromisso de seguir o roteiro os atores encenavam os episódios conforme lhes vinham à mente, o que resultou em momentos em que o tempo avançava além do necessário o que fazia com os atores para contextualizarem suas falas narrassem algo acontecido anteriormente do que estava sendo encenado.

A comédia do trabalho (2000) surge no momento em que a *Companhia do Latão* é convidada pela Secretaria Estadual de Cultura para participar do projeto, assim como outros grupos teatrais também foram, Residência Artística da Oficina Cultural Oswald de Andrade, o projeto durou cinco meses e teve como resultado a peça em questão.

Tendo sido a peça de considerada mais popular *A comédia do trabalho* levou cerca de 70.000 pessoas para as quase 300 apresentações⁷ feitas nos mais diversos espaços, desde de teatros a acampamentos sem-terra e festivais internacionais como o XXV FITEI, em Portugal no ano de 2002.

A peça trata das relações de trabalho, a exploração da mão-de-obra, o desemprego e as lutas de classes dentro do capitalismo contemporâneo. A encenação ocorre na província fictícia de Tropélia, tendo como personagens principais dois irmãos gêmeos donos de um banco de investimentos prestes a falir. Para salvar seus negócios os dois apelam para fundos públicos. O objetivo era vender o negócio recuperado para o capital estrangeiro e se tornarem rentistas, porém eles ignoravam o que isso acarretaria para os funcionários do banco, como as inúmeras demissões que aconteceriam e os problemas sociais decorrentes de seus atos.

Em *Auto dos bons tratos (2002)* a *Companhia do Latão* colhe de fatos históricos reais o seu objeto de estudo. Buscando em 1546 a história do

⁷ Esses números são dados fornecidos pela própria Companhia e podem ser acessados em <http://www.companhiadolatao.com.br/site/a-comedia-do-trabalho/>

donatário de terras Pero do Campo Tourinho a peça apresenta o processo de inquisição sofrido pelo proprietário de uma das Capitânicas Hereditárias logo no início da dominação e exploração portuguesa em terras tupiniquins. Tourinho foi acusado pela Igreja Católica de cometer blasfêmia, porque o mesmo não concordava com os inúmeros feriados que haviam, ele buscava seus escravos índios na Igreja e os colocava para trabalhar aos domingos e feriados. Ao tomar a atitude de levar seus escravos, ele enfrentava a Igreja que acreditava em uma convivência pacífica com os índios, pois esses eram mais facilmente “domesticados” e escravizados se tratados com cordialidade.

A suposta cordialidade é o ponto exato da crítica da *Companhia do Latão* a realidade atual brasileira em que se percebe relações de amizade entre patrões e empregados, chefes e comandados sem que se dê conta de que as diferenças sociais não se atenuam por causa de relações interpessoais amistosas entre as partes, pelo contrário há um crescente nos abismos econômicos da classe menos prestigiadas frente aos mais abastados.

Peruchi (2015) explica que conseguimos perceber que por meio dos diálogos revela as contradições das personagens que não representam indivíduos subjetivados, antes são uma representação das classes sociais dentro da peça. Ainda nos revela que durante as ações da peça o que não há são ações de cordialidade, principalmente nas ações do patrão, o senhor de engenho, o que permite que o conceito apresentado na peça, a cordialidade dos patrões, aparece em forma de crítica a essa suposta cordialidade que aparece para legitimar a exploração dos trabalhadores.

Por outro lado, é também a atitude cordial de outros personagens, como João de Tiba e os padres, que permite criticar a cordialidade enquanto um problemático comportamento da sociedade brasileira que consiste em relacionar-se intimamente de modo que a proximidade afetiva oculte a própria exploração. Por isso, embora o traficante de escravos critique os atos de Tourinho, ele não o faz por discordar dos maus tratos e da exploração dos nativos, mas sim porque acredita que os bons tratos sejam uma forma mais eficaz de coerção. (PERUCHI, p. 80, 2015)

“*O mercado do gozo*” estreia em 2003 no Teatro Cacilda Becker, em São Paulo, apresenta a vida de um jovem industrial que precisa assumir os rumos da indústria após a morte do pai. Enquanto o jovem Burgó decide enveredar por

uma vida de prazeres carnavais e promíscuos, a peça apresenta a greve de operários de 1917 como pano de fundo e referencial histórico.

A peça trabalha a questão da exploração da imagem e a mercantilização do corpo nos levando a refletir sobre a produção cinematográfica, da televisão e outros meios de propagação da imagem sobre a nossa vida e a forma como nos relacionamos com nossos corpos e o do outro.

A peça foi montada a partir de ensaios e oficinas realizados pela companhia, os atores tiveram grande influência sobre a montagem e o público pode participar da peça a medida em que a disposição do palco foi mudada, trazendo os espectadores para junto dos atores.

Equívocos colecionados (2004) nasceu da leitura de entrevistas dadas pelo dramaturgo alemão Heiner Muller, que estão no livro de mesmo nome da peça. A elaboração da peça parte de uma oficina ministrada pelo teórico alemão Hans Thies Lehmann. A montagem inspirou-se também em *Terra em transe* (1967), filme do diretor Glauber Rocha.

Na peça são encenadas cenas de um tribunal dos mortos, com um juiz dos mortos, sua assistente e vários outros personagens mortos. “O tema da “cultura como diálogo com os mortos” é trabalhado na perspectiva da deterioração atual do ideário nacional-popular, tal como formulado no Brasil da década de 1960 em obras como *Terra em Transe* de Glauber Rocha.”⁸

Visões siamesas (2004) foi escrita inspirada nas tradições da comédia e óperas asiáticas, principalmente chinesa e japonesa e no conto machadiano “As Academias de Sião”⁹.

No conto conhecemos a história do Rei Kalaphangko e sua concubina Kinnara. Existem quatro academias em Sião sendo elas responsáveis pelos conhecimentos do mundo. Uma das Academias propõe que o corpo tivesse um sexo e a alma outro, sendo possível que alguém tivesse corpo masculino e alma feminina. Esse estudo surgiu uma vez que as Academias de Sião queriam entender seu Rei que “era virtualmente uma dama (MACHADO, 2016. p. 361). A proposta de uma alma sexual foi rechaçada pelas outras três Academias não

⁸ Companhia do Latão. Na página Espetáculos, sobre *Equívocos colecionados*. Disponível em: < <http://www.companhiadolatao.com.br/site/equivocos-colecionados/>>. Acessado em: 11/07/2019

⁹ ASSIS, Machado de. *Todos os romances e contos consagrados*. V.3. 1.ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 361-368.

restando outra alternativa senão a guerra. A Academia de Sião que propôs a alma sexual foi a vencedora e o destino das outras três foi a morte. Kinnara consegue influenciar o Rei para que ele assine o decreto considerando a teoria da alma sexual como a única aceitável. Por fim, Kinnara que era mulher masculina convence o Rei a trocarem as almas de corpos. Kinnara seria Kalaphangko e vice-versa. Kinnara realiza todas as ações que acreditava que o Rei deveria tomar, cobra impostos atrasados a partir da decapitação de alguns devedores, uma campanha bélica contra uma nação na fronteira, entre outras atitudes. O contrato deles seria de 6 meses, após isso deveriam trocar de volta para seus corpos. Kinnara não queria e tentava matar o Rei para ficar em seu lugar, só não concretizou porque tinha medo de morrer, pois não sabia se ela morreria por ser o seu corpo que ela estava matando ou se ela mataria ambos. O Rei em corpo de mulher conta que está grávida e a vontade de Kinnara passa. Ambos retornam aos seus corpos, mas diferentes, sentindo-se pai e mãe.

Na peça da *Companhia do Latão* a troca acontece a partir das visões com o Rei que a pobre Kinnara possui. A jovem na encenação deixa de ser concubina como no conto e passa a ser pobre e viver do lixo para tentar sobreviver. Porém ela e sua mãe não conseguem recolher papel para vender, pois há uma gangue de coletores de papel que monopoliza a coleta de papéis. Por sua vez, a gangue faz negócios com o sobrinho do dono da maior indústria de papel e o convence a apenas aceitar negociar com eles. Juntos exigem do tio o pagamento da dívida, entretanto a indústria do tio está quase falindo, ele deve a muitos e não tem como arcar com os compromissos.

O tio revela ao sobrinho sua enorme decepção por ele ter se aliado a gangue dos papéis e sua líder a Sra. Falcão, o sobrinho por sua vez revela ter sido seduzido por ela e deu sua promessa de comprar dela o papel, sendo obrigado a cumprir com sua palavra. A Sra. Falcão também possui problemas próprios, revela que precisa do dinheiro para pagar os integrantes da gangue ou esses a destituirão do seu lugar de líder e ela perderá todo seu poder.

A peça questiona durante a encenação a desigualdade das relações humanas, sociais e econômicas e a exploração humana. Quando vemos o jogo de poder que começa com Kinnara, passando pela Sra. Falcão, sobrinho e o tio comerciante de papel, percebemos as relações e como ocorre a exploração. Aquele mais elevado explora o de baixo, mas o inverso também acontece, para

galgar ares elevados o de baixo exploração o de cima. Essa exploração se dá por meio de mão-de-obra má remunerado, por chantagens e extorsões.

O que podemos ver com as encenações da *Companhia do Latão* em sua primeira década é um trabalho voltado as relações de trabalho, a mercantilização da arte e do trabalho, e, sobretudo, críticas ao capitalismo exacerbado presente nas sociedades atuais. A companhia apoia-se em Brecht, mas demonstra maturidade para explorar temas universais para enxergar a realidade nacional brasileira.

2.2 – Um latão teorizante

A *Companhia do Latão* conseguiu em duas décadas de existência alçar o seu trabalho ao sucesso com suas montagens e adaptações sobre obras de grandes dramaturgos, bem como a produção de seus próprios espetáculos. Sempre primando por um teatro épico-dialético, a companhia trabalhou a realidade brasileira de forma didática e com argumentos.

Trabalhos como *Visões Siamesas* nos mostram que o grupo esteve sempre atento a outras literaturas para a sua produção. O uso de contos, romances, fábulas e até mesmo filmes como *Terra em Transe* revelam um olhar especial do grupo para outras formas e temas como inspiração enquanto pensam nas críticas que pretendem apresentar ao público.

O grupo apresenta sempre oficinas de teatro, convidando sempre o público e pessoas exteriores ao grupo para pensar com eles suas práticas. Os experimentos cênicos apresentados em forma de peça revelam a real preocupação do grupo: a teoria e forma teatral. Durante sua existência o grupo contou com a presença de figuras como Roberto Schwartz, Hans Thies Lehmann, Iná Camargo Costa, Décio de Almeida Prado e Ariano Suassuna, dentre outros, nas discussões sobre o que é teatro e como transpor da teoria para uma prática teatral ativa, consciente de seus processos e efeitos na realidade.

O grupo enxergou na figura de Brecht um farol em seu início de trabalho, porém a medida que evoluíram como grupo em seus estudos, pessoas como as citadas anteriormente foram tão importantes quanto o dramaturgo alemão para a criação de uma identidade única da *Companhia do Latão* como grupo de teatro que atua e teoriza o teatro no Brasil.

Por meio da figura de Sérgio de Carvalho o grupo lançou algumas obras para discutir, apresentar ou rememorar suas histórias. Um dos livros de maior importância publicado em 2009 pela editora Expressão Popular foi *“Introdução ao Teatro Dialético – Experimentos da Companhia do Latão”*. Na obra a *Companhia do Latão* conta sobre seus processos de trabalho e de criação para montagens dos espetáculos, dificuldades enfrentadas, encontros com intelectuais, além de entrevistas, críticas e duas peças teorizantes.

Dividido em quatro capítulos e vários subcapítulos, a obra inicia pelo capítulo *Escritos Teóricos* no qual o grupo apresenta diversos textos em que discute a produção e as formas de produção das peças. O primeiro subcapítulo é a transcrição da palestra pronunciada por Sérgio de Carvalho na Casa Brecht em Berlin em fevereiro de 2007, no seminário *O futuro dos que vão nascer*. Na palestra Sérgio apresentou os trabalhos do grupo, as resistências e críticas que o grupo enfrentou por lidar com Brecht que era criticado no Brasil pelos defensores do teatro dramático psicológico e pelos defensores do teatro experimental.

Um dos mais interessantes subcapítulos do livro é o *“Questões sobre a atualidade de Brecht”* em que Sérgio faz uma homenagem a Roberto Schwartz. O texto trata da visita do teórico no primeiro evento no qual a Companhia do Latão assumiu o nome e sua identidade como coletivo artístico. Naquela oportunidade o grupo encenou a peça de Brecht *Santa Joana dos Matadouros*. Após a encenação Roberto Schwartz foi convidado a dizer algo ao público e a partir disso ele iniciou um debate sobre a atualidade de Brecht. Seu grande questionamento era sobre se Brecht consegue se manter atual em uma sociedade em que parece que o capitalismo venceu e não há volta.

A frase inaugural da conferência veio logo depois dos aplausos animados dos atores, quando ainda se desobstruía o palco dos adereços para dar lugar à cadeira do convidado. Caiu como um raio num céu sem nuvens, apesar da fala suave do crítico de olhos apertados, que nos dizia ao se ajeitar: “eu vou ser muito breve, e começar pelas razões pelas quais Brecht perdeu a atualidade”. (CARVALHO, p. 42, 2009)

Foi com essa frase dura que a *Companhia do Latão* começou sua caminhada nos palcos oficialmente. Porém quais seriam os motivos para que Roberto Schwartz, crítico de esquerda, afirmasse que Brecht havia perdido a

atualidade? Ele apresentou três razões para que não enxergasse na dramaturgia brechtiana uma chave para o presente.

A primeira razão estava na noção de mutabilidade das coisas que Brecht acreditava ser possível alcançar por meio do teatro. Segundo Schwartz o modo de produção capitalista se consolidou como a força dinâmica da sociedade o que impediria uma visão socialista de mudança dos paradigmas instaurado na sociedade pelo capitalismo. A segunda razão apontada durante a palestra estava no fato de não haver mais um socialismo histórico que teria sido a referência para a crítica anticapitalista de boa parte do século XXI. E por fim o terceiro motivo estava na leitura brasileira da década de 1960 que ao ler a obra de Brecht produziu ingenuidade, pois acreditavam que bastava compreender as injustiças sociais para que a força motriz da mudança se fizesse presente. Dessa palestra surgiu o artigo “Altos e baixos da atualidade de Brecht”.

Apesar de dizer que não concordava com alguns aspectos da fala de Schwarz, Sérgio de Carvalho revela que os pontos em que ele parecia equivocado não eram suficientes para invalidar o conjunto de seus argumentos, pois “existe um risco de ideologizar um teatro anti-ideológico como o de Brecht se não levarmos em conta a conjuntura atual e os rumos do capitalismo hoje” (CARVALHO, 2009, p. 46)

Outro subcapítulo que nos chama a atenção intitula-se *A música na fase atual do trabalho da Companhia do Latão*, escrito por Martin Eikmeier, responsável por musicalizar os espetáculos do grupo. Eikmeier inicia seu texto relatando que na Companhia todos os processos de criação de cenas são coletivos, nascem da interação entre o dramaturgo, diretor, atores e equipe sobre como são as cenas, surgem sugestões de alterações no texto ou na atuação, porém na música torna-se diferente, pois a música, assim como outras partes que compõem um espetáculo, depende de conhecimento técnico. Ou seja, um conhecimento que nem todos possuem, principalmente os atores.

A Companhia do Latão lidou com o problema de a música parecer uma imposição externa, como classificou Eikmeier (CARVALHO, 2009. p. 115), incluindo logo no primeiro ensaio o músico para que ele sinta a cena e para que os atores e demais elementos percebam a música como parte do processo de construção de um espetáculo. Para nós fica evidente a necessidade do grupo

em que todos seus membros participem da criação e, portanto, opinem, ajudem a produzir o espetáculo e desenvolvê-lo ao máximo de seu potencial.

No capítulo II *Entrevistas*, destacamos a entrevista com Sérgio de Carvalho feita por Iná Camargo Costa intitulada *A Contribuição do teatro para a luta de classes: a experiência da Companhia do Latão*. Nessa entrevista, feita para a Revista *Crítica Marxista*¹⁰, Iná e Sérgio tratam dos 10 anos da Companhia do Latão, da história do grupo, de seus métodos de trabalho e estudos sobre teatro, da participação de grupos como o MST e sua importância para história da Companhia. Discutem a montagem do espetáculo *O círculo de Giz Caucasiano* de Brecht, escrita em 1944 e representada pela primeira vez em 1948.

Fragmentos de Crítica, 3º capítulo do livro trata sobre algumas críticas literárias recebidas pelo grupo que avaliam a novidade poética-estética do trabalho da Companhia em seus primeiros 10 anos de existência.

A parte final do livro possui duas peças: *O grande círculo da ideologia* (2001) e *Ensaio sobre o Latão* (1997) que são duas peças em que podemos perceber o trabalho de teorização do grupo e seus processos de montagem de um espetáculo. Além disso são obras com roteiro aberto, ou seja, podem ser alteradas por quem desejar montá-las, assim como a Companhia faz sempre que monta seus espetáculos.

Outro livro publicado pela Companhia do Latão, por meio da figura de seu diretor Sérgio de Carvalho foi *Atuação Crítica – entrevistas da Vintém e outras Conversas*. Nesse livro temos um compilado de algumas entrevistas concedidas ao grupo para a Revista Vintém. Dentre os entrevistados estão Iná Camargo Costa, Ariano Suassuna, Gerd Bornheim e Décio de Almeida Prado, dentre outros.

Em *nota introdutória* Sérgio nos revela o interesse sobre as entrevistas que foram selecionadas para o livro, com apenas um objetivo: aprender com o entrevistado. Todas as entrevistas têm em comum que o interesse da entrevista remetia a temas que interessavam ao grupo pelo momento em que se encontravam. As perguntas feitas aos entrevistados eram sobre política, cinema, teatro, história e dialogavam com o “projeto de construção de uma arte dialética, aquela que se funda na crítica às formas dominantes de representação dos

¹⁰ Para a *Revista Marxista* nº 26, 2008, p. 168-174

processos sociais e procura uma ação cultural desalienante” (CARVALHO, 2009. p. 11)

As entrevistas tratam das carreiras dos entrevistados e sua relação com o teatro e/ou cinema, peguemos a Iná Camargo Costa como modelo. Em sua entrevista ela conta a história de sua formação, o porquê decidiu estudar teatro, além disso discutem a razão de Nelson Rodrigues ser alçado a posição de maior dramaturgo brasileiro. Tratam dos críticos Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi.

Ariano Suassuna em sua entrevista relata ter tentado escrever uma peça aos 17 anos influenciado por Ibsen por quem ele se deslumbrou ao ler uma peça, porém ele fracassou, pois não conseguiu se reconhecer na obra. Tudo muda para ele ao conhecer o dramaturgo Federico García Lorca em quem ele reconheceu parte de seu universo que tinha cavalos, ciganos, touros e se parecia com o sertão, segundo relatou Suassuna (CARVALHO, 2009. p. 115). Mais à frente na entrevista Sérgio o questiona acerca de seu interesse pelo teatro japonês, ao que Suassuna responde que nesse ponto concorda com Brecht, pois ele também é contra um teatro realista em que tenha que se representar a realidade tal qual ela é, vendo um pedaço de vida. Segundo Suassuna o distanciamento é essencial ao seu teatro a Brecht e os antecessores Yves e Claudel.

Décio de Almeida Prado conta em sua entrevista toda a sua trajetória no teatro, desde ator nos tempos de faculdade a crítico literário de teatro. Dentre as perguntas se destaca a pergunta feita por Sérgio sobre Brecht, pois na época da primeira montagem de um espetáculo de Brecht no Brasil pela Maria Della Costa, Décio criticou a peça, de fato ele foi criticado por suas críticas por muitas figuras importantes no teatro nacional como a Iná Camargo Costa. Décio se defende que sempre gostou de Brecht, leu peças dele antes dele ser famoso no Brasil. A sua crítica, segundo ele, estava nos atores brasileiros que não tinham a ironia necessária que o método brechtiano necessitava. Para Sérgio e Décio Eugênio Kusnet foi o melhor ator brasileiro a atuar no teatro épico. (Carvalho, 2009 p. 144-157)

Outra obra que possui influência da Companhia do Latão é o livro de Ney Piacentini *O Ator Dialético – 20 anos de aprendizado na Companhia do Latão*, publicado em 2018 pela editora Hucitec. Ney é um dos importantes atores do

grupo, atuando com o grupo nos seus mais de 20 anos de existência. O livro foi citado no capítulo anterior, mas é importante mencioná-lo novamente, pois com ele temos uma visão do ator e suas práxis dentro do grupo, temos uma visão extra além daquela apresentada pelo diretor Sérgio de Carvalho. Ney apresenta todas as peças que atuou com o grupo em seu livro. Discute sobre seu papel como ator dialético, os modos de trabalho do grupo para montagem das encenações e apresenta sua visão particular das experiências da atuação.

Além dos livros a Companhia do Latão publicou duas revistas e um jornal, sendo eles a Revistas *Vintém* (1998 – 2009, tendo sido publicada 8 volumes), a Revista *Traulito* (publicada 8 volumes entre junho de 2010 e novembro de 2012) e o Jornal *O Sarrafo* (publicado 9 edições, entre 2003 e 2006).

3. Ópera dos Vivos

No ano de 2011 a Companhia do Latão leva ao palco a peça *Ópera dos Vivos*. Um espetáculo composto por quatro atos que possuem certo grau de autonomia, podendo ser interpretados cada um em si, porém que, quando interligados, formam um panorama da produção cultural nacional dos últimos 60 anos, antes e depois do período da ditadura militar brasileira.

O espetáculo discute a produção cultural apropriando-se de quatro meios de produção artística: o teatro, o cinema, a música e a televisão. Cada ato representa uma arte e um momento cultural diferente, para refletir acerca da mercantilização da obra de arte e do trabalho do artista.

A Companhia do Latão demonstrou, durante os seus mais de 20 anos de trabalho, que encenar não é o bastante; o grupo prima por trabalhos que levam a reflexões acerca do que é “fazer teatro”. Como já demonstramos anteriormente, não há apenas espetáculos prontos em seus repertórios, observamos também experimentos cênicos e estudos sobre o teatro e sua relevância no âmbito social.

Por isso são deveras relevantes ao grupo as interações que ocorreram com grupos, ONGs e movimentos como o MST, porque mais importante que fazer teatro é levar o teatro para os lugares mais ermos, além de beber das mais diversas fontes sociais, no que se aproximam do alvo de Brecht, por exemplo.

A importância do estudo do teatro para a Companhia do Latão se mostra evidente quando consideramos o subtítulo da peça: *Estudo teatral em 4 atos da Companhia do Latão*. Ao lermos e estudarmos a peça *Ópera dos vivos*, percebemos claramente os objetivos: pesquisar, investigar, estudar, propor. Encontramos dentro da peça um estudo sobre a mercantilização da arte e daqueles que produzem e consomem arte, sobre a ditadura militar e suas consequências no teatro e em sua forma.

Para iniciarmos a análise da peça em questão faz-se necessário um breve resumo dos Atos para melhor compreendermos o desenrolar do enredo e como os fatos encenados dialogam com as teorias postuladas por escritores como Brecht e Piscator.

O Ato I, denominado “Sociedade Mortuária”, conta a história de uma liga camponesa¹¹, de mesmo nome que o ato, do interior do Pernambuco, que foi criada com o propósito de ajudar seus integrantes a enterrar seus mortos com dignidade. Por serem camponeses muito pobres e carentes, os moradores das fazendas próximas que faleciam eram velados em um caixão emprestado pela prefeitura, mas ao serem enterrados, os corpos iam direto ao chão. Era isso que aconteceria com o pai de Marivaldo e Aristeu.

Mestre José faleceu, seus filhos buscam com o Capitão algumas tábuas para lhe fazer um caixão. O Capitão Quirino alegando doença nem os recebeu, dizendo que não os poderia ajudar. A família decide por não aceitar o caixão emprestado pela Prefeitura, preferindo o enterrar em cima de uma cama de palha. Os funcionários da Prefeitura se despedem e relatam que outra família ficará agradecida, pois a Prefeitura só tinha um caixão para emprestar.

Nascida da necessidade e do sentimento de conceder o mínimo de dignidade aos falecidos e seus familiares surge a “Sociedade Mortuária”. Os trabalhos começam voltados a ajudar as famílias enlutadas, porém a sociedade começa a lutar por melhores condições de vida para os associados, que são todos funcionários das fazendas do Nordeste, onde ainda imperava o coronelismo.

O povo dessas fazendas necessitava de um posto médico para não precisar deslocar-se até a cidade mais próxima sempre que alguém ficasse doente, uma igreja na qual eles pudessem realizar suas preces e cerimônias como casamentos, batismo e velórios e uma escola para que a nova professora pudesse alfabetizar as crianças e também os adultos que ainda não sabiam ler.

Para não provocar o Capitão, pois o grupo decide contratar um advogado, rever o pagamento das diárias e a questionar os custos da produção, a Sociedade decide em assembleia torná-lo Presidente da agora Associação dos Lavradores de Bom Jardim.

¹¹ As ligas camponesas surgiram no Brasil em 1945, ao fim da 1ª Era Vargas. Formadas pelo PCB tinham por objetivo lutar pelo direito dos agricultores, prestar assistência educacional, médica, jurídica e, principalmente funerária, para que os agricultores não fossem enterrados como indigentes. As ligas quase entraram em extinção em 1948 e só retomaram sua força em 1954. Estima-se que até 80 mil pessoas se associaram as ligas camponesas no Brasil, que teve seu fim decretado com o golpe militar de 1964.

Entretanto, suas atitudes revelam que o Capitão não fazia a menor ideia do que seria a “invasão vermelha” que ele tanto temia. A verdade era que ele não gostava dos rumos que as coisas tomavam porque o poder não era mais seu monopólio. Ele critica o filho por trazer um engenheiro agrimensor para cercar as terras, afinal tudo ali era dele e não havia necessidade de demarcar. Outra crítica formulada por ele dizia respeito à cor do agrimensor, pois este era mulato e o Capitão não conseguia entender os rumos que o país estava tomando e isso era inadmissível.

O Capitão Quirino, dono daquelas terras, no princípio concordou que a Sociedade Mortuária realizasse suas reuniões e até prometeu que permitiria a realização de tais benfeitorias em suas terras, porém assombrado com o que ele achava ser o avanço do comunismo no Brasil reprimiu os associados com violência, destelhando casas, matando animais e trazendo jagunços para as fazendas. O ápice de seu descontrole ocorre ao atirar em dois irmãos integrantes da sociedade, Marivaldo e Aristeu; um se finge de morto, o outro agoniza no chão. Aristeu quase morto no chão é a ironia final, ele era o único que não concordava com a Sociedade e acreditava que os camponeses não deveriam enfrentar o Capitão.

É nesse contexto de violência do sertão nordestino contra as organizações dos trabalhadores que a Companhia do Latão faz seu estudo sobre a exploração da mão-de-obra nordestina e também seu estudo formal sobre o teatro.

O teatro é o meio cultural que se faz presente, segundo Carvalho (2011, p.21) em notas sobre a encenação do Ato I: “A encenação deve sugerir um ensaio teatral. É uma história camponesa sobre o aprendizado: da política e das letras. Está, entretanto, mediada pelo trabalho teatral dos atores e por seu próprio aprendizado”, então o grupo apresenta o espetáculo como se estivesse ensaiando a peça, os atores interveem, discutem o texto, narram as cenas que estão sendo representadas.

Essa técnica visa provocar um distanciamento do espectador, técnica muito mobilizada por Brecht, como veremos mais à frente.

O Ato II, denominado “Tempo Morto”, é encenado a partir dos movimentos para a realização de um filme, as negociações com um banco para o

financiamento da obra e o relacionamento amoroso entre um banqueiro e uma atriz comunista.

A peça se passa em um país fictício, Cabedal, que está às portas de enfrentar um golpe militar. A história gira em torno de um banqueiro, Paulo Funis, sobrinho do Governador da Província de Extração, também banqueiro, que decide levar o sobrinho para comandar a nova agência bancária de Santo-mar. Paulo, então, deixará de ser um jovem do interior e passará a integrar a sociedade burguesa do litoral, incentivado por sua noiva Bárbara.

O jovem banqueiro dirige-se ao jornal Todo para conversar com Ribeiro, o proprietário e chefe. Em pauta está uma possível sociedade entre o jornal e uma empresa americana, pois aquele precisa de 10 milhões de dólares para sair apenas do formato impresso e lançar a TV Todo.

A personagem Júlia é apresentada como sendo uma atriz e sua primeira aparição acontece com a chegada ao ensaio de uma peça que logo percebemos ser o ensaio do Ato I *Sociedade Mortuária*. Após isso a cena muda e vemos Júlia e o personagem Cineasta no banco de Paulo Funis. Os dois estão lá para conseguir um financiamento para terminar o filme. Enquanto o Cineasta tece diversos comentários na exibição do filme, Paulo presta atenção em Júlia, a qual se inquieta e rebate o comentário do Cineasta de que o filme deveria receber o investimento por ser de retorno financeiro imediato. Para ela é muito melhor o filme receber por ser uma verdadeira obra de arte, mesmo que não adequada ao grande público.

Paulo se apaixona perdidamente por Júlia a partir da visita e na cena seguinte eles estão em um bar com música ao vivo e público de esquerda, constando nas rubricas que os dois já possuem intimidade de namorados. Todos os que estão ali, com exceção de Paulo, fazem parte do movimento comunista. Enquanto todos celebram, Paulo demonstra inquietação e desconforto por estar em tal local. O Cineasta apresenta-o como traidor de sua classe ao personagem Martin (também conhecido como Cineasta Cubano) por ter concordado em financiar o filme. Paulo se vê confuso entre ficar com Júlia e ser de esquerda ou ficar com a sua noiva e representar a sua classe social.

Conforme a trama do ato se desenrola, Paulo se encontra dividido entre os interesses da classe à qual pertence, burguesia, e a sua paixão por Júlia, atriz principal do filme que ele irá financiar.

O banqueiro assiste ao ensaio da peça e ao final indaga a Júlia se ela estava brigando; Júlia diz que todos os integrantes do grupo têm voz para decidir os rumos da peça. Paulo questiona o porquê de estarem encenando gente humilde, no caso os camponeses de Sociedade Mortuária. Júlia rebate que nunca se questionou ao ator de Hamlet o porquê de ele estar encenando um aristocrata.

Paulo e Júlia estão no apartamento do banqueiro em um momento de intimidade e poesia quando chega ao apartamento sua noiva Bárbara, acompanhada de um capitão do exército e de um carola reacionário chamado Tobias. Enquanto Paulo conversa com Bárbara, Júlia se arruma e desce as escadas, ela ameaça jogar neles um vaso de barro e os chama de fascistas. Paulo confessa que Júlia é sua amante, porém Bárbara está mais preocupada com o golpe militar e com a participação de seu noivo nele do que com a traição. Ela o chama a tomar seu lugar na luta de classes.

O Governador reluta, mas decide apoiar os militares contra o Governo Federal. O ato termina com Paulo tendo um surto de “patriotismo” e abandonando os novos ideais de esquerda para reafirmar seu lado burguês ao apoiar a ditadura em rede nacional.

O Ato III, denominado “Privilégio dos Mortos”, traz à cena a cantora Miranda que retorna aos palcos após três anos em coma. O mundo está muito diferente do que Miranda estava acostumada, as músicas não são mais populares e de protesto, o pop é a nova moda, o grupo musical que a acompanha apresenta suas músicas como quem apresenta um produto, cantam para vender, não há a preocupação com o intelectual, com a luta de classes, a música como instrumento de transformação da sociedade.

O ato começa com Benzinho, atual marido de Miranda, apresentando o cantor Bebelo e a banda Intactos, serão eles os responsáveis por abrir o show da cantora. Bebelo assim como Miranda já foi um cantor de protestos, mas hoje vive daquilo contra o que sempre lutou, o capitalismo.

Miranda muito afetada pelas mudanças tenta, em vão, fazer o seu protesto, lutar pela atriz Júlia do Ato II, que agora está desaparecida, possivelmente em razão da perseguição da ditadura.

O Ato IV, "Morrer de pé", último da peça, apresenta a gravação do final de um especial sobre um caso de amor entre um delegado ligado à ditadura militar

que se apaixona por uma militante de esquerda. O canal de televisão é a TV TODO, que aparece no ato II quando o dono do canal pede dinheiro a Paulo Funis para abrir a rede de comunicação televisiva.

Também retorna nesse ato o ator Perene, que aparece como espectador do show de Miranda no ato III; ele já é um ator velho que não está em seus melhores dias, mas ainda conserva um pouco das ideias acerca da luta de classes.

O conflito central gira em torno de Perene que faz o papel do delegado; o ator recusa-se a gravar a cena como ela foi escrita, com o delegado se arrependendo de seus crimes, pedindo perdão a sua amada e terminando por tirar a própria vida com seu revólver. Perene argumenta que os autores da ditadura não tinham essa consciência e jamais tirariam a própria vida por acreditarem estar errados. Por fim, Perene entende que necessita trabalhar deixando de lado seus ideais políticos por ora; entretanto a gravação da cena final não acontece, pois, uma figurante cansada de esperar deixa o estúdio para curtir o carnaval. Sem ter como finalizar as gravações, a peça termina com algumas imagens projetadas na tela situada no fundo do palco e com uma canção.

Contextualizada e sintetizada a obra, podemos iniciar a análise da peça, observando que para realizar tal trabalho foi necessário localizar e extrair do texto os elementos que caracterizam o teatro épico-dialético. Encontrados os elementos, eles foram separados e agrupados conforme a sua característica dominante.

Portanto, ao analisar um elemento passaremos por todos os atos a fim de mostrar como os pressupostos propostos por Brecht articulam-se na obra, como recursos estruturais. Nossa análise focará nos elementos: narrador, o uso de músicas e do coro, projeção de imagens, participação do público, montagem de cenas paralelas, o conceito de *gestus*, a dialética e cenas que remetem a ensaios teatrais.

3.1 Narrador

Um dos principais pressupostos do teatro épico-dialético é o efeito de distanciamento ou estranhamento (*Verfremdungseffekt* ou *V-Effekt*, em alemão). O efeito consiste em impedir que o espectador se veja em completa imersão na cena, impedido de perceber que se trata de uma encenação e que ele deveria observar criticamente o que se apresenta no palco.

Rosenfeld (2008) destaca que o teatro dramático se passa no tempo presente e, portanto, possui um encadeamento de eventos que levam o espectador a estar completamente mergulhado na ação que flui para um clímax, com o movimento sempre em frente; graças à tensão o público não tem folga para observar a cena e posicionar-se criticamente; tal é a imersão que o espectador apenas sofre como efeito a catarse das emoções.

O efeito de distanciamento foi pensado para evitar meramente o prazer do entretenimento; antes busca nos espectadores uma ação crítica frente aos acontecimentos da peça, pois há elementos na história que remetem ao cotidiano, muitas vezes de exploração de seu trabalho, mas a que esse espectador está alheio. Porém, ao se enxergar representado na cena e vendo distanciadamente, o espectador reflete sobre suas condições e isso pode levar a mudanças.

No drama tradicional, os atores representam uma realidade e seu objetivo é serem confundidos/identificados com os personagens que representam. Pensemos no palco como uma sala, tudo o que acontece na cena ocorre entre três paredes, a quarta parede, imaginária, separaria o público, que assiste a tudo, como se lá não estivesse, passivamente, apenas como observadores.

Para o teatro épico-dialético a figura de um narrador é importantíssima para realizar o efeito de distanciamento, porquanto quebra essa quarta parede ao dialogar e interagir diretamente com o público. Por toda a peça encontramos cerca de 28 momentos em que a figura do narrador foi utilizada. Para verificar seu uso e importância para a realização do efeito de distanciamento retiramos alguns trechos para análise e exemplificação.

O primeiro trecho que destacamos traz à cena a primeira aula da nova professora na escola do Engenho do Bom Jardim. A professora ao entrar em cena posiciona-se de costas para o público, em movimento que separa cena e público, o que poderia caracterizar uma cena dramática; entretanto, ao virar-se e se comunicar diretamente com o público, a atriz quebra o “encantamento” ilusionista da cena. Não vemos mais uma personagem em cena, passamos a enxergar uma atriz representando uma personagem, há uma quebra anti-ilusionista na expectativa.

Ainda que a personagem comece sua fala com “Eu sou uma professora (...)”, a atriz, ao dirigir-se diretamente ao público, leva à discussão do seu ofício, sua função como professora; a cena muda e o público consegue reconhecer e distinguir as figuras de atriz e personagem.

(A atriz que representa a Professora entra com um vaso de flores e uma lousa. Senta-se de costas para o público, de frente para um grupo de camponeses que está de pé. Vira-se para falar diretamente aos espectadores.)

PROFESSORA – Eu sou uma professora, devo alfabetizar homens adultos. Mas antes de ensinar o alfabeto, quero que entendam que são sujeitos, que estão no mundo e com o mundo, aprendendo com ele e transformando-o com seu trabalho. Quando do barro fazem um vaso, transformam a natureza. E quando têm a necessidade de enfeitá-lo com flores continuam a transformá-la, produzindo cultura. Por isso, o vaso, as flores, as letras têm de ser de todos. (CARVALHO, 2014, p.30)¹²

A cena prossegue com a professora sendo indagada por uma aluna se ela poderia ensinar, além do alfabeto, de que são sujeitos que alteram a natureza frequentemente e de que seu trabalho é uma forma de amor, como eles poderiam enfrentar “os donos de seus trabalhos”. A professora novamente se volta ao público e questiona o que ela deve aprender, ou seja, o seu trabalho também é explorado por algum dono e antes de ensinar é ela quem deve aprender.

PROFESSORA – “O mundo é seu também. O seu trabalho não é a pena que você paga por ser homem, mas um modo de amar, de ajudar o mundo a ser melhor”.

MULHER GRÁVIDA – Senhora, para que meu trabalho seja amor e não pena, eu tenho que melhorar as condições dele e dividir os frutos com todos. Para isso nós precisamos aprender a confrontar aqueles que se dizem donos do nosso trabalho. Isso a senhora pode ensinar?

¹² A partir desse ponto os trechos que constarem apenas a indicação de (p. ao fim das citações referem-se a trechos retirados da obra *Ópera dos Vivos*.

PROFESSORA (*para o público*) – Eu olhei para ela e assustada pensei: o que eu devo aprender? (p. 30)

Rosenfeld (2008) versa em dois capítulos sobre os recursos do distanciamento no teatro épico. Apresenta-nos os recursos necessários para atingir o distanciamento proposto por Brecht. Porém relata que todos os recursos apresentados não conseguiriam o efeito desejado se não houvesse participação do ator.

O que o ator deve fazer para que a cena alcance o distanciamento é narrar. Ao narrar o ator se separa da figura da personagem, dirige-se ao público, afastando-se do tempo e do espaço da ação, passando a um tempo-espaço diverso, aproximando-se ao tempo-espaço da plateia. “É evidente que esse processo interrompe a ilusão, e com isso o processo catártico”. (ROSENFELD, 2008, p. 162)

No trecho acima, retirado da peça, observamos na práxis da atriz o que debate Rosenfeld: ao *sair* da personagem, a atriz foge do tempo da peça e desautomatiza o espectador. Rosenfeld continua a discussão explicitando que o ator ao narrar e se distanciar da personagem deve opinar sobre o seu personagem de forma que seu “desempenho torna-se tomada de posição do “ator”, nem sempre aliás, em favor do personagem”. (ROSENFELD, 2008, p. 162)

Os poemas épicos gregos eram usados para narrar grandes feitos e conquistas de batalha como foram contados nas epopeias da *Ilíada* e da *Odisseia*. A forma desses poemas era a narração em versos desses feitos e, por serem conquistas já alcançadas, os poemas eram narrados no passado. Ou seja, além de narrar a cena, o ator deve fazê-lo no passado. No teatro épico uma das premissas é a inclusão de narrativas, pois o que se encena ocorreu no passado. Enquanto no drama acompanhamos eventos do presente, a “realidade” encenada está ocorrendo no exato momento da ação, no épico encontramos fatos que aconteceram no passado.

Esse recurso épico possibilita avanços e recuos temporais, permitindo que a narrativa explique cenas ocorridas antes para contextualizar aquilo a que estamos assistindo. Durante o primeiro ato uma cena acontece enquanto um personagem narra o que aconteceu durante a assembleia que definiu a criação

da Sociedade Mortuária, a qual posteriormente se tornou a Associação dos Lavradores de Bom Jardim.

Aristeu narra o que estamos assistindo em cena, a reunião acontece e sua narrativa ocorre no passado. A escolha dos verbos no pretérito imperfeito do indicativo nos revela uma ação no passado, mas que ainda não teve seu final e, portanto, podemos acompanhar seu desfecho. Temos duas passagens que provocam o distanciamento da cena. São estes:

ATOR QUE REPRESENTA ARISTEU – Era perto do açude, numa beira de estrada, a reunião da Sociedade Mortuária. Mais de 100 lavradores, numa manhã de domingo, debaixo de uma chuva fina, porque outro lugar não havia, que não desse na vista. Abdias discursava em cima de um caixote. (p. 32)

[...]

ATOR QUE REPRESENTA ARISTEU – Um homem de roupa endomingada e com a cara um pouco vermelha cruza a cena. (p.33)

Os trechos como os citados acima possuem um detalhe interessante quando trabalhamos com o texto e não com a encenação. Percebemos na indicação da personagem que irá narrar a cena que não aparece o nome da personagem; como no caso da personagem Aristeu, vemos a seguinte indicação “ATOR QUE REPRESENTA ARISTEU”.

Durante o primeiro ato são várias passagens em que podemos observar tal indicação de personagem. Isso ocorre para que fique claro para o leitor ou para o ator que irá representar aquela personagem que naquele momento personagem e ator devem se separar para que o público possa enxergar o *V-Effekt* de modo claro.

A personagem que utiliza esse recurso de modo recorrente é a Professora Júlia; por diversas vezes no primeiro ato temos a indicação de que ela irá se distanciar de sua personagem. O último trecho do Ato I mostra isso:

ATRIZ QUE REPRESENTA A PROFESSORA – No tempo em que a acumulação de riqueza conheceu seus limites nas zonas mais atrasadas do país, a burguesia do Nordeste, sob o influxo do capitalismo mundial, expulsou os camponeses de suas terras e aumentou o valor de seu sobre-trabalho – na tentativa desesperada de elevar a taxa de lucro. Foi nesse contexto que a ordem agrária entrou em colapso. E aquele semi-campesinato se tornou o principal ator político da história da luta de classes no país, com o nome de Ligas Camponesas.

(Os camponeses se põem sobre a cerca, alguns a ultrapassam pelos lados. Todos cantam.) (p. 63)

Novamente a personagem dirige-se ao público para tratar com eles sobre um dos temas do primeiro ato, a exploração da mão-de-obra nos campos.

No Ato II, *Tempo Morto*, a figura do narrador aparece sob a forma de voz em off das personagens, principalmente do protagonista, o banqueiro Paulo Funis e, posteriormente, de seu tio, o Governador Magano.

No segundo ato, o foco é o trabalho com o cinema, portanto algumas de suas cenas possuem ruma estrutura de roteiro, mais ligada à linguagem cinematográfica; por isso o uso de voz em off, pois ele pode ser usado enquanto outra cena acontece ao fundo.

Enquanto a figura de um narrador que se remete diretamente ao público gera o distanciamento, a voz em off sem que o ator esteja em cena pronunciando-a também produz o estranhamento e pode assumir função narrativa na cena. Nessa cena percebemos que o banqueiro reflete sobre quem ele é e quais são seus projetos para o que está por vir na encenação.

VOZ EM OFF DE PAULO FUNIS – Quem era eu um ano atrás? O que era este país? Ali estava meu tio, meu grande mentor e mestre, dançava com Bárbara. Os novos contratos fechados, mais um futuro promissor para o banco. A nova agência de Santo-Mar seria aberta em pouco tempo, batia meu coração antigo: o homem do interior deseja a força dissolvente das praias. (p. 73)

Conforme a ação transcorre Paulo Funis começa a perceber as contradições acerca de quem ele era e do que ele deveria ser. Além de si, ele enxergava as mesmas questões nos seus pares. Ribeiro, o dono do Jornal *Todo*, vivia uma vida ambígua, enquanto trabalhava em seu jornal como um funcionário, era dono do maior grupo de comunicação capitalista do país. E estava para expandir os seus negócios passando a ter uma rede de televisão financiada por pelo banco de Paulo:

VOZ EM OFF DE PAULO FUNIS – Em pouco tempo, minhas relações se definiam. Ribeiro era um deles, vivia o jornalismo como um funcionário, era o maior capitalista das comunicações de Cabedal. Era assim meu semelhante: o burguês em luta de morte com o operário dentro de si. (p. 75)

Ribeiro enfrentou mais contradições durante o desenrolar da trama; mesmo sendo o maior capitalista das comunicações, ele constava na lista de comunistas dos militares para ser interrogado assim que o golpe fosse dado em Cabedal e a ditadura instaurada.

Outra voz em off revela os planos de Bárbara, a noiva de Paulo, para que o golpe se consolide. Ela pertence à elite, participava ativamente dos movimentos pró-golpe, pois enxergava nesse movimento valores iguais aos seus.

Para realizar os seus ideais burgueses, Bárbara participava da arrecadação de fundos junto aos ricos e poderosos, bem como na elaboração de listas com nomes de possíveis integrantes ou simpatizantes dos partidos de esquerda. A figura de Bárbara é emblemática para entendermos como se deu o apoio civil ao golpe dos militares, tanto em Cabedal, quanto no Brasil na década de 1960 em diante.

VOZ EM OFF DE PAULO FUNIS – Minha noiva Bárbara seguia ativamente em seu esforço de pregação e arregimentação anticomunistas. Elaborava listas de subversivos que deviam ser presos e exilados, arrecadava fundos, mobilizava recalques. Acreditava que as mulheres eram a vanguarda secreta de uma elite nova, pura e incorruptível. (p. 83)

A voz em off do Governador Magano aparece no momento de definição em que ele tem de decidir se irá apoiar o golpe contra o Governo Federal ou se irá se abster. Enquanto é cercado por militares ao longe, a voz em off do Governador revela seus pensamentos e memórias.

(A voz em off do Governador sugere o que se passa por sua cabeça: pensamentos e memória, falas que foram ditas ou caladas. [...])
 GOVERNADOR (*em off*) – Demente... irresponsável... não vou tomar parte numa quartelada.
 [...]
 GOVERNADOR (*em off*) – O movimento vai se deflagrar por si próprio. Sem irracionalismo. Sem exposição... negociar na sombra, é o que nos cabe... negociar. (p. 95 e 96)

No terceiro ato não temos um narrador que marcadamente, por rubrica ou indicação de cena, dirige-se ao público, porém por se tratar de show musical e com a presença na plateia de dois personagens (Militante de Esquerda e Perene Jovem), o público participa ativamente da ação, pois este está imerso nos acontecimentos.

2. CLANDESTINOS NA PLATEIA
(No palco os artistas suspendem sua ação. Dois focos de luz se acendem na plateia) (p.108)
 [...]
 4. NA PLATÉIA, DISCUSSÃO SOBRE O QUADRO ATUAL
(Bebelo desce à plateia, um espectador o interpela.)

PERENE JOVEM – Ei, Bebelo, acho que agora eu te entendo. Você ainda é um subversivo, está fazendo agora essa música vulgar porque não pode mais cantar à porta das fábricas. [...] (p. 111)

Os dois trechos retirados do Ato III, “Privilégio dos mortos”, exemplificam como o público de fato entra em cena com a presença dos dois atores que se misturam ao público. Mesmo sem a figura do narrador, as falas, em sua grande maioria, são dirigidas da plateia e do palco ao público.

No quarto e último ato da peça, “Morrer de pé”, em que temos a gravação de uma série especial de televisão, encontramos alguns outros exemplos da função do narrador. Ao longo do desenvolvimento da ação a figura aparece para introduzir a cena, dialogar com o público e distanciar personagem e ator.

A primeira ação de narração do ato coloca a atriz que interpreta a personagem Dora Helena na função de narradora. Note-se que a indicação dela nessa cena é de narradora, ela deixa o papel de Dora Helena e assume a função de narradora da cena. A sua função ao narrar esse excerto é o de introduzir e iniciar o último ato da peça.

NARRADORA – *(representada pela atriz que faz Dora Helena, sobe na cama e narra)* – No tempo em que as mercadorias desenvolveram alma, conheceram também o medo da morte! *(Ela aponta para o pianista que introduz a trilha sonora.)* Música épica. Ato final da *Ópera dos vivos!* Um teatro de nômades, de gente em trânsito para gente que vagueia, feito para um tempo que é dinheiro. Ele será breve, reconhecível, espetáculo da mutilação intelectual. Não deixará ninguém doente, porque estamos em fuga, de sintoma para sintoma. (p.124)

Ao dirigir-se ao público a personagem Anita revela ao espectador sua função enquanto personagem, ela atua como assistente de direção. Ao longo do ato percebemos que ela tem a função de resolver os problemas e fazer com que as cenas aconteçam. Anita é filha da atriz Júlia, do ato II, não há indicação de quem seria o pai dela, se seria o banqueiro Paulo Funis ou outro homem, o que sabemos é que Júlia desapareceu algum tempo após o golpe em Cabedal ter ocorrido.

ANITA *(ao público)* – Sou a assistente. Os técnicos montam o cenário. Último dia de gravação de um caso especial sobre o amor entre um delegado e uma jovem estudante nos anos 1960. *(Indica Dora Helena, a atriz que fará o papel. Esta faz uma medida, orgulhosa de seu protagonismo.)* É véspera de carnaval. Eu caminho pelo Estúdio e percebo a equipe inquieta com o fim do processo. Quando alguém

pergunta: “estamos por quem?”, eu sempre penso que estamos por mim. (p. 125)

Deste modo, concluímos que em *Ópera dos Vivos* a Companhia do Latão consegue utilizar o “ator-narrador” com primazia. A figura do narrador está presente nos 4 atos que compõem a peça, ainda que nos atos II e III ele esteja oculto, mas está lá dirigindo-se ao público.

3.2 A presença do Coro e a música

O coro era função primordial no teatro grego, aparecia sempre nas tragédias e comédias, utilizado como “a voz do autor” e/ou dos cidadãos da pólis, que se mostravam por meio dele. Na ação o coro acontecia para pausá-la, não possuía função ativa na ação, porém era utilizado para intervir na cena, comentar e/ou apresentar algo ao público.

Com o tempo o coro perdeu sua função, deixou de exercer influência sobre a cena, porém retoma força, em outra chave, com o teatro épico-dialético de Brecht que o resgata.

Se no teatro grego, sobretudo no de Ésquilo e Sófocles, o coro aparecia para intensificar a emoção, a fim de levar o espectador à catarse, no teatro épico-dialético de linhagem brechtiana, o coro deve aparecer de forma a impedir que o espectador seja tomado só por emoções, sem o filtro da reflexão. O coro vem distanciar a cena.

O coro possui função semelhante à figura do narrador em *Ópera dos Vivos*, surgindo em momentos para narrar uma ação, como podemos ver no trecho retirado do Ato II “Tempo Morto”, no qual o coro de mulheres fala sobre a visão de um homem e pedem que este receba “fogo”, uma metáfora para tiros. Em seguida na cena vemos mulheres da elite aprendendo a atirar com uma metralhadora.

CORO FEMININO (*em off*) – Vejo um bicho. Cabeça de homem, corpo de homem, jeito de homem. Fogo nele, que é mesmo um homem.
(*Sons de tiroteio.*)
(*Um militar, o Capitão do Exército, segura uma metralhadora. Ele ensina Bárbara a atirar. A legenda anuncia o título da cena: “A alta sociedade se organiza para a luta”. A trilha sonora, delirante, intensifica o ruído do tiroteio.*) (p. 87)

Na ação épica narrador e coro podem se aliar trabalhando um sobre o outro, expressando um ponto de vista coletivo. O narrador pode revelar algo sobre a ação que os atores encenam e o coro comenta amparando o narrador para distanciar a cena. No trecho a seguir vemos como a figura do narrador distancia a cena ao revelar que o cenário é um teatro em obras e que os atores a encenam estudando sobre um conflito no campo, enquanto procuram refletir o próprio tempo.

ATRIZ QUE REPRESENTA A PROFESSORA (*narra*) – O teatro está em obras. Os atores encenam uma peça sobre conflitos no campo. Estudam um tema da arte do passado à procura do próprio tempo. (p.25)

Em seguida o coro surge para tratar do tempo que os atores estão buscando. Ao sair do próprio tempo os atores buscam no tempo da cena entender o seu próprio, pois a terra em que são explorados os camponeses é também a terra dos atores. Terra dos atores, pois um dos temas em *Ópera dos Vivos* é a mercantilização da arte, em que a arte não é mais pela cultura, é pelo dinheiro e por dinheiro também são explorados os artistas.

CORO DO PRÓPRIO TEMPO
Eu saí do próprio tempo.
Numa terra de nós todos.
Deixa-me ir.
Deixa-me, vai. (p. 25)

No ato II não encontramos a utilização do coro como recurso cênico, porém a figura do narrador está, como já demonstrado anteriormente. A linguagem do segundo ato é cinematográfica e o uso do narrador em off realiza o distanciamento que o coro poderia criar.

Em “Privilégio dos Mortos”, terceiro ato da peça, o coro reaparece. Por se tratar de um ato que trabalha com a música, o uso do coro-coral se intensifica, os personagens que exercem a função são os integrantes da banda Os Intactos que tocam para Miranda.

Na abertura do ato os atores surgem no escuro para tomarem suas posições em cena, com os dois atores posicionados na plateia, os músicos no palco.

CORO DO TEMPO MORTO
Um tempo morto este

em que a ditadura
 Não acaba, não acaba
 Nunca acaba
 De passar... (p. 105)

Após esse coro os atores, antes de tomarem suas posições no palco, assumem papéis como parte do CORO DO COMANDO DE CAÇA AOS COMUNISTAS, que entram gritando palavras de ordem e pregando violência contra os artistas ao final da peça (espelhando fatos ocorridos na história do teatro paulista). Suas atitudes evidenciam o que o coro do tempo morto narrava, era tempo morto o da ditadura no qual ser comunista significaria grandes chances de morte. Surge novamente a noção do tempo para o Coro, enquanto no ato I os atores buscavam encontrar seu tempo, agora lutam para que o tempo de perseguição passe, o que parece nunca acontecerá.

CORO DO COMANDO DE CAÇA AOS COMUNISTAS – A peça nos parece suja, vivência dos contrários.
 [...]
 CORO DO COMANDO DE CAÇA AOS COMUNISTAS – Devíamos arrebatá-los. À vista de todos. (p. 105)

No ato IV o personagem ator Perene vive uma indefinição com o personagem interpretado por ele na série da TV Todo. Ele não concorda com o diretor sobre o destino final de sua personagem, para ele seria impossível que um delegado atuante na ditadura se arrependesse de seus atos violentos e pudesse encontrar um final que, se não catártico, fosse pelo menos aliado ao drama.

O que se revela na passagem destacada abaixo é como o coro auxilia na ação do personagem que ao narrar sua fala distancia-se da figura Perene e evidencia o ator. O coro está na cena próximo ao Diretor enquanto este conversa com Anita, porém a única indicação de o coro estar lá é a rubrica marcando a saída dele de perto do coro rumo a Perene. O ator que interpreta Perene narra as falas do Diretor e a sua, nessa cena não há diálogo dramático que teríamos se o Diretor dirigisse tais falas. Distanciada a cena, o coro participa como reforçador do recurso estilístico da narrativa para atingir o efeito de distanciamento necessário para que a cena exista dialeticamente opondo as visões do Diretor e de Perene e permitindo que o espectador aja criticamente sobre isso.

(O Diretor se separa do Coro e caminha em direção ao Ator que está sentado na cama.)

PERENE (*narra*) – O diretor me diz: eu te entendo, nós artistas somos sensíveis.

CORO – Nós artistas somos sensíveis.

PERENE (*simula a fala do diretor*) – “Todos temos nossos calabouços e masmorras”.

CORO – Todos temos nossos calabouços e masmorras.

PERENE – E eu respondo a ele: “Por que é tão difícil mudar uma história?”

(O Coro se aproxima do ator.)

CORO – É difícil mudar uma história. (p. 146)

Portanto, constatamos que apesar de ter perdido sua função – ainda que seu uso tivesse sido conservado, nas tragédias e comédias da Grécia antiga com o desenvolvimento das peças daquela época, o coro retoma sua função e prestígio com o teatro épico, moderno, com o poder de distanciar a cena, narrando os acontecimentos, comentando-os e, segundo Rosenfeld (2008), exibindo de alguma maneira a opinião do autor e mesmo do público enquanto intervém na ação dramática.

3.3 Gestus

O *gestus* ocupa lugar de destaque na teoria do teatro épico, pensado como elemento estilístico do ator: o *gestus* trata da forma como o ator deve representar fisicamente as características e funções da personagem, seu lugar de classe, seus valores, porém de modo que fique claro que tudo isso pertence à personagem e não ao ator. O gesto deve ser mostrado para que o distanciamento ocorra. De acordo com Brecht, “A arte tem de cultivar o gesto, como significado social e não apenas ilustrativo e expressivo”. Ou¹³ seja, o gesto no épico procura e deve ir além de ilustrar a cena e transformá-la em drama, sua função é social e deve buscar transmitir as contradições.

Aliado à narração das cenas, o gesto distancia a encenação permitindo que a cena revele sua faceta crítica. Em *Ópera dos Vivos* o gesto está presente em momentos cruciais da obra, como no ato I, nos momentos finais do ato, quando os irmãos Aristeu e Marivaldo vão até a casa do capitão com objetivos distintos. Enquanto Marivaldo quer que o Capitão Quirino permita que a

¹³ Brecht, 1978, p. 186

Associação continue seus trabalhos, Aristeu quer pedir desculpas e impedir que o irmão faça alguma besteira.

Durante a cena a atriz que interpreta a professora narra os acontecimentos, as rubricas indicam que os irmãos terão que encenar a ação de maneira não natural. Na cena Marivaldo e Aristeu chegam à casa do Capitão e querem falar com ele, Marivaldo está armado com uma carabina e ao se aproximarem mais da casa o filho do Capitão, que também estava armado, atira duas vezes, ferindo Aristeu que agoniza no chão. A partir do momento em que os irmãos se aproximam da casa a encenação muda, o gesto deve ser exagerado, nesse caso estilizadamente. Esse efeito causa estranhamento em quem assiste, pois não são movimentos naturais. Após os tiros os atores devem deitar no chão em movimento que não imite o real, a encenação não deve mimetizar a realidade, não devem simular o movimento real de serem baleados.

ATRIZ QUE REPRESENTA A PROFESSORA – Marivaldo decide voltar. Ele sai do escuro e corre em direção à casa grande. Aristeu tenta impedi-lo.

(Os atores indicam a ação descrita pela narrativa, estilizadamente.)

ATRIZ QUE REPRESENTA A PROFESSORA – Quando ele chega no meio do pátio, o Filho do Capitão dispara duas vezes.

(Os atores representam o momento em que os irmãos são baleados.)

ATRIZ QUE REPRESENTA A PROFESSORA – Os irmãos caem no chão.

(Os atores que representam os irmãos deitam-se no chão. Monta-se o quadro em que o Capitão, seu filho e Alice olham os corpos caídos. O Filho do Capitão e Alice estão em estado de choque. Ele anda de um lado para o outro. Ela soluça.) (p. 61 e 62)

No quarto ato da peça encontramos diversos momentos em que o gesto assume importante papel para o distanciamento, destacamos um trecho que exemplifica o efeito.

Nessa cena Perene assume a função de narrador: deve narrar como se lesse um texto clássico; chega o momento em que os atores em cena se movimentam, ocupam seus espaços e assumem formas de estátuas que devem ficar de modo que corresponda aos seus papéis. A narrativa continua até que a descrição chegue à cozinha e a atriz que representa Élia, uma funcionária, realiza gestos indicados pela narração, porém sempre de maneira a distanciar a cena.

NARRADOR *(representado pelo ator que faz Perene, narra de um modo grandiloquente, como se falasse um texto clássico.)* – Oh grande

tela, revelei seus segredos intactos. Belo neste mundo é tudo o que pode ser reproduzido pela câmera. Que se veja uma gigantesca torre. (*Entra a imagem projetada.*) E se intuem seus sinais invisíveis convertendo-se em ideais no céu da cultura. Inicia-se a jornada na maior emissora do país: a TV Todo. (*Os atores se movem e ocupam toda a cena formando estátuas correspondentes a suas funções. O narrador comenta as imagens gestuais.*) Maquinistas, maquiadores, carregadores de cenário, enroladores de cabo, rebobinadores de fitas magnéticas. Seus músculos, suas veias e pelos eriçados surgem como numa batalha campal. Que se vislumbre mais ao fundo a estrutura de uma cozinha industrial. Abrem-se as portas de uma grande geladeira frigorífica. Na cozinha, reparem, uma mulher observa a própria imagem refletida na superfície de uma panela de aço... inox. (*Em sintonia com a narrativa, constitui-se o mundo dos trabalhadores da cozinha. Élia, uma moça negra, realiza a ação descrita: contempla-se na panela, algo insatisfeita, após ajeitar seu cabelo para dentro da touca que compõe o uniforme de trabalho.*) (p.124 e 125)

O gesto possui grande importância e eloquência no proposto por Brecht. Ao ser realizado conduz ao distanciamento desejado e o espectador pode refletir sobre os argumentos apresentados pela peça. A partir disso, discutir as questões apresentadas criticamente, pois a cena, como a dos irmãos baleados, não provocou apenas emoção e espanto. O espectador consegue perceber toda a exploração que aqueles camponeses sofreram e não teriam nem a justiça ao seu lado, visto que o delegado iria lá no dia seguinte sumir com os corpos.

Para extrair do verso um efeito de distanciamento pleno, será conveniente que o ator reproduza, primeiro, em prosa corrente, nos ensaios, o conteúdo dos versos, acompanhado, em certas circunstâncias, dos gestos para eles estabelecidos. (...) **todos os elementos de natureza emocional têm de ser exteriorizados, isto é, precisam ser desenvolvidos em gestos.** O ator tem de descobrir uma expressão exterior evidente para as emoções de sua personagem, ou então uma ação que revele objetivamente os acontecimentos que se desenrolam no seu íntimo. (...) A particular elegância, força e graça do gesto provocam efeito de distanciamento. (BRECHT, 1978, p. 83) **(Grifo nosso)**

3.4 Projeção de imagens e textos

Segundo Rosenfeld (2008) o uso de projeção de imagens ou textos são os recursos cênicos utilizados no teatro épico. Brecht levaria a cena a outro nível, teatraliza ao máximo o texto, porém busca também “literalizar” a cena tornando-a didática. O uso de projeções foi pensado por Piscator que além de projetar textos verbais, projetava em suas encenações imagens e filmes.

No teatro épico a projeção possui função de comentar a cena e esboçar o fundo social, permite ao espectador reconhecer o cenário, portanto reconhecer

sua realidade evidente na cena, contribuindo para formalizar o diálogo direto com o público.

Em *Ópera dos Vivos*, algumas cenas possuem projeções de texto e imagens, sua função na encenação varia de acordo com o assunto da cena. No trecho a seguir, retirado do ato II, Paulo Funis está no banco de seu tio, que treina seu discurso com a noiva de Paulo. O sobrinho está no fundo da cena observando um mural no estilo de Portinari que representa trabalhadores em sua maioria braçais. Paulo observa a cena, procura reproduzi-la e imitá-la; a indicação da rubrica pede que essa imitação seja feita de modo canhestro, pois ele não possui a menor identificação com aquelas cenas, visto seu lado burguês. Ao ver isso, o espectador distanciado pela projeção percebe a dificuldade de Paulo e compreende sua inabilidade, fruto de seu afastamento com as classes trabalhadoras ali representadas. Fica evidente desde o início que Paulo não faz parte do grupo dos trabalhadores.

(Num salão de um palácio do governo. O banqueiro Paulo Funis aparece em frente a um painel artístico no estilo de Portinari, que mostra trabalhadores. É uma representação mural politizada dos anos 1940. Ele procura, de modo canhestro, imitar a imagem representada no fundo da cena.) (p. 72)

A partir da projeção de imagens é possível mesclar diferentes ambientes cênicos, fundir duas cenas isoladas. Ao mesmo tempo que Élia sofre com o chefe da cozinha acusando-a de ter tirado a carne errada da geladeira, os personagens do programa infantil entram conversando sobre o carnaval. A cena se funde com todos ocupando o mesmo espaço. Percebemos com essa projeção na cena que dentro de um local pode haver exploração e diversão ao mesmo tempo. Enquanto oprime, o MOÇO DA COZINHA se prepara para o carnaval que irá começar. Projetadas, essas cenas distanciam a ação auxiliando na identificação racional da cena pelo espectador.

(A Cantora Paçoca do programa infantil, vestida como uma espécie de grotesca sereia, um Homem-Estrela-do-Mar e um Homem-Peixe entram desfilando durante a fala do Moço da Cozinha. Os dois espaços se confundem, todos se encontram como se fossem entidades abstratas diante da tela azul.)

HOMEM-ESTRELA – Folga é a melhor coisa que já inventaram. O nome é bonito: “fooolga!” Largo, sem pressão.

MOÇO DA COZINHA – Eu gosto de carnaval. No carnaval as pessoas ficam fora de si. Só no carnaval a máscara esconde o funcionário. *(Sai. Fim da projeção.)*

Além da projeção, Rosenfeld (2008) discute sobre o grotesco na cena que pode ser alcançado pelo uso de máscara como no teatro asiático e pelos movimentos biomecânicos de Meyerhold. Na rubrica encontramos a caracterização das personagens como “grotesca sereia, um Homem-Estrela-do-Mar e um Homem-Peixe” que entram desfilando, o resultado disso transforma os constituintes da cena em “entidades abstratas”.

A projeção textual aparece sob a forma de legenda, anunciando a próxima cena. As legendas aparecem nos atos voltados à imagem, aqueles que investigam a produção artística nos contextos do cinema e da televisão.

Antecipar, por meio de legenda ou subtítulos, o que irá acontecer na cena seguinte quebra a expectativa do público, pois com informações do que está por vir minimiza-se o efeito dramático que poderia ocorrer.

(A legenda da cena anuncia: “Um grupo de teatro politizado”. Vemos um ensaio de um grupo de atores. Trabalham na montagem de uma peça camponesa. É a mesma peça assistida no Ato I da Ópera dos vivos, Sociedade Mortuária.)
(p. 77)

A legenda sobre a tela preta anuncia: “Paulo Funis conhece a atriz”.
(p. 78)

3.5 Cenas que remetem a ensaios teatrais

O recurso da projeção aliado ao cenário cria uma cena anti-ilusionista permitindo aos dramaturgos e demais artistas do teatro épico apresentar seus argumentos sobre os temas escolhidos. Segundo Rosenfeld (2008) o cenário deve ser estilizado e reduzido ao que seja essencial e indispensável à cena, sua função é a de comentar a cena e não apoiá-la com intenção ilusionista.

O cenário é marcado em *Ópera dos Vivos* por momentos em que a ação cênica deve ser a de um ensaio teatral. No início do ato I, em *Notas para a encenação*, Sérgio de Carvalho entrega-nos como a peça deve ser preparada. Deve aludir a um ensaio teatral para que fique evidente o aprendizado dos camponeses, semelhante ao aprendizado dos atores: é uma peça sobre política e letras, e ao ser mediada por um meta-teatro encontramos as relações de cultura e artes a serviço da luta de classes. O cenário está mais preparado para demonstrar um teatro em obras, em construção, como metáfora para os

trabalhos de estudo da Companhia do Latão do que a serviço da encenação, pois não remete ao universo dos camponeses nordestinos. Portanto, mediados pelo trabalho teatral a cena ganha em significado e perde em emoção, permitindo a quem assiste observar e avaliar as relações de trabalho, a exploração e os movimentos de cultura e sociedade que convergem para realizar mudanças em suas estruturas.

O palco se assemelha a um canteiro de obras. Dois cavaletes atravessados por tábuas do lado direito, semelhantes aos usados por pintores. Bancos feitos por pedreiros com restos de madeira, piso de papelão, cortinas plásticas utilizadas em construção civil – aludem ao “teatro em obras” mencionado no texto.

(p. 21)

Como forma de colocar em prática o exposto em *Notas para a encenação*, o início do primeiro ato mostra o defunto ajudando a ser preparado para o próprio velório. A rubrica explicita que a cena deve ser ambígua, os atores devem parecer como em um ensaio, por isso o defunto ajuda a se trocar, recebe orientações de como se arrumar, deve colocar os chumaços de algodão no nariz e, portanto, a peça inicia-se colocando em xeque a experiência do espectador; se este esperava encontrar um drama, logo percebe que sairá dali com mais perguntas do que respostas cabendo a si a tarefa de questionar e encontrar soluções para os problemas apresentados.

O ator que representa o morto se posiciona no proscênio. Uma atriz colabora para que ele vista um paletó. A imagem é ambígua: de início parecem atores num exercício teatral. Pouco a pouco o caráter ensaístico dá lugar à cena realista da preparação do defunto. (p. 23)

O distanciamento visa filtrar a emoção do público para que os espectadores mantenham-se ativos e conscientes. Na cena do destelhamento da casa dos irmãos Marivaldo e Aristeu, o distanciamento impede que a cena seja carregada de emoção permitindo um olhar crítico sobre as atitudes do Capitão. A ordem para destelhar casas, queimar os campos e matar animais partiu do Capitão Quirino como forma de intimidação demonstrando que ele não queria comunistas no sertão, o povo dos engenhos deveria dissolver a associação, estavam proibidos os ajuntamentos.

Para conseguir o efeito do distanciamento a Companhia do Latão utilizou para compor essa cena alguns dos recursos já apresentados, como a narração e a encenação em forma de ensaio.

16. O DESTELHAMENTO DA CASA DE MARIVALDO E ARISTEU.

(A cena descreve dois episódios violentos e muito frequentes em conflitos no campo: a casa camponesa é destelhada e queimada por jagunços a serviço dos donos da terra e os animais de criação são mortos. O grupo de atores se apresenta em cena como se estivesse num exercício teatral em que o ator que representa Aristeu narra o episódio do ponto de vista de sua personagem, com a colaboração dos outros atores-personagens. Paralelamente, a professora escreve numa pequena lousa a palavra casa, debaixo de um desenho. Élia, Marivaldo e Dona Odete entram e compõem o quadro. Aristeu aproxima-se aos poucos.)

ATOR QUE REPRESENTA ARISTEU – Eu acordo cedo para trabalhar, como fazem todos os homens que dependem de suas mãos. O sol em seu começo, na hora em que a professora tira o leite da cabra para dar às crianças antes da aula no barracão.

ATRIZ QUE REPRESENTA A PROFESSORA – *(narra a Aristeu)* – Você vê essa mulher branca, assim, parada desse jeito. Élia mais ao longe. Eu olho para o chão. Diante de mim uma massa ensanguentada, a cabeça de uma cabra decepada. Um aviso.

(p. 54)

Durante a encenação os atores devem agir como se estivessem ensaiando, no ato II há um momento em que os atores retomam o ato I por meio do ensaio deste. A personagem Júlia, além do filme que está gravando, também trabalha como atriz na montagem da peça do primeiro ato “Sociedade Mortuária”.

(A legenda da cena anuncia: “Um grupo de teatro politizado”. Vemos um ensaio de um grupo de atores. Trabalham na montagem de uma peça camponesa. É a mesma peça assistida no Ato I da Ópera dos vivos, Sociedade Mortuária.)

(p. 77)

A montagem da cena como ensaio teatral nos revela o caráter ensaístico da Companhia do Latão de sempre procurar o estudo formal do teatro. O grupo pautou sua existência na pesquisa da prática teatral, isso demonstra sua verdade quando observamos o subtítulo de *Ópera dos Vivos*: Um estudo teatral em 4 atos da Companhia do Latão. O caráter ensaístico, conforme Piacentini (2018), faz parte dos processos de criação da Companhia, durante os ensaios todos participam da criação das cenas, sugerindo mudanças na encenação ou no texto que podem ser incorporados à cena ou não.

3.6 Outros Recursos

Para o teatro épico existem recursos, além dos já mencionados, que são importantes para o desenvolvimento da cena e que auxiliam na execução do efeito de distanciamento. Em *Ópera dos Vivos* encontramos esses recursos que seriam o uso do público como parte da cena, montagem de cenas paralelas, a dialética dos padrões e o uso de músicas. Encontramos, também, o uso de elementos vindos de filmes como *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, e *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho.

Para montar algumas cenas de “Sociedade Mortuária” o grupo precisou contar com a presença do público. As cenas remetiam as assembleias da Associação do Bom Jardim nas quais as presenças de dezenas de camponeses eram necessárias. Como forma de resolver essa questão, visto que durante a peça o mesmo ator representava mais de um personagem por ato, a Companhia utilizava o público como se estes fossem parte da encenação, como se cada espectador fosse um ator representando um camponês.

(Dezenas de camponeses se reúnem numa assembleia.) (p. 31)

[...]

(Abdias está agora em cima de um caixote. Vitorino a seu lado no chão. Vemos em cena, protegidos por um plástico transparente, Dona Odete, Élia e Marivaldo. Aristeu assiste a tudo mais ao longe. Marcelino, perto do público, acompanha as falas entusiasmado. Durante toda a cena ele segura uma vara de medição de corte de cana, de 2 metros e meio de altura. Os espectadores do teatro são tratados como camponeses da assembleia.) (p. 32)

O uso do público resolve o problema do número de atores que seriam necessários para realizar a cena, além disso incluir o público quebra a ilusão encantatória da cena, permite ao público posicionar-se criticamente sobre a cena.

No terceiro ato, o público também é utilizado e envolvido pela encenação para que façam parte como plateia do show de Miranda. No meio do público alguns atores tomam lugar e encenam como espectadores do show. Em *Notas para encenação*, Sérgio de Carvalho explica que embora alguns atores façam parte do espetáculo a partir da plateia, seria necessário que outros espectadores

fossem capazes de participar da ação, principalmente na cena do confronto com Os Intactos.

A montagem de cenas paralelas e simultâneas foi um dos recursos, também utilizados em *Ópera dos Vivos*. A montagem dessas cenas tem o intuito de encenar acontecimentos distintos, mas que se complementam. Um dos momentos em que as cenas estão assim dispostas acontece no ato II quando a montagem paralela nos mostra três cenas: a arrecadação de fundos para apoiar o golpe por parte da elite, empresários que se reuniram como o governador Magano para pedir que ele apoie os militares pressionando governo federal e a cena em que Ribeiro hesita em fechar o negócio com a televisão norte-americana, mas isso representaria novos tempos para o Jornal O Todo.

As três cenas representam como o golpe estava próximo de acontecer e como os diferentes setores da chamada elite se empenhavam para auxiliar os militares na preparação para o golpe de estado. Vemos a elite financeira se unindo e financiando o golpe, vemos a elite industrial pressionando o governo estadual a apoiar o golpe, pois veem com maus olhos o movimento operário que reivindica seus direitos, e por último vemos a elite da comunicação em Cabedal expandindo seus negócios. Ribeiro é um caso à parte, ele está nas listas de comunistas dos militares, porém ele demonstra em alguns trechos ser contra a “expansão” comunista em Cabedal, chegando a paralisar a linha de produção para trocar a manchete de uma notícia para ser contra o movimento de esquerda. Podemos inferir que sua nova rede de comunicações a TV Todo apoia o golpe, pois no último ato fazem uma série de TV e tentam humanizar a figura de um delegado da ditadura.

(A cena põe em conexão três acontecimentos simultâneos, em montagem paralela. A preocupação da alta sociedade da Província de Extração com o perigo da esquerdização do governo federal gera uma campanha de arrecadação de fundos – liderada por Bárbara e pelas senhoras católicas – para a publicidade contra o perigo do comunismo. Os empresários do setor industrial também se mostram preocupados com a postura do movimento operário e pressionam o governador Magano a intensificar os ataques à presidência da República. Finalmente, vemos as hesitações do jornalista Ribeiro em fechar o acordo de cooperação com representantes da televisão norte-americana, que enviaram jovens técnicos para expandir as torres de transmissão e sua celebração por um novo tempo.) (p. 83)

Dentre as críticas apresentadas pela Companhia do Latão, encontramos a crítica aos patrões. Nos moldes da peça *O Senhor Puntila e seu criado Matti*

(*Herr Puntila und sein Knecht Matti*) 1940/1948, de Brecht, o grupo apresenta diversos padrões que possuem um discurso diferente de sua prática. O patrão no seu modo de tratar seus subordinados, sejam eles camponeses ou operários comporta-se de modo diferente.

No ato I o Capitão Quirino não pode estar presente no velório do mestre carpinteiro por estar doente, ao melhorar resolvi visitar a família do morto e oferecer suas condolências. Como poderemos ver o Capitão reconhece que se esforça para ser cordial. Com essa fala percebemos que ele sabe que são de classes diferentes e para ele suas distinções vão além do dinheiro.

3. NA CASA GRANDE, O CAPITÃO QUIRÓ PAGA SUA DÍVIDA HUMANA (p. 26)

CAPITÃO – Agora não, Mundico, eu tenho uma dívida humana.

[...]

CAPITÃO – Toma rapaz. Eu soube do problema das tábuas, mas não se zanguem com o meu encarregado. (*Indica o Capataz.*) Seu pai era um homem pacífico, me serviu durante anos, não levou essa mágoa para tumba. (*Aos outros atores.*) Me esforço para ser cordial.

[...]

Capitão – Como um favor. De quem gostava do pai de vocês. “Palavra dada, vida empenhada”. (p. 26, 27 e 28)

O título da cena demonstra o pensamento do Capitão das diferenças entre ele e os camponeses: “Na casa grande (...)”, ou seja, mesmo com o fim da escravidão sua residência representa tempos escravocratas. Ele mora na casa grande e os outros nos engenhos.

Mais à frente na peça o Capitão decide proibir as reuniões da Associação, bem como impedir as mudanças que foram prometidas. Mostrando seu verdadeiro lado o Capitão manda destelhar e queimar os campos dos camponeses.

ATRIZ QUE REPRESENTA DONA ODETE – “Por hoje fica assim, acerto barato”. Disse o pior dos Jagunços. “Durmam a última noite ao sereno, lua nova antes da despedida”. (p. 55)

No ato II, Paulo Funis esteve em dúvidas sobre seguir os ideais de sua classe ou viver o romance com a atriz Júlia. Por ela Paulo passa a frequentar ambientes da esquerda, passa a conviver com pessoas de pensamentos antagônicos aos vividos por ele durante toda a sua vida.

Na cena em que está em um bar com Júlia e o Cineasta, Paulo é apresentado a outro personagem o Cineasta Cubano como alguém que traiu a sua classe e está financiando um filme com ideais da esquerda.

CINEASTA (*aponta Paulo Funis ao cubano*) – Companheiro de jornada. Esse... companheiro de jornada traiu sua classe. Adorou mi película!

CINEASTA CUBANO – Traicionó a su clase? (p. 82)

Porém, observamos mais à frente que Paulo trai seu amor por Júlia ao retornar a sua classe e realizar o golpe militar que instaurou a ditadura em Cabedal.

Notamos como a Companhia do Latão, por meio dos atores-dialéticos apresenta as contradições entre discurso e ações. Enquanto os detentores dos poderes econômicos, militares e executivos possuem um discurso alinhado aos interesses da população, na prática revelam-se diferentes, frios, defensores apenas daquilo que lhes agradam e lhes trarão benefícios.

Para escrever os atos I e II a Companhia se inspirou em dois filmes nacionais, para o ato I o filme *Cabra marcado para morrer* foi utilizado como mote, para o ato II o filme escolhido foi *Terra em Transe*.

Cabra marcado para morrer apresenta a história das ligas camponesas do Nordeste que surgiram na década de 1940, tiveram altos e baixos até serem proibidas pelo governo militar da ditadura. O filme conta a história dessas ligas, da sua formação, dos benefícios que trouxeram aos seus associados e a população nordestina.

Terra em Transe apresenta a história de um País fictício, a República de Eldorado. No filme o personagem Paulo Martins transita por diversos partidos e candidatos, apoia algum candidato e é traído por este, passa para outro e percebe que os valores defendidos pelo candidato mudam ao ser eleito. Como recurso final quer partir para a luta armada, porém o país sofre um golpe de estado.

Conclusão

Esta pesquisa teve como objetivo principal estudar a dramaturgia e os trabalhos da Companhia do Latão que tem sido um dos grupos teatrais em atividade com grande sucesso, a partir de um ponto de vista da pesquisa formal do teatro épico-dialético. Para nossa pesquisa nos atemos aos aspectos formais da produção da Companhia do Latão tendo por base a teoria do teatro épico-dialético sistematizado e desenvolvimento por Brecht.

Para nosso estudo utilizamos a peça *Ópera dos Vivos* como material para pesquisa. Procuramos localizar dentro da obra os aspectos que caracterizariam-na como uma obra épica, no sentido do teatro épico.

Em nosso percurso procuramos situar o teatro épico em Brecht, porquanto sua teoria segue como exemplo de um teatro épico no mundo. Seus pressupostos são, ainda hoje, parte importante nos trabalhos desenvolvidos pelo teatro épico.

Todavia, Brecht não foi o único a desenvolver o teatro épico, outros nomes surgiram durante a pesquisa e foram incorporados ao trabalho. Um dos principais nomes foi o de Piscator, dramaturgo alemão que viveu na mesma época de Brecht. O projeto estético de Piscator foi um dos inícios para o teatro épico na Alemanha, sendo importantíssimo para o desenvolvimento de um teatro politizado. Em seu livro *Teatro político* (1968), Piscator desenvolve sua ideia sobre como o teatro deveria agir para contribuir no debate político e avançar sobre questões proletárias. O teatro de Piscator buscava realizar uma experiência didática, educativa, porém nos moldes do *agitprop*. Suas encenações lembravam assembleias públicas nas quais o povo (espectadores) deve posicionar-se criticamente sobre questões de ordem pública. Piscator introduziu o uso de ilustrações, do coro, de projeções textuais e cinematográficas no palco. Seus personagens são agitadores da população, chamando-os a se posicionar para a mudança, a emoção suscitada pelo drama é lançada fora, não há mais a necessidade da emoção extrema nos palcos, pois o objetivo é desalienar o espectador e não mais provocar emoções apenas.

Após a apresentação das figuras que assim como Brecht se debruçaram a desenvolver formas épicas, passamos ao desenvolvimento do teatro épico no

Brasil. Peças como *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal foram desenvolvidas no Brasil. A primeira era um drama com traços épicos, porque apresentava assuntos épicos, como a greve, porém em moldes ainda do teatro dramático. Isso se deve ao fato de Guarnieri, ao que estudo indicam, não conhecia Brecht até o momento em que escreveu sua peça.

A segunda, porém, foi definida por Iná Costa Camargo, como a primeira peça épica do Brasil e uma das mais importantes encenações do teatro épico no Brasil até hoje. Os méritos de Boal foram o de representar a vida de um operário que luta para matar a sua fome e de seus filhos, porém o tempo todo apresentando críticas a sociedade e a burguesia, ao mesmo tempo que impedia o público de demonstrar emoções por meio das técnicas de distanciamento.

Nossa pesquisa, posteriormente, apresentou a Companhia do Latão e seus trabalhos que não se delimitam apenas como grupo teatral, pois possui um trabalho de pesquisa em teatro. O grupo está sempre buscando levar ao palco as suas contribuições para o desenvolvimento de um teatro épico-dialético. Apresentamos para isso um percurso de trabalho da Companhia ao mostrarmos seus principais trabalhos nos seus mais de 20 anos de pesquisa em teatro.

O trabalho com a pesquisa em teatro é tão importante para o grupo que eles lançaram, na figura de seu diretor Sérgio de Carvalho, obras teóricas sobre teatro. Nessas obras ficam evidentes os esforços da Companhia para o desenvolvimento de um teatro ao mesmo tempo esteticamente alinhado com o épico e de diálogo para o desenvolvimento de uma prática teatral consciente de seus processos. Ao longo de sua trajetória o grupo dialogou com teóricos como Roberto Schwarz e Iná Camargo Costa.

A Companhia do Latão pautou seus trabalhos a partir dos pressupostos do teatro épico-dialético de Brecht. O grupo inspirou-se em seu modelo para criar suas produções, porém ao longo de sua história Brecht deixou de ser aquilo que a Companhia almejava alcançar como projeto estético e passou a buscar outras formas de atuação como em Stanislavski. Brecht não foi esquecido, o grupo apenas entendeu que necessitavam seguir seus próprios meios de criação, para tanto sua pesquisa em teatro foi necessária.

Em *Ópera dos Vivos* encontramos uma peça em 4 atos independentes de si, podendo serem encenados separadamente, mas ao juntarmos os quatro atos

conseguimos perceber o fio condutor da obra, a pesquisa sobre o passado do Brasil pré-ditadura até seus reflexos nos dias atuais. A peça é também uma pesquisa sobre o teatro, o grupo investiga a produção das obras de arte atualmente. Ao separar cada ato e estudar uma categoria de arte, a saber, teatro, cinema, música e televisão, o grupo observa como a obra de arte tem sido levada como produto, a mercantilização da obra de arte está presente por toda a peça.

Nossa pesquisa se deteve sobre os aspectos formais que fazem da peça um exemplo do teatro épico-dialético. Procuramos os elementos cênicos, literários e musicais que estruturam o espetáculo, a partir do ponto de vista da obra e produção de Bertolt Brecht.

Portanto, concluímos que *Ópera dos Vivos* obtém êxito na pesquisa e execução de um espetáculo sob os moldes do teatro épico-dialético. Encontramos o efeito de distanciamento quando analisamos as figuras do narrador, a presença do coro, projeções textuais/imagéticas e nos gestos dos atores.

A peça faz uma análise do Brasil a partir dos anos de 1950 até o início do século XXI e os reflexos da ditadura na sociedade, procurando não encontrar uma solução para os problemas apresentados, mas suscitando no espectador, no leitor e até mesmo nos atores uma consciência crítica. Nos dias atuais de intolerância e defesa de ideais antidemocráticos a peça recebe nova carga de significados e importância.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ALBERGARIA, Helena e PIACENTINI, Ney. Sobre a atitude realista. In: CARVALHO, Sergio (org.). *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. 17ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

AZEVEDO, Fernando Antônio. *As Ligas Camponesas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BASTOS, Elide Rugai. *As Ligas Camponesas*. Petrópolis: Vozes, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 6ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BRAUN, S., & VALENTE, A. (27 de 07 de 2018). *Como Hitler pôs a ópera a serviço do nazismo*. Deutsche Welle. Acesso em 15 de 12 de 2018, disponível em <https://p.dw.com/p/2zdvy>

BRECHT, Bertolt. *Terror e misérias do III Reich*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. *Teatro completo, volume 3*. São Paulo: Paz e terra, 1993.

_____. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. *A Compra do Latão (1939-1955)*. Portugal: Vega, 1999.

_____. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. *Teatro Completo* (v. 01 a 12). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990

CABRA marcado para morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Instituto Moreira Salles, 1964-1984 [produção]. 119 min, p&b

CAMARGO, Aspásia. DHBB: verbete temático: Ligas Camponesas. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/dhbb/verbetes_htm/7794_1.asp> Acesso em: 7 abr. 2005.

CAMPOS, G. *O elogio da dialética: algumas observações sobre o teatro engajado da companhia do latão*. Revista Crioula, n. 10, 1 nov. 2011.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARDENUTO, Reinaldo. *Mais humor, menos política: Uma certa tendência no drama contemporâneo brasileiro*. Varia hist., Belo Horizonte, v. 32, n. 59, p. 293-325, ago. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752016000200293&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 25 março 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/0104-87752016000200003>.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

DESGRANGES, Flávio. *A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral*. 2. Ed. São Paulo: Hucitec, 2017.

GASPAR, Lúcia. *Ligas Camponesas*. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 15 de dezembro de 2019.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 4. ed. São Paulo: Global, 1999.

_____. *Moderna dramaturgia brasileira: primeira série*. São Paulo: Perspectiva, 2010

_____. *Aspectos da dramaturgia moderna*. São Paulo: Cons. Est. de Cultura, 1963

MANIFESTO ARTE CONTRA A BARBÁRIE. Disponível em

<http://www.companhiadolatao.com.br>. Acesso em 10 de junho de 2019.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. *Trabalho do Latão*. Tese de doutorado (Doutorado – Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<http://www.companhiadolatao.com.br/site/wp-content/uploads/2015/10/Tese-Priscila-Matsunaga.pdf>>. Acessado em 20/02/2017.

_____. “COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016. ” In. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 171-178, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.26.1.171-178>. Acessado em 12/03/2019

MORAIS, Clodomir Santos de. *História das ligas Camponesas do Brasil*. Brasília, D.F.: IATTERMUND, 1997.

PEIXOTO, F. *Introdução ao Teatro Dialético*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

_____. *Brecht. Vida e Obra*. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

PERUCHI, Camila Hespanhol. *Formas épicas da dramaturgia da Companhia do Latão: teoria, história e crítica*. Maringá, 2016. Disponível em: <<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/chperuchi.pdf>>. Acessado em 25/02/2017

PIACENTINI, Ney. *O ator dialético*: Vinte anos de aprendizado na Companhia do Latão. São Paulo, Hucitec, 2018.

PISCATOR, Erwin. *O teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968

PONTES, Heloisa; MICELI, Sergio. *Memória e utopia na cena teatral*. Sociol. Antropol. Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 241-264, Dez. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752012000400241&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 25 março 2019.

<http://dx.doi.org/10.1590/2238-38752012v2411>.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RIBEIRO, P. C. A.. *Teoria e Prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena*. aSPAs, v. 1, p. 140-149, 2012.

ROSENFELD, Anatol. *Literatura e Personagem*. In: A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 9-49.

_____. *O teatro épico*. 6. ed., São Paulo: Perspectiva, 2008

_____. *Brecht e o teatro épico*. Organização Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Teatro moderno*. Organização: Nancy Fernandes e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANTOS, Estela. *Revolução na américa do Sul, de augusto boal: o retrato da violência vivenciada pelo operário José da Silva*. Cadernos de pós-graduação em letras (online), v. 17, n. 2, p. 173-187, jul./dez. 2017 – Acessado em 13/12/2018 doi 10.5935/cadernosletras.v17n2p173-187

SCHWARZ, R. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

_____. *Cultura e Política: 1964-1969*, In: O Pai de Família e outros Estudos. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.

_____. *Que horas são: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: CosacNaify, 2001.

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967 [produção]. 1 filme (115 min), 35 mm, p&b.

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. “*A Cultura no Terceiro Reich: Disseminação da Visão de Mundo Nazista*” Holocaust Encyclopedia. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/culture-in-the-third-reich-disseminating-the-nazi-worldview>. Acessado em 15/02/2019

WILETT, John. *O teatro de Brecht*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

Companhia do Latão

CARVALHO, Sergio e MARCIANO, Marcio. *Companhia do Latão: 7 peças*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CARVALHO, Sergio (org.). *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009a.

_____. *Atuação crítica: entrevistas da Vintém e outras conversas*. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009b.

DVD Experimentos videográficos da Companhia do Latão.

Revista Vintém, nº 0, São Paulo, 1997.

Revista Vintém, nº 1, São Paulo, 1998.

Revista Vintém, nº 2, São Paulo, 1998.

Revista Vintém, nº 3, São Paulo, 1999.

Revista Vintém, n° 4, São Paulo, 2000.

Revista Vintém, n° 5, São Paulo, 2004.

Revista Vintém, n° 6, São Paulo, 2006.

Revista Vintém, n° 7, São Paulo, 2007.

Anexo 1

Imagem retirada da gravação em vídeo realizada por Luiz Gustavo Cruz
Cenas de Sociedade Mortuária – Ato I



Imagem retirada da gravação em vídeo realizada por Luiz Gustavo Cruz

O VELÓRIO DO MESTRE CARPINTEIRO



Imagem retirada da gravação em vídeo realizada por Luiz Gustavo Cruz

A CENA DA PROFESSORA

Um banco a frente. Atriz entra com um vaso de flores. Senta-se de costas para o público, vira-se para falar.

PROFESSORA – Eu sou uma professora, devo alfabetizar homens adultos. Mas antes de ensinar o alfabeto, quero que entendam que são sujeitos, que estão no mundo e com o mundo, aprendendo com ele e transformando-o com seu trabalho. Quando do barro fazem um vaso, transformam a natureza, e quando têm a necessidade de enfeitá-lo com flores continuam a transformá-la, produzindo cultura. Por isso, o vaso, as flores, as letras têm de ser de todos.

Dois atores se aproximam da professora.

PROFESSORA (*Para os alunos*) - O mundo é seu também. O seu trabalho não é a pena que você paga por ser homem, mas um modo de amar, de ajudar o mundo a ser melhor.

ATRIZ QUE FAZ A GRÁVIDA – Senhora, para que meu trabalho seja amor e não pena, eu tenho que melhorar as condições dele e dividir seus frutos com todos. Para isso nós precisamos aprender a confrontar aqueles que se dizem donos do nosso trabalho. Isso a senhora pode ensinar?

PROFESSORA (*Para o público*) – Eu olhei para ela e assustada pensei: o que eu devo aprender?



Sociedade Mortuária - Facebook Divulgação

A REUNIÃO DA SOCIEDADE MORTUÁRIA

Cenas de Tempo Morto – Ato II



GOVERNADOR (*em off*) –
Demente... irresponsável... não
vou tomar parte numa quartelada.
[...]

GOVERNADOR (*em off*) – O
movimento vai se deflagrar por si
próprio. Sem irracionalismo. Sem
exposição... negociar na sombra,
é o que nos cabe... negociar.

Cena Retirada do Experimento Cênico da
Companhia do Latão, disponível no canal do
Youtube da Companhia do Latão



PAULO – Nossa Força também
está no idealismo extremo,
radical, maior que o deles. Sem
ideias, somos só predadores.

*(Bárbara e Paulo diante de um
céu cinzento e luminoso. Ele
mostra a arma a ela. Parecem
estar, assim reconciliados. Numa
espécie de rito, ele ergue o braço
armado aos céus, ao lado de sua
noiva.)*

Cena Retirada do Experimento Cênico da
Companhia do Latão, disponível no canal do
Youtube da Companhia do Latão

Cenas de Privilégio dos Mortos – Ato III



Canção
Humanamente Real
 Humanamente real
 Eu estou me tornando.
 Humanamente real
 Eu estou me tornando.
 Os mitos caíram.
 Eu estou me tornando...
 (*Queira a metamorfose*)
 Despojadamente
 Sintético
 Real...
 Eu estou me tornando.

(Foto por: Bob Sousa. Renan Rovida em Privilégio do Mortos, Ato 3 de Ópera dos Vivos)

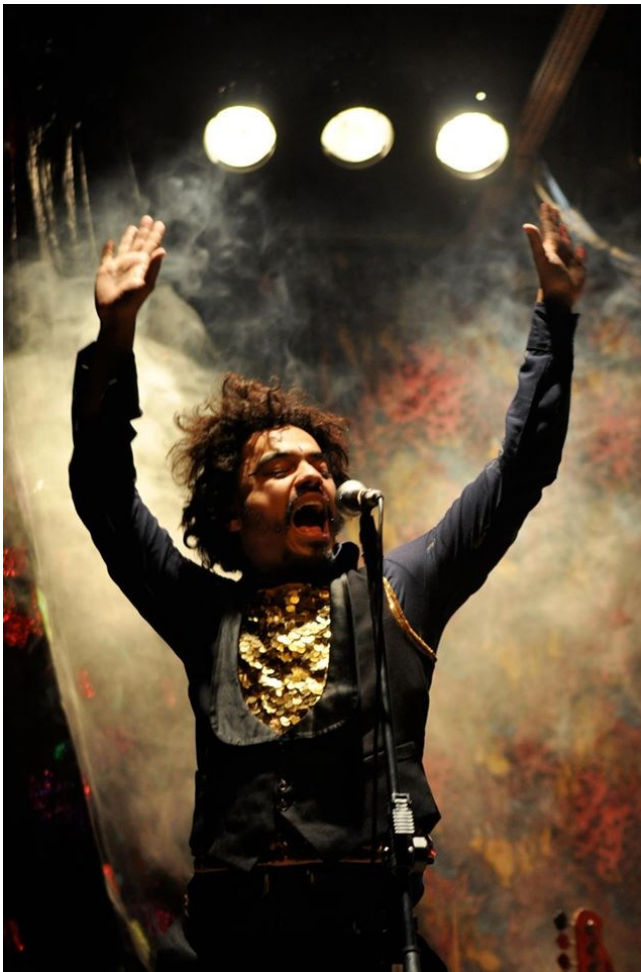
CAO – Alacasam. Xasam. Evoé. Sem cor, sem linhas, sem forma, sem nada.

BEBELO – A história dessa música: um dia, durante o coma de Miranda fui visitá-la e percebi em sua palidez cadavérica a conexão entre os aparelhos hospitalares e a carne. A velocidade da máquina deixava a água escorrer, e era preciso um faxineiro que limpasse o chão. No mesmo movimento, o arcaico e o moderno. Cheguei ao estúdio para gravar e olhei para o alto e vi um espírito, e foi a Cao quem me falou.

CAO – Sabe esse fantasma que você vê atrás das paredes envidraçadas?

BEBELO – O que é?

CAO – O espírito do subdesenvolvimento. Fuja, seja real.



Privilégio dos Mortos, Ato 3 de Ópera dos Vivos. Foto por Bob Souza - Facebook - Divulgação



Privilégio dos Mortos, Ato III. Foto Claudio Etges - Divulgação

Cenas de Morrer de Pé – Ato IV



Morrer de Pé, Ato IV - Divulgação Facebook



Foto: Sérgio de Carvalho - Divulgação

CAPTADOR – Me faz um favor, me ergue? Deixa eu subir nas suas costas?

CÂMERA – Está doido?

CAPTADOR – Depois eu te deixo ouvir, vale a pena.

CÂMERA – Vai (*Captador sobe*). Está ouvindo?

CAPTADOR – Quietos. Sumiu. (*pausa*) Espera.

Projeção de João das Neves.

Off - Foi encontrado vagando na fronteira do Chile, o trabalhador rural brasileiro Marivaldo dos Santos, natural de Bom Jardim, Pernambuco. Dado como desaparecido há dois anos, ele declarou que sua intenção era voltar a pé para Havana, segundo ele “uma cidade que fala, conversa, é vida.

CÂMERA – Então?

CAPTADOR – Um camponês, na fronteira. Igual o Homem que enfrentou o capeta quarenta dias no deserto.