



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE CASCAVEL  
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – NÍVEL DE MESTRADO E  
DOUTORADO  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE**

**SANDRA VANESSA VERSA KLEINHANS DA SILVA**

**ESTÉTICA BRECHTIANA: DA ÓPERA DOS TRÊS VINTÉNS E DO ROMANCE  
DOS TRÊS VINTÉNS AOS COLETIVOS DE TEATRO CONTEMPORÂNEOS**

CASCAVEL-PR

2018

SANDRA VANESSA VERSA KLEINHANS DA SILVA

**ESTÉTICA BRECHTIANA: DA ÓPERA DOS TRÊS VINTÉNS E DO ROMANCE  
DOS TRÊS VINTÉNS AOS COLETIVOS DE TEATRO CONTEMPORÂNEOS**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, nível de Mestrado e Doutorado, área de concentração em Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientadora: Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves.

CASCADEL-PR

2018

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Silva, Sandra Vanessa Versa Kleinhans da  
Estética brechtiana : da ópera dos três vinténs e do romance dos três vinténs aos coletivos de teatro contemporâneos / Sandra Vanessa Versa Kleinhans da Silva; orientador(a), Lourdes Kaminski Alves, 2018.

96 f.

Dissertação (mestrado), Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Cascavel, Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018.

1. Literatura Comparada. 2. Teatro Épico. 3. Coletivos de Teatro. 4. Brecht. I. Alves, Lourdes Kaminski. II. Título.

## **SANDRA VANESSA VERSA KLEINHANS DA SILVA**

### **ESTÉTICA BRECHTIANA: DA ÓPERA DOS TRÊS VINTÉNS E O ROMANCE DOS TRÊS VINTÉNS AOS COLETIVOS DE TEATRO CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Mestra em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados, APROVADO(A) pela seguinte banca examinadora:



---

Orientador(a) - Lourdes Kaminski Alves

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)



---

Adir Dias da Silva

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)



---

Mauricio César Menon

Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR)

Cascavel, 9 de agosto de 2018

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>ATO I – BRECHT E O TEATRO ÉPICO: EFEITO DE DISTANCIAMENTO E GESTUS SOCIAL .....</b>	<b>17</b>
1.1 DISTANCIAMENTO ÉPICO E <i>GESTUS</i> SOCIAL NA ÓPERA DOS TRÊS VINTÉNS.....	29
<b>ATO II – DO TEATRO AO ROMANCE .....</b>	<b>40</b>
<b>ATO III – A PRESENÇA DE BRECHT NA CENA CONTEMPORÂNEA.....</b>	<b>54</b>
3.1 COMPANHIA DO LATÃO .....	59
3.2 COMPANHIA DO FEIJÃO.....	63
3.3 COLETIVO DE TEATRO ALFENIM.....	65
3.4 REELABORAÇÃO E RESSIGNIFICAÇÕES BRECHTIANAS NOS COLETIVOS DE TEATRO.....	67
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>73</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>75</b>
<b>ANEXO I: LEVANTAMENTO NO BANCO DE TESES E DISSERTAÇÕES DA CAPES.....</b>	<b>80</b>

<b>ANEXO II: LEVANTAMENTO DE ARTIGOS ACADÊMICOS SOBRE A ÓPERA DOS TRÊS VINTÉNS E O ROMANCE DOS TRÊS VINTÉNS, DE BRECHT .....</b>	<b>81</b>
<b>ANEXO III: LEVANTAMENTO NO BANCO DE TESES E DISSERTAÇÕES DA CAPES SOBRE TRABALHOS ACERCA DOS COLETIVOS DE TEATRO: COMPANHIA DO LATÃO, COMPANHIA DO FEIJÃO E COLETIVO DE TEATRO ALFENIM.....</b>	<b>82</b>
<b>ANEXO IV: HISTÓRICO DA COMPANHIA DO FEIJÃO.....</b>	<b>83</b>
<b>ANEXO V: ENTREVISTA SOBRE A INFLUÊNCIA BRECHTIANA, COM ATOR NEY PIACENTINI, DA COMPANHIA DO LATÃO .....</b>	<b>94</b>
<b>ANEXO VI: ENTREVISTA SOBRE A INFLUÊNCIA BRECHTIANA, COM PEDRO PIRES, DA COMPANHIA DO FEIJÃO .....</b>	<b>95</b>
<b>ANEXO VII: ENTREVISTA SOBRE A INFLUÊNCIA BRECHTIANA, COM MÁRCIO MARCIANO, DO COLETIVO DE TEATRO ALFENIM .....</b>	<b>96</b>

## **AGRADECIMENTOS**

À minha Orientadora Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves, pela forma como conduziu as orientações e pelas valiosas contribuições advindas de aulas, leituras e reflexões teórico-críticas, durante todo este período de reuniões de estudos e orientações; também, pelo apoio, compreensão e amizade, valores fundamentais que me ajudaram a concluir esta pesquisa.

Aos Professores do Programa de Pós-graduação em Letras da UNIOESTE, pelas aulas e pelas contribuições teóricas de grande valia, advindas dos seminários, simpósios e demais atividades acadêmicas.

Aos diretores Sérgio de Carvalho, Pedro Pires e Márcio Marciano dos Coletivos Companhia do Latão, Companhia do Feijão e Coletivo de Teatro Alfenim pelo importante apoio a esta pesquisa, por meio de disponibilização de materiais bibliográficos e pelo retorno por intermédio das entrevistas.

Ao meu esposo, pelo amor, incentivo e apoio incondicionais e por sempre acreditar em mim.

Aos meus pais, pelo amor, apoio, compreensão e paciência comigo.

Ao meu irmão, pelo carinho, apoio e contribuições teóricas.

À direção, à coordenação e aos meus amigos do Colégio ESI Nossa Senhora Auxiliadora, pelo apoio e suporte em todos os momentos durante este tempo da pesquisa e realização do mestrado.

Às minhas amigas Fabiana Holler, Karol Fragoso Pires, Letícia Pozzobon, Michele de Oliveira Jimenez e Sandra Pratto, pela amizade, compreensão e carinho.

À minha querida tia Maria Lúcia Kleinhans Pereira, pela excelente revisão ortográfica e apontamentos pertinentes à conclusão da versão final desta dissertação.

A todos meus amigos e familiares, pela presença, amizade, apoio e motivação.

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

SILVA, Sandra Vanessa Versa Kleinhans da. *Estética Brechtiana: da Ópera dos Três Vinténs e do Romance dos Três Vinténs aos Coletivos de Teatro Contemporâneos*. 2018. 96 f. Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel.

## **ESTÉTICA BRECHTIANA: DA ÓPERA DOS TRÊS VINTÉNS E DO ROMANCE DOS TRÊS VINTÉNS AOS COLETIVOS DE TEATRO CONTEMPORÂNEOS**

### **RESUMO**

Esta dissertação contempla um estudo comparado entre o texto dramaturgico *A Ópera dos Três Vinténs* (1928) e o *Romance dos Três Vinténs* (1934), de Bertolt Brecht, no qual se foca a compreensão dos elementos estéticos desenvolvidos por Brecht no teatro épico: efeito de distanciamento e *gestus* social. A pesquisa apresenta reflexões sobre o desenvolvimento e as autoapropriações das formulações conceituais propostas por Brecht em gêneros textuais diferentes, mas que mantêm entre si a narratividade, uma vez que o teatro épico é essencialmente narrativo. Compreendendo-se as diferenças formais entre gêneros literários, temporalidades e contextos históricos, procurou-se verificar de que modo Brecht faz transmigrar elementos do seu teatro épico dialético para a narrativa romanesca e como tais elementos contribuem para para que se leia deles as relações sociais e suas temporalidades históricas e idiossincrasias. A pesquisa apresenta também um estudo sobre grupos e Coletivos de Teatro Brasileiros que reelaboram a estética brechtiana em suas peças na contemporaneidade. Desse modo, a presente dissertação está articulada a partir de três partes, intituladas como atos. O Ato I volta-se para a reflexão sobre a teoria do teatro dialético brechtiano, em especial sobre o efeito de distanciamento e o *gestus social*. Com base nestas reflexões, analisa-se como esses elementos do teatro brechtiano se apresentam na peça teatral *Ópera dos Três Vinténs*. O Ato II apresenta uma análise comparativa entre a peça e o romance, mostrando como tais elementos do teatro épico se fazem presentes no *Romance dos Três Vinténs*. No Ato III, refletimos sobre o alcance da estética brechtiana nos Coletivos de teatro Companhia do Latão, Companhia do Feijão, Coletivo de Teatro Alfenim, e como esses grupos ressignificam a estética brechtiana.

Palavras-chave: teatro épico; Brecht; efeito de distanciamento; *gestus* social; coletivos de teatro.

SILVA, Sandra Vanessa Versa Kleinhans da. *Brechtan Aesthetics: from the Threepenny Opera and the Threepenny Novel to the Contemporary Theater Collectives*. 2018. 96 f. Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel.

## **BRECHT'S AESTHETICS: FROM THE THREEPENNY OPERA AND THE THREEPENNY NOVEL TO THE CONTEMPORARY THEATER COLLECTIVES**

### **ABSTRACT**

This dissertation contemplates a comparative study between the dramaturgical text *The Threepenny Opera* (1928) and *The Threepenny Novel* (1934), by Bertolt Brecht, in which focuses the comprehension of the esthetic elements developed by Brecht in the epic theater: distancing effect and social *gestus*. The research presents reflections on the development and self-appropriation of the conceptual formulations proposed by Brecht in different textual genres, but which maintains narrativity, since epic theater is essentially narrative. Understanding the formal differences among literary genres, temporalities and historical contexts, we tried to verify how Brecht transmigrates elements of his dialectical epic theater to the romanesque narrative and how these elements contribute to read the social relations and their historical and idiosyncratic temporalities. The research also presents a study on Brazilian theater groups and collectives that re-elaborate Brechtian aesthetics in their plays in contemporary times. So, the present dissertation is articulated from three parts, named as acts. Act One has a reflection on the theory of the Brechtian dialectic theater, especially on the distancing effect and the social *gestus*, and based on these reflections, it is analyzed how these elements of the Brechtian theater are presented in the play *The Threepenny Opera*. Act Two presents a comparative analysis between the play and the novel, showing how the epic theater elements are presented in *The Threepenny Novel*. In Act Three we reflected on the scope of the Brechtian aesthetics in the Brazilian Collectives of Theater *Companhia do Latão*, *Companhia do Feijão* and *Coletivo de Teatro Alfenim*, and how these groups reimport the Brecht's aesthetic.

Keywords: epic theater; Brecht; distancing effect; *gestus* social; theater collectives.

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação contempla um estudo comparado entre o texto dramatúrgico *A Ópera dos Três Vinténs* (1928) e o *Romance dos Três Vinténs* (1934), de Brecht, com foco para a compreensão dos elementos estéticos desenvolvidos por Brecht no teatro épico, o efeito de distanciamento e *gestus* social. Além desse estudo comparado, analisou-se também como a releitura brechtiana aparece em Coletivos de Teatro Brasileiros, sendo eles: Companhia do Latão (1997), Companhia do Feijão (1998), Coletivo de Teatro Alfenim (2007).

Considerando-se o potencial reflexivo a ser acionado a partir da leitura comparada entre *A Ópera dos Três Vinténs* (1928) e o *Romance dos Três Vinténs* (1934) de Brecht, propôs-se o estudo analítico das referidas obras como o principal *corpus* desta pesquisa, sendo que outros escritos de Brecht compuseram o presente estudo, sempre que vieram somar-se à reflexão.

Segundo Fernando Peixoto (1979), a peça *Ópera dos Três Vinténs* teve sua estreia no teatro Amm Schiffbauerdamm, no dia 31 de agosto de 1928, com a direção de Engel, cenografia de Caspar Neher e música de Kurt Weill.

Interessante notar que o autor produz duas obras em gêneros distintos acerca dos sujeitos marginalizados, do dia-a-dia dos bairros pobres de Londres, com forte tonalidade crítica, inovando na estrutura e na linguagem, uma vez que uma das propostas primordiais de Brecht no teatro épico é narrar os acontecimentos que se relacionam com a realidade, a fim de suscitar o senso crítico no espectador ou leitor de seus textos. Intenta-se observar os sentidos do efeito de distanciamento e do *gestus* social na peça e como estes elementos estéticos são elaborados e potencializados no romance.

Na peça dramatúrgica, Brecht coloca em cena a história de Macheath, chefe de um bando de ladrões de rua, conhecido pelo apelido de Mac Navalha. A peça narra o casamento com Polly, filha de Peachum, o qual era conhecido como o Rei dos Mendigos, por controlar a mendicância em Londres, visto que vestia os indivíduos como deficientes ou mendigos e os mandava pedir esmolas. Paralelo a esse núcleo narrativo, a peça descreve a amizade de Peachum com Brown, o Tigre,

chefe de polícia. Enfim, encena narrativamente todo o ambiente no qual vive o herói, entre mendigos, ladrões e prostitutas.

A peça a *Ópera dos Três Vinténs* (1928), deu origem ao *Romance dos Três Vinténs*, publicado em 1934. Também, a narrativa do romance leva o leitor ao cotidiano dos bairros pobres de Londres, sendo um romance tecido das trivialidades urbanas, mostrando uma astuta mendicância, a sobrevivência, os afazeres, os objetos e ambientes acanhados, ruínas e crimes. Por toda a narrativa perpassa uma crítica social, a qual atravessa as peripécias e o drama vivenciados pelo soldado Fewkoombey, junto aos personagens humildes, por vezes sórdidos, com os quais convive.

Pretendeu-se, nesta pesquisa, estudar o desenvolvimento e as autoapropriações das formulações conceituais propostas por Brecht em gêneros textuais diferentes, mas que mantêm entre si a narratividade, uma vez que o teatro épico é essencialmente narrativo. Estudaram-se aspectos de semelhanças e distanciamentos estéticos entre dois textos, resguardando-se as diferenças de gêneros literários, temporalidades e contextos históricos, procurando-se verificar de que modo Brecht transmigrou elementos do seu teatro épico dialético para a narrativa romanesca e de como tais elementos contribuem para ler as relações sociais e suas temporalidades históricas e idiossincrasias. Ademais a esses aspectos supracitados, analisou-se como as companhias brasileiras contemporâneas de teatro reelaboram a estética brechtiana em suas peças.

Brecht vê nas artes um espaço propício para a desautomatização do olhar sobre situações cotidianas, lugar privilegiado para a crítica social e a provocação de rupturas no pensamento linear viciado pelas regras do capitalismo alienante. Logo, a pesquisa proposta se efetivou na seguinte questão-problema: em que medida a *Ópera dos Três Vinténs* e o *Romance dos Três Vinténs* são produções nas quais Brecht experimenta e mesmo reelabora, elementos do teatro dialético, marcando uma abordagem teórica e metodológica de alcance na contemporaneidade? Um teatro para ler as contradições sociais, históricas, políticas da contemporaneidade.

Quando se disserta acerca de Brecht, faz-se importante trabalhar com autores que dialoguem com as mais diversas áreas de conhecimento, visto que esse autor traz discussões e reflexões do campo da literatura, da história, da filosofia, da sociologia e de outros diversos campos do saber.

Nesta perspectiva, Gerd Bornheim (1992) contribui para uma melhor compreensão sobre aspectos teóricos da dramaturgia, pois esse teórico mostra como se realiza a estética do teatro, em especial a brechtiana. Outro teórico a iluminar o estudo proposto para esta dissertação é Anatol Rosenfeld (1985), que traz aportes importantes acerca do teatro épico. Da mesma forma, Peter Szondi (2001), que mostra como se desenvolveu a teoria do teatro moderno. Já para verificar as aproximações estéticas entre o teatro e o romance dialético, será fundamental compreender as formulações conceituais desenvolvidas por Georg Lukács (2000), o qual traz em sua obra importantes considerações sobre a teoria do romance, do herói em conflito, do romance proletariado, elementos muito próximos ao distanciamento e ao compromisso político e engajamento social, tão presentes e importantes nas obras de Brecht, em especial na peça *Ópera dos Três Vinténs* e no *Romance dos Três Vinténs*.

Vale salientar que a leitura da obra de Brecht contém as pistas de como o autor constrói sua produção teatral e a própria teoria sobre o teatro dialético. A partir da obra compreendemos um pouco sobre sua representação simbólica de mundo, e localizamos suas preocupações éticas e estéticas, indiferentemente do tempo e do espaço da produção. O teatro de Brecht tece críticas sociais bem demarcadas, intensificadas pelo efeito de distanciamento proposto por ele em seu teatro épico, no qual Brecht crê ser necessário demonstrar não somente as relações inter humanas no palco, mas também as determinantes sociais dessas relações.

A proposta temática desta pesquisa se justificou pelo interesse em refletir sobre a existência de duas obras de Brecht com o mesmo tema, em gêneros distintos: dramático e romanesco, sobretudo, porque o autor é mais conhecido e citado como o criador do teatro épico. Indagamos sobre quais procedimentos do teatro dialético estariam contidos na produção romanesca e nos Coletivos de teatro contemporâneos.

Acreditamos que a abordagem teórico-crítica, com base nos estudos comparados, apresenta contribuições importantes para este estudo sobre a produção de Brecht, visto que em pesquisa realizada por meio de levantamento de dados – por amostragem de 2014 a 2017– em banco de teses e dissertações da CAPES e de universidades, tais como a Universidade Estadual Paulista (UNESP), a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), a Universidade Federal de

Uberlândia (UFU) e o Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE), acerca das obras *A Ópera dos Três Vinténs* e *O Romance dos Três Vinténs*, de Bertold Brecht, não se encontrou nenhum trabalho que abordasse as obras supracitadas na perspectiva de estudos comparados entre as mesmas. O que se localizou em larga escala foram dissertações e teses sobre as peças didáticas de Brecht ou sobre a influência brechtiana em dramaturgos brasileiros, conforme se verifica nos anexos I e II.

Isso fica perceptível na dissertação intitulada *O Teatro Político de Brecht no Processo de Formação Humana*, de autoria de Juliana Gonçalves Gobbe, do Programa de pós-graduação da UNICAMP, em que se tem uma historização sobre Brecht, com o intuito de compreender a influência do marxismo em seu teatro político e a forma como sua teoria teatral ecoou e ainda ecoa na formação crítica das massas trabalhadoras em suas relações capitalistas, ou seja, essa pesquisa não se voltou aos elementos estéticos brechtianos, mas sim à influência em seu teatro político.

Já no Programa de pós-graduação da UNESP, há uma tese de doutorado intitulada *A “Didática” nas Peças Didáticas de Bertolt Brecht: Ensino em Cena*, de autoria de Natalia Kneipp Ribeiro Gonçalves, na qual a autora discute acerca das peças didáticas de Brecht, por intermédio de uma pesquisa bibliográfica, cujo objetivo é a compreensão da didática, a partir do estudo das obras: *O voo sobre o oceano* (1928/1929); *A peça didática de Baden-Baden sobre o acordo* (1929); *Aquele que diz sim / Aquele que diz não* (1929/1930); *A decisão* (1929/1930); *A exceção e a regra* (1929/1930) e *Os Horácios e os Curiácios* (1934); e fragmentos de *O malvado Baal*, *O Associal* e *Decadência do egoísta Johann Fatzer*. Além dos trabalhos elencados anteriormente, há outros levantamentos relevantes nos anexos I e II desta pesquisa verificados durante este estudo.

Tendo em vista a potencialidade e o não esgotamento de estudos acerca das obras supracitadas e a importância do efeito de distanciamento, do *gestus* social e do herói brechtiano como estratégias de rupturas e de deslocamentos teórico-críticos, faz-se determinante pesquisar como esses elementos estéticos dramaturgícos se apresentam na *Ópera dos Três Vinténs* e no *Romance dos Três Vinténs*, partindo das teorias sobre teatro épico propostas por Brecht e da teoria do romance proposta por Lukács, por meio de um estudo comparado entre dois

gêneros literários distintos escritos pelo mesmo autor. E além desse estudo, busca-se entender de que forma os Coletivos de teatro contemporâneos reelaboram a estética brechtiana. Sendo assim, o objetivo geral desta pesquisa consistiu em analisar, à luz dos pressupostos dos estudos comparados; do teatro épico e da teoria do romance, na perspectiva de Georg Lukács (2000), de que forma o efeito de distanciamento, o *gestus* social se apresentam em ambas as obras e quais rupturas estéticas e conceituais promovem. E de que forma essas elaborações estéticas brechtianas se apresentam, e até mesmo são reelaboradas, em Coletivos de Teatro Brasileiros.

Os objetivos específicos orientam a um caminho de reflexão com base no *corpus* da pesquisa, sendo eles: a) Analisar as elaborações estético críticas no texto da *Ópera dos Três Vinténs* e no *Romance dos Três Vinténs*, observando como aparecem no plano da linguagem da narrativa dramatúrgica e da narrativa romanesca e se firmam como elaborações conceituais do teatro dialético brechtiano; b) Refletir em que medida as relações com o tema, personagens e espacialidade urbana revelam aspectos da história do tempo, articuladas pela proposta estética do distanciamento épico e da sociocrítica; c) Verificar a narratividade das personagens em ambas as obras e refletir em que medida promovem um debate sobre o indivíduo e a sociedade; d) Verificar, por meio de entrevistas, o alcance da estética brechtiana nos Coletivos de teatro Companhia do Latão, Companhia do Feijão, Coletivo de Teatro Alfenim, e como estes grupos ressignificam a estética brechtiana.

Para tanto, esta dissertação está articulada a partir de três partes, aqui, denominadas Atos, sendo que o primeiro Ato realiza um estudo sobre os principais elementos estéticos brechtianos (efeito de distanciamento e *gestus* social) do teatro épico, apresentando-se exemplos desses elementos estéticos na peça teatral a *Ópera dos Três Vinténs*. O segundo Ato reflete sobre a presença do teatro épico no *Romance dos Três Vinténs* e analisa comparativamente a peça e o romance, quanto aos elementos estéticos brechtianos. O terceiro Ato apresenta um estudo sobre elementos da estética brechtiana na cena contemporânea. E, para isso, mostra-se como a estética brechtiana se apresenta, e até mesmo reelabora-se e ressignifica-se, nos Coletivos de Teatro Brasileiros: Companhia do Latão, Companhia do Feijão, Coletivo de Teatro Alfenim.

Salienta-se que este terceiro Ato é importante para mostrar como os coletivos de teatro são influenciados e, acabam, por reelaborar a estética brechtiana em suas peças teatrais, contudo nesta dissertação não analisamos tais peças a fundo, mas sim mostramos elementos presentes nelas como exemplos de similaridades com as teorias brechtianas e de que forma essas companhias teatrais reelaboram e ressignificam tais teorias na cena contemporânea brasileira. Portanto, a fim de comprovar a originalidade deste tema nas pesquisas acadêmicas adicionamos vários anexos, nos quais constam os nomes de artigos, dissertações e teses sobre Brecht e, também, entrevistas com os coletivos de teatros estudados acerca da influência brechtiana em tais grupos teatrais.

## ATO I

-

### BRECHT E O TEATRO ÉPICO: EFEITO DE DISTANCIAMENTO E *GESTUS* SOCIAL

Desde as origens do teatro, desde que se tem registros sobre esta arte, nela está presente a representação do universo humano, por meio do processo mimético. Claro que esta questão da *mimese* é largamente discutida pela teoria e pela crítica literária e dramaturgia, sobretudo, a partir da própria crise da representação e por extensão, à crise da *mimese* na modernidade. Esta é uma questão que interessa neste estudo, dado ao mesmo tratar da produção de Bertolt Brecht, cuja estética é antirrepresentacional. Contudo, não podemos deixar de lembrar a importância dos processos miméticos para o teatro. A tragédia grega, por exemplo, tinha na *catarse*<sup>1</sup> sua forte aliada para que a *mimese* se sucedesse e, por conseguinte, o público experimentasse sentimentos diversos, sobretudo, aqueles associados à expurgação, justiça e liberdade.

Para Margot Berthold (2004, p.1), “[...] 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”. Isto posto, percebe-se como o teatro agrega a seu processo uma série de elementos, a exemplo do histórico, mitológico, psicológico, entre outros. Berthold salienta, ainda, a noção “arquetípica<sup>2</sup> da expressão humana”, ou seja, o homem historicamente construiu uma série de mitos, os quais muitas vezes estão ligados à própria gênese do que se entende por humano.

O dramaturgo constrói na produção teatral sua representação simbólica de mundo, logo o drama, indiferentemente de seu tempo e local, consegue adentrar no

---

<sup>1</sup> Entenda-se por *catarse* o conceito de Aristóteles (1984) que se refere ao temor e piedade que o modo teatral opera, gerando alívio e expurgação.

<sup>2</sup> “A imagem primordial, ou arquétipo, é uma figura – seja ela demônio, ser humano ou processo – que reaparece no decorrer da história, sempre que a imaginação criativa for livremente expressa. É portanto, em primeiro lugar uma figura mitológica”. (JUNG, 1985, p.69).

processo de imaginação do ser humano. Para Peter Szondi (2001, p.30), o teatro “não fala; ele institui a conversação”.

Bertolt Brecht foi prosador, poeta, diretor e dramaturgo alemão. Nasceu no dia 10 de fevereiro de 1898, em Augsburg, e faleceu em 14 de agosto de 1956, na capital alemã. Ele estudou os períodos da escola primária e do ensino fundamental em sua cidade natal, vindo a cursar medicina na Universidade de Munique, no entanto não chegou a concluir o curso. Brecht também fez o serviço militar em um hospital de Augsburg, tendo vivido ao longo de sua vida em: Munique, Berlim, Praga, Viena, Zurique, Paris, Copenhague, Svendborg (Dinamarca), Wuolijoki (Finlândia), San Pedro (Califórnia), Santa Monica (próximo a Hollywood), e, por fim, Berlim Oriental. Iniciou sua vida de escritor aos 16 anos de idade, com a escrita de poesias e contos, sendo esses publicados no jornal *Augsburger Neueste Nachrichten*.

Após isso, passou a ser crítico teatral e membro de um grupo literário no Café Stephanie em Munique, colaborador do teatro de Karl Valentin e Trude Hesterberg, dramaturgo do teatro *Kammerspiele* em Munique, e, em 1924, dramaturgo do *Teatro Alemão* em Berlim, sob a direção de Max Reinhardt. A partir do sucesso de suas peças, tanto nos palcos alemães quanto nos estrangeiros, possibilitou-lhe experiências teatrais no *Theater am Schiffbauerdamm*, em Berlim, local no qual registram-se seus maiores triunfos como autor e para o qual retornou depois da Segunda Guerra Mundial, com a finalidade de fundar e dirigir o famoso conjunto "Berliner Ensemble", juntamente com sua esposa Helene Weigel (conhecida atriz). E foi ao dirigir este conjunto que conquistou fama mundial como o mais importante teatrólogo do século XX.

Em suas primeiras peças teatrais, segundo Reinaldo Bossmann:

[...] o jovem Brecht é o representante principal do Niilismo, dando continuação ao drama demonstrativo expressionista, porém já em contraoposição ao Expressionismo. Usa ainda a linguagem do Expressionismo, não com objetivos sérios, mas como meio de zombaria contra a linguagem cósmica e hinária, empregada por alguns expressionistas. A agressão é para ele finalidade em si, fazendo dela um método, não querendo o drama em si, mas a forma artística adequada em favor da demonstração convincente para fins de seu niilismo [...]. (BOSSMANN, 1975, p. 264)

Em consonância às ideias do autor supracitado, “para Brecht teatro e palco não significam diversão teatral” (BOSSMANN, 1975, p. 264). Sendo assim, a

construção das suas peças não é uniforme, apresentando sequências de imagens, até mesmo sem ação, intercaladas com *songs*, *jazz*, projeções de slides, vozes advindas de alto-falantes, de faixas e de cartazes os quais mostram a situação do homem e da vida: na sua miséria, tendo dependência a poderosos, na sua maldade e perversidade. Vale salientar que o uso desses recursos e da técnica de palco não foram inventados por Brecht, pois foram inspirados e aperfeiçoados do teatro político de Piscator<sup>3</sup>, uma das grandes inspirações de Brecht, apesar de algumas divergências, na construção do que virá a chamar de “Teatro Épico”.

Conforme Bossmann (1975), Brecht passa de niilista a marxista, fundamentado nos acontecimentos políticos. Desde jovem e já politicamente orientado, e devido aos profundos estudos da doutrina e da filosofia marxistas, assim como das vitórias do nacional-socialismo, ele começa uma luta contra a burguesia, visto que Brecht “como não-metafísico conclui que uma possível felicidade absoluta do homem não se encontra na religião cristã, mas sim, na justiça social” (BOSSMANN, 1975, p. 264). Desde então, torna-se “mais agressivo, empregando lemas, não como credos para o marxista, mas de luta, tais como sobre os exploradores e explorados, sobre o mau capitalista e sobre o nobre proletário” (BOSSMANN, 1975, p. 264). Ressalta-se, ainda, que apoiado pelo marxismo e baseado no positivismo de Hegel, Brecht:

[...] introduziu em seus dramas a sociologia marxista. A obra dramática de arte para ele não é mais o prazer de sentimentos, mas a instrução, não o permanecer em passividade, mas o despertar da atividade, o caminho livre a decisões. Com isso, transforma o palco em sala de aula, onde se deve demonstrar a maneira marxista, e escreve para o teatro épico peças didáticas, celebra a técnica moderna, destrói a fé em Deus, anuncia o começo de uma nova época, a subjugação do capitalismo e a salvação no comunismo para os homens oprimidos e explorados [...] (BOSSMANN, 1975, pp. 264-265)

---

<sup>3</sup> “Embora alvo de polémica e controvérsia, a contribuição de Piscator na construção de um novo teatro, de um teatro alternativo, na Alemanha, foi, como se vê, determinante. As inovações que promoveu constituíram esforços radicais para ligar directamente a experiência teatral à realidade circundante. O uso da fotografia e do cinema com a função ‘física’ de comentário faz mesmo lembrar o papel do Coro na tragédia antiga. Para além disso, e com vista à criação de um teatro documento, de um teatro cujos textos eram ‘apropriados’ como propriedade colectiva, a Piscator deve ser creditada a criação primeira do conceito de ‘teatro épico’” (VASQUES, 2007, p.19).

Brecht escreveu vários poemas, diversas peças teatrais e um romance. Dentre as peças teatrais estão: *Baal* (1918/1923), *Tambores na Noite* (1918-20/1922), *Os mendigos* (1919), *O Casamento do Pequeno Burguês* (1919/1926), *Na Selva das Cidades* (1921-24/1923), *O Homem é um Homem* (1924-26/1926), *O Elefante Calf* (1924-6/1926), *Mahagonny* (1927), *A Ópera dos Três Vinténs* (1928), *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (1929/1930), *O Vôo no Oceano* (1928-29/1929), *A Peça de Baden-Baden* (1929), *Happy End* (1929/1929), *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (1927-29/1930), *Aquele que diz Sim, Aquele que diz Não* (1929/1930), *A Decisão* (1930), *Santa Joana dos Matadouros* (1929-31/1959), *A Exceção e a Regra* (1930/1938), *A Mãe* (1930-31/1932), *Kuhle Wampe* (1931/1932), *Os Sete Pecados Capitais* (1933), *Cabeças Redondas, Cabeças Pontudas* (1931-34/1936), *Horácios e Curiácios* (1933-34/1958), *Terror e Miséria no Terceiro Reich* (1935-38/1938), *Os Fuzis da Senhora Carrar* (1937/1937), *Galileo Galilei* (1937-9/1943), *Quanto Custa o Ferro* (1939), *O Julgamento de Lucullus* (1938-39/1940), *O Senhor Puntila e seu criado Matti* (1940/1948), *A Boa Alma de Setsuan* (1939-42/1943), *A Resistível Ascensão de Arturo Ui* (1941/1958), *Hangmen Also Die* (1942/1943), *As Visões de Simone Machard* (1942-43/1957), *O Círculo de Giz Caucasiano* (1943-45), *Antígone* (1947/1948); *Os Dias da Communa* (1948-49/1956), *The Tutor* (1950), *O Julgamento de Lucullus* (1938-39/1951), *Coriolanus* (1951-53/1962), *O Julgamento de Joana D'Arc, 1431* (1952), *Don Juan* (1952/1954), *Trumpetes e Tambores* (1955). O romance escrito por ele foi o *Romance dos Três Vinténs* (1934).

Brecht é um dos dramaturgos mais reconhecidos do século XX, tendo sido indicado a vários prêmios e recebido, em 1954, o Prêmio Lenin da Paz. Conforme Rodrigues (2010), Brecht não somente escreveu peças a serem representadas, mas também as encenou, condensando, desse modo, suas experiências e suas reflexões de dramaturgo e encenador da arte dramática. E vale salientar que em:

[...] sua personalidade encontramos reunidas as figuras de dramaturgo, do diretor de cena e do teórico da arte do teatro e qualquer destas faces pode ser analisada separadamente, desde que se renuncie à apreensão tanto quanto possível global do artista: o texto produzido pelo dramaturgo foi inúmeras vezes modificado pela experiência do encenador, êste, por sua vez, norteava-se por princípios gerais defendido pelo teórico, que os aprofundava, corrigia ou justificava à vista dos resultados das experiências anteriores do encenador e dramaturgo [...] (RODRIGUES, 2010, p. 193)

Ainda de acordo com a autora, poder-se-ia dizer que essas atividades se complementavam em um constante processo de realimentação crítica, o qual só foi interrompido, em 1956, com a morte de Brecht.

É nas anotações à ópera *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, que surge pela primeira vez a teoria do teatro épico brechtiano. Bossmann salienta que:

Nessa teoria, a ação não tem mais o desenvolvimento da tensão, com o ponto culminante de um conflito, até à catástrofe, mas a montagem de situações à maneira épica, com intercalações diversas, com a finalidade de fazer comentários a favor da ação. No teatro de parábola, Brecht aproveitou-se de recursos cênicos dos teatros clássico e naturalista a favor da provocação como realidade reproduzida, e desenvolveu os recursos teatrais de paródia usados para expedientes definitivos do teatro ideológico e didático marxistas. Na apresentação dessas peças didáticas e ideológicas, aproveitou-se de experiências do teatro revolucionário russo de Meyerhold, por intermédio parcial de Piscator. Assim, o teatro é uma simples função a serviço da instrução política e da ativação do proletariado. Com isso, os acontecimentos no palco se transformam em livro didático do marxismo, em teatro do proletariado. O estilo dessas peças corresponde ao racionalismo e funcionalismo do Neo-objetivismo, com uma lucidez provocante e assustadora. (BOSSMANN, 1975, p. 265)

Ou seja, é a partir disso que as peças de Brecht trazem à tona as questões sociopolíticas, a crítica à burguesia, os sujeitos marginalizados, os paradoxos, a ruptura da quarta parede<sup>4</sup>; diferindo das características do teatro dramático. Para tanto, Brecht cria um esquema que contém as principais diferenças entre o teatro épico e o teatro dramático, sendo estas:

---

<sup>4</sup> “No século XVIII, o teatro assumiu com mais rigor a ‘quarta parede’ e fez a mise-en-scène se produzir como uma forma de tableau que, tal como uma tela composta com cuidado pelo pintor, define um espaço contido em si mesmo, sugere um mundo autônomo de representação, totalmente separado da plateia. Como queria Diderot, a ‘quarta parede’ significa uma cena autobastante, absorvida em si mesma, contida em seu próprio mundo, ignorando o olhar externo a ela dirigido, evitando qualquer sinal de interesse pelo espectador, pois os atores estão ‘em outro mundo’” (XAVIER, 2003, p.17). Portanto, segundo Fialho (2016), a quarta parede seria um limite virtual o qual se transforma em uma janela para outra realidade, distante e intocável. A quebra da quarta parede ocorre quando se ultrapassa esse limite, conseguindo fazer com que o ator e o público se percebam e interajam de forma direta, deixando-se de lado a ilusão do espectador de ser somente um observador invisível (ou ignorado) da ação cênica.

<i>Forma dramática de teatro</i>	<i>Forma épica de teatro</i>
A cena “personifica” um acontecimento	narra-o
envolve o espectador na ação e consome-lhe a atividade	faz dele testemunha, mas desperta-lhe a atividade
proporciona-lhe sentimentos	força-o a tomar decisões
leva-o a viver uma experiência	proporciona-lhe visão do mundo
o espectador é transferido para dentro da ação	é colocado diante da ação
é trabalhado com sugestões	é trabalhado com argumentos
os sentimentos permanecem os mesmos	são impelidos para um conscientização
parte-se do princípio de que o homem é conhecido	o homem é objeto de análise
o homem é imutável	o homem é suscetível de ser modificado e de modificar
tensão no desenlace da ação	tensão no decurso da ação
uma cena em função da outra	cada cena em função de si mesma
os acontecimentos decorrem linearmente	decorre em curva
<i>natura non facit saltus</i>	<i>facit saltus</i>
(tudo na natureza é gradativo)	(nem tudo é gradativo)
o mundo, como é	o mundo, como será
o homem é obrigado	o homem deve
suas inclinações	seus motivos
o pensamento determina o ser	o ser social determina o pensamento .
	(BRECHT, 2005, p.31)

Conforme se observa acima a forma dramática de teatro não personifica um acontecimento, narra-o; faz com que o espectador seja testemunha e tome decisões, esteja suscetível a mudanças; as cenas não são em função uma da outra, mas sim cada cena em função de si mesma. Ou seja, é um teatro no qual o espectador necessita se posicionar de maneira sociocrítica e reflexiva. Para o espectador ficar distanciado, Brecht propõe três aspectos auxiliares os quais podem vir a servir a um distanciamento das falas e das ações dos personagens, a fim de representar uma maneira de se interpretar sem uma transformação completa, sendo estes: “1. A transposição para a terceira pessoa do singular; 2. A transposição para

o passado; 3. Dizer o texto acompanhado pelas instruções e comentários do autor” (BRECHT, 1967, p. 163).

Para compreender melhor a produção crítica e criativa elaborada por Brecht e o gênero dramático, após a leitura do *corpus* ficcional da presente pesquisa, partimos para os estudos teórico-críticos desenvolvidos por Gerd Alberto Bornheim (1992) acerca do teatro brechtiano. Bornheim propõe as subdivisões: Teatro Dramático, Teatro Épico ou Dialético, com base no *modus operandi* da representação e da recepção. A partir daí, essas formulações teóricas encontram ressonância nos estudos de Jean-Pierre Sarrazac (2012), Peter Szondi (2001), Hans-Thies Lehmann<sup>5</sup> (2007, 2013), Anatol Rosenfeld (1985), Renato Cohen (2002) entre outros, com importantes desdobramentos<sup>6</sup> para se pensar as práticas teatrais no Brasil e no mundo.

O Teatro Dramático tem sua base nos pressupostos de Aristóteles, e segundo Bornheim:

[...] A dramaturgia fechada, ou aristotélica, prende-se aos antigos preceitos: obediência básica às três unidades, mas com certa tolerância, atenção à velha exigência da causalidade no desenvolvimento da ação, ao conflito e ao desenlace dessa mesma ação, e algumas coisas mais. (BORNHEIM, 1992, p. 317)

---

<sup>5</sup> A palavra pós-dramático descreve estéticas e estilos da prática teatral e tematiza a escrita, o drama escrito ou o texto teatral apenas de forma marginal. Há formas de teatro pós-dramático com textos dramáticos – na realidade, com todos os tipos de texto. Além disso, há uma descrição no livro de uma variedade de formas teatrais, desde a apresentação des-dramatizada de textos dramáticos até formas que não dependem de modo algum de um texto dramático pré-definido. Há uma série de importantes novos estilos de escrita que surgiram desde 1999 – ou já estavam presentes naquela época –, mas eu não vejo o retorno à figuração dramática como um movimento de peso (LEHMANN, 2013, p. 860).

<sup>6</sup> “Do Teatro ficou o relato de uma `época de ouro`, dos anos 60, principalmente em termos de um teatro experimental: o Oficina, os festivais, a vinda do Living Theatre e de Bob Wilson, a presença de Victor Garcia, Jérôme Savary e outros. Acompanhamos também, com o devido retardo e filtro, comum às informações que vêm de fora, a passagem de inúmeras `ondas` e estéticas; o movimento beat, a hippie generation e a contracultura, e mais recentemente o movimento punk-new wave com todos seus desdobramentos. Esse contato através de relatos, leituras e alguma observação despertava uma série de perguntas: como era esse processo do Living Theatre de “viver” teatro e não `representar` teatro — será que conseguiam realizar Artaud? Que tipo de experiências Andy Warhol fazia na sua fábrica? Como a antipsiquiatria e as técnicas orientais entravam no processo dos happenings? E muitas outras perguntas que, transportadas para o que se via no Brasil, abriam outras indagações: por que as outras artes alcançavam grandes progressos e o teatro continuava tão estagnado? A prática do teatro teria que ficar isolada das outras artes? Será que a única alternativa para a caretece era Brecht?” (COHEN, 2002, p. 20).

Ao contrário desta modalidade de teatro, encontra-se o Teatro Épico ou Dialético, inaugurado por Brecht. Para tanto, segundo Bornheim (1992), o teatro épico se mostra como uma forma de teatro extremamente rica devido à variedade e aos diversos elementos dos quais dispõe: desde uma nova técnica de atuação e direção até uma nova dramaturgia, na qual há as mais variadas “técnicas de palco, a música, o emprego de filmes, e outras coisas mais [...]” (BORNHEIM, 1992, p. 138).

Vale salientar que uma das características do teatro épico é a presença da narrativa, em que o autor atua também como o narrador da história, divergindo totalmente do teatro aristotélico, pois de acordo com Rosenfeld:

O teatro épico mostra-se, logo, narrativo; diverge totalmente do teatro dramático, no qual não havia um *deus ex machina* e ninguém contava a história; as personagens a viviam, em vez de contá-la. O autor, no teatro épico, manipula a ação, faz saltar o tempo, seleciona os acontecimentos, cenas e lugares. (ROSENFELD, 2009, p. 300)

Ainda, conforme Rosenfeld há duas razões opostas entre o teatro épico brechtiano e o teatro aristotélico, sendo elas:

Primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da `peça bem feita` – mas também as determinantes sociais dessas relações. [...] A segunda razão liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um `palco científico` capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora. (ROSENFELD, 1985, p. 147-148)

Outro aspecto importante a ressaltar sobre o teatro épico é a reflexão crítica e social que ele desperta, pois segundo Szondi:

De acordo com Hegel, o drama mostra somente o que o ato do herói se objetiva a partir de sua subjetividade e o que se subjetiva a partir da objetividade. Ao contrário, no teatro épico, em correspondência com sua intenção sociológica e científica, há uma reflexão sobre a `infra-estrutura` social dos atos em sua alienação objetiva. (SZONDI, 2001, p. 136)

Brecht ao inaugurar esse teatro épico, em que há um engajamento social e uma desconstrução do herói clássico e das características clássicas e preestabelecidas pelo teatro aristotélico,

[...] transpõe essa teoria do teatro épico para a prática, com uma riqueza quase ilimitada de idéias dramáticas e cênicas. Essas idéias - pessoais ou tomadas de empréstimo - devem ao mesmo tempo isolar e distanciar os elementos do drama e da encenação tradicionais e familiares ao público, tirando-os do movimento absoluto global que caracteriza o drama e convertendo-os em objetos épico-cênicos, isto é, `mostrados`. Daí Brecht chamá-los `efeitos de distanciamento`. (SZONDI, 2001, p. 136)

Vale lembrar que o efeito de distanciamento se origina na arte da representação chinesa, que Brecht estudou a fundo. Este recurso estético se baseia na neutralização absoluta dos meios e das expressões tradicionais. Ainda segundo Bossmann (1975), Brecht requer que tanto o ator quanto o espectador estejam distanciados, com a finalidade de se impedir que existam "campos hipnóticos" entre o palco e o auditório. O autor só deve despertar a reação do espectador e não provocar sentimentos dele, pois assim evita a completa identificação com o personagem que representa. Implicando, desse modo, o combate à tradição aristotélica em suas peças.

A música possui um papel importante em seu teatro, sendo que Brecht (1967) ressalta que na ópera dramática ela está colocada ao serviço, realça, impõe e ilustra o texto, descreve uma situação psicológica, já a música da ópera épica comunica, comenta e pressupõe o texto, toma uma posição e indica um comportamento.

Conforme Rodrigues (2010), a expressão em alemão *Verfremdungseffekt*, utilizada por Brecht para designar o princípio básico de sua dramaturgia, foi traduzida ao português de diversas formas, dentre elas: distanciamento, efeito de distanciamento, estranhamento, efeito-V e até mesmo como alienação (termo oriundo de algumas traduções francesas)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Renato Correia (1985) defendeu o termo "estranhamento" como melhor tradução para o português; Maria Manuela Gouveia Delille (1991a/1991b) usa o termo estranhamento; Mario Vilaça (1966) prefere a tradução efeito de estranhamento ou efeito de alheamento. Já Anatol Rosenfeld (1985) utiliza "efeito de distanciamento", assim como Gerd Bornheim (1992), sendo assim, vale salientar que nesta pesquisa os termos utilizados serão "efeito de distanciamento e/ou distanciamento épico", embasando-se principalmente nos termos propostos por Bornheim (1992).

De acordo com Peixoto (1979), Brecht preza pelo contraste e pelo choque, pela incerteza e pelas opções, pela responsabilidade individual e pela amarga experiência. Portanto,

[...] seu teatro é animado por um perene e institucional **pathos dialético**. Aplicou o marxismo como busca e, acentua Chiarini, a dialética é a categoria central deste teatro. Em 1929, o próprio Brecht escreveu: **o verdadeiro progresso não consiste no ter progredido, mas no progredir**. A ação de seu teatro é fundamentalmente uma ação histórica, e no plano da representação, uma ação historicizada. Seu teatro não repousa sobre o tradicional conflito, cuja ação se resume nas oposições dos personagens entre si, mas concede a primazia à **fábula**. Para Eric Bentley, Brecht é a corporização do espírito de oposição, resistência e contradição, levado ao extremo da contrariedade, do pensamento combativo. Sua vida repousa na alegria da luta, no deleite da oposição. E isto o transforma no intelectual marxista da sociedade capitalista: existe dentro dela, para dinamitá-la. (PEIXOTO, 1979, p. 14, grifos do autor)

Ou seja, Brecht traz à tona um teatro dialético, no qual busca um espectador distanciado de tal modo a refletir de maneira crítica acerca das situações vivenciadas pelo indivíduo, muitas vezes colocado à margem da sociedade burguesa e capitalista.

Conforme Brecht, “[...] Distanciar um acontecimento ou um caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece o óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade” (BRECHT, tomo III, 101 *apud* BORNHEIM, 1992, p. 243), ou seja, gerar um estranhamento diante daquilo que já conhecemos e nos parece óbvio, mas que sem se estar distanciado não se consegue de fato uma reflexão crítica.

Bornheim (1992) observa que quando “se fala em distanciamento, logo se pensa no ator”, contudo, lembra que:

[...] além do sistema de atuação, deve-se ressaltar também, em segundo lugar, a abrangência das técnicas brechtianas, posto que o efeito de distanciamento alastra-se e informa a totalidade das partes que compõem um espetáculo, e não apenas o desempenho do ator; temos em mãos um verdadeiro sistema dos distanciamentos, composto de diversas partes que se encadeiam com suas práticas em um todo unitário. (BORNHEIM, 1992, pp. 247-248)

Desse modo, compreendemos que o efeito de distanciamento é um dos elementos fundamentais na teoria do teatro épico brechtiano, e ao falar de tal efeito, faz-se necessário salientar que este ocorrerá por meio do público, do ator, dos elementos cênicos, da música e, também, do diretor.

Para que esse efeito ocorra, é importante que o espectador também seja distanciado, ou seja, que o público deixe de ser passivo (algo que ocorre no teatro tradicional aristotélico) e passe a ter uma postura ativa, “fazer com que ele tome consciência da realidade em que vive” e aja de maneira crítica e reflexiva (BORNHEIM, 1992, p. 253).

Vale salientar, ainda, que o ator funciona como a peça central para que o distanciamento alcance seus objetivos, já que ele será o principal intermediário entre o texto e o espectador, implicando assim uma aproximação em que o “ator já não atua para si, num esplêndido isolamento, fazendo de conta que o público não existe. O público instala-se efetivamente na sala, e o ator orienta todo o seu trabalho para o espectador” (BORNHEIM, 1992, pp. 258-259), devendo tanto o ator quanto o espectador ser integralmente ele mesmo.

Outra elaboração conceitual desenvolvida por Brecht, igualmente importante para se refletir sobre distanciamentos, é o conceito de *gestus*, o qual designa as relações dos homens entre si, visto que segundo Brecht:

[...] por *Gestus* não se deve entender a gesticulação; não se trata apenas de movimentos de mão que sublinham ou elucidam, trata-se, sim, de posturas gerais (*Gesamthaltungen*). Uma língua é gestual quando ela descansa sobre o *Gestus*, quando mostra determinadas posturas daquele que fala, que contrapõe o falante a outras pessoas. (BRECHT, tomo III, 281 *apud* BORNHEIM, 1992, p. 281)

Destarte, o *gestus* diz respeito ao papel social ocupado, desde todo o gestual, o vestuário, o estereótipo, o discurso até a forma de agir, que comunica a gestualidade própria de um papel social, como se verifica na seguinte parte da peça *Ópera dos Três Vinténs*:

PEACHUM — Estes são os cinco tipos básicos da miséria capazes de comover o coração humano. Ao ver tais tipos, o homem cai naquele incomum estado de espírito que o predispõe a soltar o dinheiro.

Equipamento A: vítima do progresso dos meios de transporte. O aleijado bem-humorado, sempre alegre — *mostra como se faz* —, sempre despreocupado, exacerbado por um toco de braço.

Equipamento B: vítima da arte da guerra. O treme-treme importuno, molesta os transeuntes, inspira repulsa — *mostra como se faz* —, atenuada por condecorações.

Equipamento C: vítima do progresso industrial. O cego digno de piedade ou A Escola Superior da Arte de Mendigar [...]. (BRECHT, 2004, pp. 18-19)

Ou seja, o *gestus* se mostra por meio da máscara social<sup>8</sup> de cada indivíduo, o que fica notório no excerto supracitado, no qual cada personagem assume uma máscara social, a fim de instigar a piedade humana, e assim, conseguir dinheiro. Cabe destacar que os elementos cênicos presentes na peça *Ópera dos Três Vinténs*, a presença do *gestus* e a quebra da quarta parede (elementos que rompem com a ilusão de realidade) ajudam a se chegar ao efeito de distanciamento; pois, segundo Bornheim (1992), para que o efeito de distanciamento ocorra, necessita-se romper com a ideia de uma cenografia estática, visto que “Brecht propõe que o construtor de cena interfira na própria estrutura (*Gerüst*) da arquitetura teatral – o que deve acontecer a propósito de cada montagem” (BORNHEIM, 1992, p. 296).

Por fim, cabe também ao diretor estudar três elementos para que o efeito de distanciamento ocorra, sendo eles: “[...] o texto, as peculiaridades da escrita do dramaturgo e o tempo em que o texto foi composto [...]”. (BORNHEIM, 1992, p. 303), a fim de que a história seja contada com riqueza de sentido e o espectador, o ator, os elementos cênicos, a cena e a música se transformem em um todo unitário para a composição do distanciamento épico brechtiano.

Sendo assim, de acordo com Bornheim, na dramaturgia não-aristotélica “[...] a ação se move com relativa liberdade no espaço e no tempo, não dá tanta atenção à casualidade, as cenas se sucedem com independência e contigüidade [...]”

---

<sup>8</sup> Nesta dissertação será utilizado o termo máscara social para se referir à máscara utilizada pelos personagens a fim de modificar suas posturas mediante cada papel social que assumem, o termo é empregado por Lourdes Kaminski Alves (2003), na tese intitulada *Repercussões Do Trágico e do Social no Teatro de Dias Gomes - Leitura Comparativa entre Antígona de Sófocles; O Pagador de Promessas, O Santo Inquérito e As Primícias de Dias Gomes*, na qual se tem que “A máscara física passa a ser substituída pela ‘máscara social’, revelada pelas características físicas ou psicológicas comuns entre personagens da mesma classe social, econômica e cultural” (ALVES, 2003, p.151).

(BORNHEIM, 1992, p. 317), justamente para se romper com a quarta parede e levar ao efeito de distanciamento, compreendido como uma estratégia que se realiza por meio do público, do ator, dos elementos cênicos, da música e, também, do diretor e a ideia de *gestus*, como indicativo de determinadas posturas daquele que fala e age.

## 1.1 DISTANCIAMENTO ÉPICO E *GESTUS* SOCIAL NA ÓPERA DOS TRÊS VINTÉNS

Cabe salientar que no teatro de Brecht as condições de sub-humanidade são apresentadas como históricas, pois são criadas, mantidas e serão modificadas pelo homem. Brecht (1967) indica claramente os caminhos para um realismo crítico, contrário ao formalismo literário. Pois, segundo o autor, temos que eliminar os aspectos formais os quais nos impedem de apreender a causalidade social, ou seja, é preciso apreender a realidade e problematizá-la esteticamente como crítica social.

Nesse sentido, o teatro épico brechtiano “visa mostrar êsse caráter histórico e tornar o homem consciente da necessidade de alterar as condições de relacionamento que tornam o mundo inóspito” (RODRIGUES, 2010, p. 198).

Na acepção dessa autora, ao se analisar os temas abordados por Brecht em seu teatro, tem-se que sua constante preocupação consiste em levantar o problema de como tornar o planeta habitável pelo homem, pois:

[...] a colocação paradoxal (e o paradoxo é a característica mais evidente em Brecht) se explica na medida em que, para êle, as condições sociais em que o homem é obrigado a viver impedem-no de revelar sua verdadeira face humana. Tais condições de relacionamento humano tornam o mundo hostil, não permitindo ao homem manifestar em atos seus sentimentos de solidariedade ou de cordialidade para com o semelhante. E num mundo cuja regra é ser duro, ser mau, não ceder em nenhum momento à tentação da bondade, desconfiar sempre das intenções do próximo, qualquer infração à regra pode trazer consequências fatais para o infrator [...]. (RODRIGUES, 2010, p. 196)

A hostilidade humana e o paradoxo ficam notórios na seguinte fala do senhor Peachum, em que ele salienta as poucas coisas que podem comover o coração humano:

PEACHUM *para o público* — Preciso inventar algo novo. Está ficando cada vez mais difícil, pois meu negócio é despertar a piedade dos homens. Existem umas poucas coisas capazes de comover o coração humano, poucas apenas, mas o pior é que, quando são usadas com frequência, elas deixam de fazer efeito. É que o homem tem a terrível capacidade de se tornar insensível a seu bel-prazer. Por exemplo, se um homem vê um pobre aleijado para na esquina, na primeira vez, assustado, dá-lhe logo dez vinténs, mas na segunda vez solta apenas cinco, e se o vir uma terceira vez, o mandará friamente para a cadeia. A mesma coisa acontece com os meios espirituais [...]. (BRECHT, 2004, p. 15)

Na citação anterior, observa-se a escolha ética e estética de Brecht ao criticar o quão hostil e mesquinho o indivíduo se torna na sociedade capitalista, ao utilizar da cordialidade e piedade humana para conseguir poder e dinheiro.

A personagem explora essas relações para que seu negócio (criar e “aliciar” mendigos) prospere, porém a piedade que o senhor Peachum quer que os outros tenham, ele não possui, comunicando aí, o paradoxo dessa personagem.

Segundo Bornheim, faz-se necessário ressaltar ainda que para o efeito de distanciamento ocorrer, Brecht desnuda o ambiente, tira a decoração supérflua, torna o espaço mais versátil e flexível e a música é disposta de maneira distinta ao teatro dramático, pois o “início de uma canção coincidia com mudanças na iluminação, iluminava-se a orquestra e na tela de fundo apareciam os títulos de cada número cantado; além disso, os atores (cantores) mudavam de posição em cena. [...]”. (BORNHEIM, 1992, p. 299).

Tal característica pode ser observada na cena da peça *Ópera dos Três Vinténs*, em que os atores criam um ambiente desnudado, sem decorações supérfluas a fim de levar a plateia ao distanciamento épico, por meio de uma música crítica sem perder sua tonalidade poética:

*Marcam o ritmo batendo com o pé em cadência.  
Mas nada lhes dá prazer.  
Calam-se e põe de novo, tranqüilamente, os pés em cima das  
mesas. Os homens passam pela rampa cantando. Depois saem  
pelos fundos.*  
OS HOMENS — Vem primeiro a barriga  
E em segundo vem amar ,  
Em terceiro vem a briga,  
E beber, em quarto lugar!  
Que fique bem compreendido:

Aqui é tudo permitido! (BRECHT, 2004, p. 149)

Nesta parte da peça, há elementos que levam o espectador a estar distanciado, pois a música e a narrativa do teatro épico se fazem notórios no conteúdo crítico e reflexivo comunicado à plateia, demonstrando que o homem não consegue alcançar nada se não tiver suas necessidades básicas supridas, ainda que viva em uma sociedade onde tudo é permitido.

Vale salientar que, para Brecht, o teatro épico teve sua mais bem-sucedida demonstração por meio do espetáculo da *Ópera dos Três Vinténs*, em 1928, pois foi a primeira vez que “usou-se a música no teatro segundo um novo ponto de vista. A inovação mais marcante era a separação estrita entre a música e todos os outros elementos de entretenimento” (BRECHT, 1967, p. 82), ao encontro das ideias supracitadas.

De acordo com Fernando Peixoto (1979), a peça *Ópera dos Três Vinténs* pode ter sido uma adaptação da peça *Ópera dos Mendigos* (1728), do autor inglês John Gay, porém “segundo Holthusen foi um dos acontecimentos mais memoráveis da História da Cultura dos anos vinte” (PEIXOTO, 1979, p. 82, grifos do autor).

Peixoto observa que tal “[...] como acentua Dort, a estréia foi um triunfo que se espalhou pelo mundo e ainda hoje parece não ter se esgotado” (PEIXOTO, 1979, p. 82) e, “segundo Dort, comparando ambas as peças é forçoso constatar que o texto inglês é mais bem construído e possui uma eficácia dramática mais segura” (PEIXOTO, 1979, pp. 83-84). Ao encontro das ideias de Peixoto (1979), Bornheim (1992) enfatiza que “da *Ópera* valem as palavras de Bernardt Dort: ‘Brecht substitui a sátira imediata de Gay por uma sátira, uma crítica em segunda potência. Ele não atualizou o original. Ao contrário, ele o irrealizou’” (BORNHEIM, 1992, p. 167).

Bornheim salienta que tanto a ópera de Gay (1728) quanto a de Brecht (1928) tecem críticas sociais muito demarcadas e com uma notória separação da classe alta e da classe baixa, em que o dinheiro sempre falará mais alto, pois:

Ambas querem criticar as classes mais elevadas, mostrando que a *low class* não passa de um ministro da *high class*: a inferior é a caricatura e a verdade superior. O berço do estilo e as boas maneiras mal conseguem disfarçar o grande personagem, sempre presente: o dinheiro, que compra tudo e desfaz qualquer barreira. (BORNHEIM, 1992, p. 166)

É importante observar que a *Ópera dos Três Vinténs* foi escrita com o intuito de criticar as óperas as quais dominavam a cena alemã, em que a crise da época se referia à “crise da ópera”. E segundo Bornheim (1992), a crise deve ser considerada a partir de duas perspectivas:

Uma prende-se ao próprio repertório operístico dos teatros, tanto alemão quanto estrangeiro, especialmente o italiano: mas, evidentemente, o grande tema termina sempre sendo a ‘obra de arte total’, de Wagner. Faltaria à ópera espírito de renovação e adaptação aos novos tempos. Uma outra perspectiva diz respeito a Haendel. Crescia na Alemanha a partir de 1920 um verdadeiro culto, com sabor de redescoberta, das óperas haendelianas, que se sucediam de modo crescente nos palcos alemães. Se se pensar na situação da crise em que se encontrava a Alemanha da época, talvez se possa compreender melhor a contrapartida que a ela representava esse fascínio por Haendel: seu tom solene, hierático, de coisas definitivamente estabelecidas, com sua galeria de heróis, reis, santos, como que a garantir, no abstrato, a vigência de uma ordem perene. (BORNHEIM, 1992, p. 169)

Bornheim observa que devido a todo esse panorama musical havia um abismo entre a ópera e a sociedade, um vazio que levava a arte ao esquecimento. E é justamente em reação a esse esvaziamento que “Brecht pensa o seu trabalho: a exigência, de um lado, de tornar visível e atual o conteúdo da ópera, de maneira a colocar o espectador como que dentro de sua própria situação; e, de outro, a renovação formal, principalmente pela música” (BORNHEIM, 1992, p. 169).

Para tanto, a *Ópera dos Três Vinténs* suscita todos os elementos próprios, a fim de gerar o efeito de distanciamento no espectador. Um dos aspectos notórios desse efeito são as canções presentes no decorrer da peça, pois elas servem como um introito/prólogo da temática a ser explorada em cada ato, como uma preparação para que o espectador compreenda o que será tratado em cada parte da peça, com a finalidade de conseguir chegar ao efeito de distanciamento, ou seja, entender do que se trata para então gerar a curiosidade e o estranhamento. Essas músicas aparecem algumas vezes no início de cada ato e/ou no decorrer destes, sendo elas em estilos de *moritat*,<sup>9</sup> canções e baladas.

---

<sup>9</sup> “A palavra Moritat significa, em português, “balada”, e está associada tradicionalmente à canção de um antigo cantor de rua, com uma estrutura melódica e harmônica simples, embora cantada de forma específica a um propósito e a uma situação. O cantor apresentava narrativas diversas: de crime, sentimentais, fatos importantes, desastres naturais, entre outros. Ele também se utilizava de um realejo (órgão de barril) e fazia a apresentação de imagens pintadas expostas em estandartes. Este

Logo no início da peça esse recurso estético fica perceptível, pois seu prólogo é intitulado como a “Moritat de Mac Navalha” (que também pode ser traduzido para o português como a Balada de Mac Navalha) por meio da qual é narrado um dos crimes cometidos por Mac Navalha e também a sua fama de bandido temido por todos e que ainda não pagou por seus crimes, sendo esta cantada por um cantor de feira, com o seguinte teor:

Tubarão tem dentes fortes,  
Que não tenta esconder;  
Mackie tem uma navalha,  
Que ninguém consegue ver.

Tubarão tem barbatanas,  
Que de sangue rubras são;  
Mackie usa uma luva,  
Que esconde a vil ação.

Nas londrinhas águas verdes  
Some gente — grande azar!  
Não é cólera nem peste:  
É o Navalha a rondar!

Num domingo ensolarado,  
Um cadáver jaz no chão —  
E um homem dobra a esquina —  
É o Navalha, o valentão.

Mosche Meier está sumido,  
E outros tantos marajás:  
Sua grana embolsa o Mackie,  
Mas tu nada provarás. (BRECHT, 2004, p. 13)

O primeiro ato da peça inicia-se com o coral matinal de Peachum, o qual comunica claramente a crítica à sociedade capitalista e também a religião sendo usada como um meio de se conseguir dinheiro/esmolas, por meio da exploração do sentimento de piedade daqueles que têm medo de enfrentar o “Juízo Final”, de forma irônica:

---

tipo de apresentação de rua era comum no sul da Alemanha até os anos vinte do século vinte. Hoje, ela está incorporada às pesquisas do teatro de rua voltadas para um resgate deste material histórico. Há, por exemplo, um grupo em Hofheim (Alemanha), chamado Hofheimer Moritatensänger 28 que procura trabalhar com esta tradição, prestando homenagem a diversos cantores e canções de rua, em especial Phillip Keim (1808-1884), um famoso “cantor de jornal” (Zeitungssänger), cuja história marcou a introdução do realejo no trabalho destes cantores performáticos. Cego aos dezessete anos, Keim recebe do duque de Nassau um realejo de presente para auxiliá-lo” (TEIXEIRA JÚNIOR, 2014, p. 133).

Acorda, macaquinho cristão!  
Começa a pecar salafário!  
Tu não passas de um charlatão:  
Ganharás do Senhor teu salário.

Vende a mulher e o irmão,  
Porque és um patife venal.  
Deus pra ti é uma bolha de sabão?  
Tu verás no Juízo Final. (BRECHT, 2004, p. 15)

Essa canção funciona como um introito do tema a ser tratado neste ato, no caso, a história do negócio do comerciante Peachum, sendo este conhecido como o chefe da mendicância, pois aliciava mendigos para trabalhar para ele, vestindo-os como mendigos e dizendo em que rua ficariam para angariar esmolas, as quais seriam repassadas a ele também.

Além dessas canções, funcionando como introdução, no decorrer de todos os atos há a presença de diversas baladas, as quais possuem essa mesma funcionalidade de pressupor o tema tratado em cada ato da peça, ou seja, este recurso explicita o conteúdo do texto, tomando uma posição e comunicando um comportamento, de maneira crítica e esclarecedora. Isso exemplifica bem o esquema elaborado por Brecht, no qual ele expõe as diferenças entre a ópera dramática e a ópera épica, sendo elas:

*Ópera dramática*  
A música está a serviço  
Intensifica o texto,  
Impõe o texto,  
Ilustra,  
Pinta a situação psicológica  
*Ópera épica*  
A música comunica,  
Comenta o texto,  
Pressupõe o texto,  
Assume uma posição,  
E revela um comportamento. (BRECHT, 1967, p. 60)

A personagem Polly, filha do chefe da mendicância Peachum, acaba se casando (contra a vontade e escondida dos pais) com o chefe dos bandidos, conhecido como Mac Navalha. A personagem conta aos pais o ocorrido por meio de uma canção:

1

Outrora, ainda inocente  
— Eu era inocente, podem crer! —  
Pensei: talvez, um dia, venha um cavalheiro,  
Então, devo saber o que fazer.  
Se ele for rico,  
Se for amável,  
Com o pescoço cheirando a loção,  
Se for bem-educado com a dama,  
Então, minha resposta será: “não”.  
Pois a gente deve ser inacessível  
E manter-se imparcial.  
Certamente a lua brilha a noite toda,  
E nas ondas se balança a canoa,  
Nada mais além disso, afinal.  
Sim, a gente deve negar-se,  
Deve manter frio o coração.  
Tanta coisa pode acontecer à noite,  
Mas eu sempre respondo: “não”.

2

O primeiro veio de Kent —  
Um galante dos pés à cabeça;  
O outro tinha três navios no porto;  
O terceiro pegou fogo depressa.  
Mas como eram ricos,  
E eram amáveis,  
O pescoço cheirando a loção,  
E sabiam respeitar a dama,  
Então, minha resposta foi: “não”.  
Eu fui distante e inacessível  
E mantive-me imparcial.  
Certamente a lua brilho a noite toda,  
E nas ondas balançou-se a canoa,  
Nada mais além disso, afinal.  
Sim, a gente deve negar-se,  
Deve manter frio o coração.  
Tanta coisa pode acontecer à noite,  
Mas eu sempre respondo: “não”.

3

Mas um dia, e o dia estava azul,  
Veio alguém, que não soube pedir:  
Pendurou seu chapéu atrás da porta,  
E eu não pude mais resistir.  
E como não era rico  
Nem era amável,  
Seu pescoço cheirando a sabão,  
E não soube respeitar a dama,  
A resposta não foi mais: “não”.  
Então, tornei-me acessível,  
E não permaneci imparcial.  
Certamente a lua brilhou a noite toda,  
E nas ondas balançou-se a canoa,

Tudo mais aconteceu, afinal.  
Pois a gente não deve negar-se  
E não deve manter frio o coração.  
Tanta coisa pode acontecer à noite,  
Quando a resposta não é “não”. (BRECHT, 2004, pp. 43-44)

Por meio dessa canção, nota-se a dialética de Brecht ao expressar a paixão de Polly por Mac Navalha, o estereótipo contrário ao clássico príncipe de contos de fadas, mas por quem a moça inocente acaba por se perder completamente, a ponto de casar às escondidas dos pais.

É, no mínimo paradoxal, a crítica da senhora Peachum e do senhor Peachum à Mac Navalha, pois eles ficam indignados pelo fato de a filha se casar com um bandido, quando na verdade eles a criaram para que se casasse com alguém rico e que sustentasse o mesmo estilo de vida o qual lhe ofereceram durante toda vida. Essas críticas se sobressaem nas seguintes falas:

SENHORA PEACHUM — Casada? Primeiro, nós a cobrimos toda de vestidos e chapéus e luvas e sombrinhas, e depois que ela já nos saiu tão cara quanto a um transatlântico, ela mesma se joga na sarjeta como um pepino podre. Você casou mesmo? (BRECHT, 2004, p. 42).

PEACHUM — Então, ela virou uma fêmea de criminoso. Muito bonito. Que beleza! (BRECHT, 2004, p. 44).

Nessas falas das personagens nota-se o chefe da mendicância e sua esposa criticando o chefe dos bandidos, contudo, ambos pertencem a uma mesma classe social, *low class* que serve à *high class*, estando todos envolvidos na necessidade de conseguir dinheiro a qualquer custo, comunicando aí uma ácida crítica à sociedade capitalista e aos seus vícios.

Outro aspecto presente na peça, a fim de gerar o distanciamento épico, são as observações para os atores, pois estes devem atuar narrando os acontecimentos e não simplesmente os representando. Isso fica perceptível no seguinte comentário aos atores:

Ao mostrar tais coisas como o negócio de Peachum, os atores não precisam se preocupar demais com o transcurso habitual da ação. Porém, eles não devem apresentar um ambiente, mas sim um acontecimento. O ator que fizer um desses mendigos tem de pretender mostrar a escolha de uma perna de pau adequada e

convincente (experimentando uma, deixando-a de lado, experimentando outra para, em seguida, se decidir pela primeira), de maneira tal que, especialmente por causa deste número, as pessoas se resolvam a procurar o teatro mais uma vez, no momento em que ele se realiza, e nada impede que o teatro anuncie este número nos quadros de fundo da cena! (BRECHT, 2004, p. 45)

Essas observações são uma das características do teatro épico que gera o efeito de distanciamento. Para tanto, segundo Brecht:

No que diz respeito à transmissão do enredo, o espectador não deve ser levado a trilhar o caminho da empatia, mas que se estabeleça uma comunicação entre o espectador e o ator, na qual, apesar de toda a estranheza e de todo o distanciamento, o ator em última instância se dirija diretamente ao espectador. Assim, o ator deve narrar mais ao espectador sobre a personagem a ser representada do que 'está em seu papel'. Claro que ele terá que assumir aquela atitude através da qual o acontecimento flui com facilidade. Porém, ele também deve ser capaz de se relacionar com acontecimentos diferentes dos do argumento, portanto não apenas atender ao argumento. Por exemplo, numa cena de amor com Macheath Polly é não apenas a amada de Macheath, mas também a filha de Peachum; e nem sempre só a filha, mas também a empregada de seu pai. Suas relações com o espectador têm de conter sua crítica às imagens usuais do espectador quanto ao que seja uma mulher de bandido, uma filha de comerciante e assim por diante. (BRECHT, 2004, p. 24)

De acordo com Bornheim, "o distanciamento recebe tratamentos específicos na cenografia, na elaboração dos elementos cênicos, no trabalho de direção e em tudo o que concorre para a efetuação do espetáculo" (BORNHEIM, 1992, p. 248), portanto os elementos cênicos são de suma importância quando se fala em distanciamento épico, sendo assim, além das canções, do vestuário, dos *gestos*, há também a presença de letreiros, os quais auxiliam na criação do introito/prólogo da cena, comunicando à plateia o tema a ser tratado naquele momento, este recurso fica perceptível nesta parte da peça: "*Iluminação para canção: luz dourada. O órgão é iluminado. Do alto da cena descem três refletores presos a uma barra. Nos letreiros lê-se: COM UMA PEQUENA CANÇÃO, POLLY INSINUA AOS PAIS SEU CASAMENTO COM O LADRÃO MACHEATH*" (BRECHT, 2004, pp. 42-43).

No final do enredo da peça, Mac Navalha é condenado à forca, por meio de uma armação feita por seu sogro, senhor Peachum, contudo, no momento de sua

execução entra um arauto a cavalo, com um aviso, o qual mais uma vez mostra uma ácida crítica à sociedade burguesa, pois:

BROWN — Por motivo de sua coroação, Sua Majestade a Rainha ordena que o Capitão Macheath seja imediatamente libertado. *Aplausos entusiásticos*. Ao mesmo tempo, ele será elevado à categoria de nobre hereditário — *júbilo* — e receberá o castelo de Marmarel, bem como uma pensão de dez mil libras até o fim de sua vida. Aos casais de noivos aqui presentes, Sua Majestade transmite seus régios votos de felicidades.

[...]

PEACHUM — Por isso, fiquem todos onde estão para cantar o coral dos mais pobres deste mundo, cuja vida dura vocês representaram hoje, pois, a realidade, justamente o fim deles é que é péssimo. Os reais arautos quase nunca aparecem, depois de os pisados desta vida terem se levantado. Por isso, a iniquidade não deveria ser por demais perseguida. (BRECHT, 2004, p. 107)

Neste trecho observa-se a crítica sobre o fato de aqueles que possuem maior poder e *status social* sobressaírem àqueles sujeitos marginalizados, característica presente na sociedade capitalista. O argumento instiga a plateia a refletir crítica e dialeticamente, a fim de que distanciados do fato possam compreender os elementos estéticos brechtianos.

Os elementos estéticos presentes na peça *Ópera dos Três Vinténs*, indicadores do efeito de distanciamento, nos levam a compreender a peça como

[...] uma espécie de relatório do que o espectador deseja ver da vida no teatro. Como porém o espectador vê coisas que não desejaria ver, como vê seus desejos não apenas saciados mas criticados (vê-se não tanto como sujeito, mas como objeto) ele encontra-se teoricamente capaz de atribuir ao teatro uma nova função. (BRECHT, 1967, p. 67)

Ou seja, segundo Brecht (1967), o espectador deve exercitar para ter uma visão complexa, refletindo sobre o curso da ação e não dentro do curso da ação, pois dessa maneira ele se exercita para alcançar uma visão complexa sobre os indivíduos e a sociedade no geral.

De acordo com o pesquisador Alexandre Flory (2013), a obra de Brecht está a serviço de alguma questão material importante em um cenário de luta contra a sociedade capitalista, que acaba por ser excludente, exploradora e ideológica, com o

intuito de se armar para legitimar e legalizar as suas ações e naturalizar a opressão, sendo que:

Naturalizar implica tornar ahistórico o que é construído socialmente; viver sob o regime discursivo do 'sempre foi assim'; ultimamente, que 'não há outro caminho'. Com isso, não se quer (e Benjamin, sobretudo, não o quer) diminuir a obra em sua estatura estética, dizendo-a sectária. A política e a economia não determinam a estética, mas sim são expressas por ela. Daí que, em Brecht, a busca por relações intermediáticas não é autorreferente, mas historiciza e critica essas relações no mesmo passo em que as articula artisticamente. (FLORY, 2013, p. 20)

Este aspecto pode ser observado na peça *A Ópera dos Três Vinténs*, especialmente nas citações que funcionam como prólogo do que irá ocorrer no decorrer do ato, também, na utilização das canções, na falta de decorações supérfluas, nos cartazes anunciativos e nas máscaras sociais usadas pelas personagens, levando assim o leitor/espectador ao distanciamento épico.

## ATO II

–

### DO TEATRO AO ROMANCE

Os elementos estilísticos do teatro épico, independente do gênero, remetem a uma sociologia do gênero dramaturgicó ao modo como Lukács (2000) tratou de uma sociologia do romance. Na acepção de Lukács, o romance “é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2000, p. 55).

Desse modo, o romance não pode dar forma a uma totalidade de vida fechada em si mesma, como ocorria na epopeia clássica. O romance mostra a vida fragmentada do mundo moderno e é justamente nesta raiz histórica que se observam “as principais distâncias entre os dois tipos de narrativa; a eliminação do verso na narrativa do romance acompanha uma transformação do tempo histórico, o verso é eliminado para tornar a realidade empírica fragmentada e escarnekida no romance” (SILVA, 2015, p. 03). Na compreensão de Lukács, um gênero literário não é meramente o resultado da inventividade de autores ou de uma evolução isolada da forma, e sim um produto, um resultado de formas sociais de produção e de consumo em um dado momento histórico.

Ao refletir sobre o romance como a epopeia do mundo burguês, Lukács abre espaço para se refletir sobre outras atividades artísticas que podem assumir um caráter de totalidade oculta da vida, pois:

[...] o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. A estrutura dada do objeto – a busca é apenas a expressão, da perspectiva do sujeito, de que tanto a totalidade objetiva da vida quanto sua relação com os sujeitos nada têm em si de espontaneamente harmonioso – aponta para a intenção da configuração: todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração e não podem nem devem ser encobertos por meios composicionais. (LUKÁCS, 2000, p. 60)

Portanto, é no romance que nuances do sujeito aparecerão e trarão à tona situações ocultas da vida, por meio da expressão, da história, da crítica, da sociedade no geral. Nesse sentido, Lourdes Kaminski Alves ressalta que Lukács observa no romance realista as personagens desenvolvendo-se não conforme a vontade do autor, mas sim segundo:

[...] a dialética interna de sua existência social e psicológica'. O que levanta o problema da 'visão do mundo' do autor, suas idéias constituem o nível superficial desta; no nível profundo encontram-se 'os grandes problemas da época e os sofrimentos do povo', que se exprimem por intermédio das personagens. Dada a natureza do texto dramático, essa acepção de Lukács sobre a narrativa romanesca de características realistas pode ser igualmente estendida para o teatro com características análogas. (ALVES, 2003, p. 153)

Ou seja, tal como Lukács vê no romance um gênero de reflexão acerca da condição social do homem, Brecht vê no teatro épico uma forma de expor a realidade social dos sujeitos marginalizados, tecendo uma crítica ao capitalismo e à burguesia por meio do teatro e de seus escritos.

Segundo Lukács (2000), o gênero romanesco pode ser entendido como uma oposição à sociedade capitalista e uma oposição no sentido de se dar uma resposta ao esvaziamento de sentido da estrutura social que teve como base (desde o início) a mercantilização da vida e a redução de todos os valores, culminando sempre ao interesse pelo dinheiro.

Assim como Lukács (2000) trabalhou com um viés crítico de oposição a essa sociedade capitalista, nota-se a importância brechtiana na literatura nesse âmbito crítico ao capitalismo, em especial no teatro, pois foi a partir dele que, de forma mais evidente, veio à tona essa nova estruturação teatral que traz um sentido crítico e reflexivo ao teatro, procurando conscientizar e politizar o indivíduo, sem deixar de lado a estética e a arte como uma criação coletiva: em que todos devem refletir e analisar de maneira crítica as questões sociais e políticas da sociedade como um todo, da burguesia aos sujeitos marginalizados. De acordo com Peixoto,

Brecht é um dos escritores fundamentais deste século: por ter revolucionado teórica e praticamente a dramaturgia e o espetáculo teatral, alterando de forma irreversível a função e o sentido social do teatro, utilizando a arte, concebida como resultado de um processo de criação coletiva, como uma arma de conscientização e

politização, destinada a ser sobretudo divertimento, mas de uma qualidade específica: quanto mais poético e artístico, mais momento de reflexão, verdade, lucidez, espanto, crítica; [...]. (PEIXOTO, 1979, p. 13)

Desse modo, outro aspecto da teoria do romance de Lukács que encontra ressonância nas ideias do teatro épico brechtiano é que o “[...] herói da epopéia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopéia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade [...]” (LUKÁCS, 2000, p. 67). Ou seja, o objeto das obras brechtianas não é referente a um destino pessoal, mas sim às mazelas sociais no geral, em que o capitalismo se mostra fortemente – os que possuem um maior status social e maior capital mandam e se aproveitam daqueles sujeitos à margem da sociedade.

Nesse sentido, tanto o *Romance dos Três Vinténs* quanto a peça *A Ópera dos Três Vinténs* trazem à tona a empresa que o senhor Peachum abriu, a fim de combater a insensibilidade dos homens – por meio das esmolas que dariam aos mendigos, sendo este personagem considerado em ambas as obras como o “Amigo dos Mendigos”, conforme se verifica abaixo no início do primeiro capítulo do romance:

Para combater a crescente insensibilidade dos homens, o comerciante J. J. Peachum abriu uma loja na qual os mais miseráveis entre os miseráveis pudessem conseguir uma aparência que comovesse os corações cada vez mais duros. (BRECHT, 1976, p. 17)

Conforme Décio de Almeida Prado (1984, p. 83) há semelhanças entre o romance e a peça teatral que “são óbvias: ambos, em suas formas habituais, narram uma história, contam alguma coisa que supostamente aconteceu em algum lugar, em algum tempo, a um certo número de pessoas”.

Nesta perspectiva, observa-se que a narração do *Romance dos Três Vinténs* traz elementos que rompem com o efeito de ilusão: por exemplo, um comentário do narrador ironizando determinada cena e sobre o que ocorrerá no decorrer do romance; uma pergunta um comentário que leve o leitor a refletir, entre outros. Esse comentário crítico do narrador fica bem claro no capítulo IV (em que o soldado Fewkoombey está pensativo sobre Polly, que precisa de dinheiro para poder fazer

um aborto) no momento no qual ele deixa claro sua opinião sobre o soldado dizendo: “Mais ou menos assim teria pensado o soldado, se pensasse. Mas não pensava: fora educado na disciplina” (BRECHT, 1976, p. 65). Nessa parte, é notória a reflexão do narrador acerca dos modelos sociais que são incutidos aos indivíduos: deve-se pensar somente a favor da manutenção do sistema capitalista.

Outro aspecto importante a se estudar é com relação ao perfil das personagens e à ambientação, aspectos importantes para que se alcance o efeito de distanciamento e se perceba a presença do *gestus* social (as máscaras sociais usadas pelas personagens). E uma exemplificação desse perfil de personagem ocorre nesta parte da narrativa:

Peachum aborrecera-se com Fewkoombey no pátio. No começo, o soldado, feliz por ter um cantinho, cumprira suas obrigações pontualmente, e mantivera os cães cegos na forma exata. Sua alimentação não era assim tão fácil; tinham de ter a aparência mais miserável possível, portanto deviam ser conservados à beira da inanição. Um cego com um cachorro bem nutrido tinha pouca probabilidade de provocar piedade. O público naturalmente age por instinto. Ninguém olha para um cachorro desses; mas, se for um animal bem tratado, uma voz interior previne o doador para não jogar dinheiro fora. É preciso saber que no subconsciente essas pessoas procuram motivos para conservar o seu dinheiro. (BRECHT, 1976, p. 49)

Esse perfil de personagem fica muito evidenciado, tanto do soldado que trabalha bem por ganhar um local para dormir (uma troca de favores), quanto da aparência que os mendigos devem ter para gerar a piedade dos outros, aparência esta deplorável a ponto deles abrirem mão de seu dinheiro, doando alguma esmola a um sujeito miserável e cego, com um cachorro faminto.

Portanto, para Rosenfeld: “o fato heróico da dramaturgia moderna já não é o indivíduo com seu destino pessoal. O homem no palco tem para nós o significado de uma função social” (ROSENFELD, 1977, p. 145).

Neste sentido, tem-se um exemplo na introdução do capítulo IV do *Romance dos Três Vinténs*, na qual a voz do narrador aparece antecedendo o que está por vir no decorrer da narrativa: “*Cada homem deveria ter bondade. Mas assim não são as coisas na verdade!*” Final dos Três Vinténs: “Sobre a incerteza das coisas humanas” (BRECHT, 1976, p. 56).

Esta parte antecede a temática a ser tratada no capítulo, pois ele inicia relatando o que as guerras provocam no ser humano e também o descontentamento do senhor Peachum com o seu gerente Beery, momento em que as personagens iniciam uma discussão sobre por um lado, tratar mal as pessoas e por outro, não saber tirar proveito destas:

— Beery — dizia Peachum repetidas vezes naqueles dias —, não ando satisfeito com você. Por um lado é bruto demais, por outro não consegue tirar proveito dessa gente. Alguns se queixam que você não trata as pessoas com cortesia suficiente, em contrapartida os lucros são muito baixos. [...]. (BRECHT, 1976, p. 56)

No romance (muito próximo ao procedimento estético da peça teatral *A Ópera dos Três Vinténs*) há a presença de canções com a função de prólogo de cada capítulo e/ou partes dos capítulos, tal como já foi dito aqui, as mesmas introduzem o tema, segundo o exemplo abaixo:

E foram-se para a guerra  
E precisavam de balas  
E havia muita gente boa  
Disposta a dá-las.  
“Sem munição não há guerra,  
Eis as balas, meus filhos!  
Vocês vão à batalha  
Nós faremos munição.”  
E fizeram um monte de balas  
E depois lhes faltou guerra  
Mas houve muita gente boa  
Disposta a provocá-la.  
“Vamos, filho, para a luta!  
A pátria está em perigo!  
Pelas mães, pelas irmãs,  
Pelo trono, pelo altar!”  
Canção de guerra. (BRECHT, 1976, p. 28)

Essa citação é o introito do capítulo II, exemplificando bem o que foi citado anteriormente, pois uma das temáticas a ser tratada é sobre os reflexos e os impactos da guerra nos indivíduos.

Ainda nesse capítulo, tem-se a presença do *gestus* social na voz do narrador, ao descrever o estereótipo da personagem William Coax da seguinte maneira: “E às cinco e meia Coax apareceu no restaurante, usando uma flamante gravata nova, a

mais absoluta aparência de um vigarista [...]” (BRECHT, 1976, p. 39), mais adiante o mesmo personagem é descrito como “um caçador de saias do pior tipo, daqueles que censuram a si próprios por isso” (BRECHT, 1976, p. 41).

No capítulo III há como introito:

*Pois de que vive o homem? A toda hora  
Os outros atormenta, despe, ataca, estrangula e os devora!  
Só disso vive o homem, de saber  
Esquecer inteiramente que é humano.  
Senhores, não se façam ilusões:  
O homem vive só de más ações!* (BRECHT, 1976, p. 43)

Nessa citação, mais uma vez, fica clara a opção ética e estética de Brecht ao criticar, por meio da literatura, o quão hostil e mesquinho o indivíduo se torna na sociedade capitalista, ao agir de maneira errônea e cruel o homem acaba por esquecer o que é ser humano, passando a viver e sobreviver por meio de más ações.

O *gestus* social fica perceptível, nessa passagem, por intermédio das várias máscaras sociais utilizados por Macheath, pois como dono das Lojas B. era conhecido como Macheath, conforme a citação a seguir: “Tais lojas pertenciam ao senhor Macheath, que tinha ainda outros nomes. Mas como dono das Lojas B., ele se denominava exclusivamente Macheath” (BRECHT, 1976, p. 43).

Por meio da voz do narrador é possível exemplificar o efeito de distanciamento, pois o narrador emite comentários e juízos de valor como se observa neste trecho: “Macheath, sentando-se entre eles durante a sobremesa, ouviu contrariado as discussões sussurradas das mulheres, que evidentemente não se suportavam, e surpreendeu até mesmo **uma obscenidade, cujo autor anotou mentalmente**” (BRECHT, 1976, p. 81, grifos nossos).

Além da presença de canções como prólogo dos capítulos, há também a presença de provérbios, excertos bíblicos, baladas, citações em latim e em francês e um excerto do *Filme dos Três Vinténs*.

Vale lembrar que, segundo Flory (2013), devido ao sucesso da peça *A Ópera dos Três Vinténs*, Brecht e Weill receberam a proposta (de um grande estúdio) para elaborar um roteiro para a adaptação cinematográfica de tal peça. Contudo, eles foram afastados de tal tarefa, quando tentaram aprofundar questões críticas

vinculadas ao teatro épico desenvolvido por Brecht na peça teatral, visto que isso dificultaria sua aceitação pelo mercado. Para tanto, o estúdio fez o roteiro que lhe pareceu mais adequado e, em 1931, a adaptação cinematográfica estreou, tendo sido dirigida por Georg Wilhelm Pabst.

Conforme Peixoto (1979), pelo fato de a produtora de cinema ter apresentado o filme da forma que lhes convinha (tendo deixado as ideias e críticas de Brecht de lado), Brecht processou esses produtores e, após isso, escreveu um ensaio intitulado *O Processo de Três Vinténs – Uma experiência Sociológica*, no qual ele discorre acerca do significado da produção intelectual mediante a indústria e a divulgação cinematográfica. Peixoto (1979) salienta ainda que Brecht, quase que como uma forma de resposta ao filme, escreveu também o “extraordinário *Romance dos Três Vinténs*, editado pela primeira vez em Amsterdam em 1934” (PEIXOTO, 1979, p. 87).

Destaca-se que o caráter híbrido e fragmentário da narrativa presente no romance brechtiano é um elemento importante para este estudo, pois rompe com a linearidade, sendo, também, um recurso que contribui com o distanciamento épico, já que exige um outro tipo de leitor, ou seja, um leitor crítico, com uma visão dialética, que dê conta de compreender a intertextualidade e suas necessárias reflexões para o distanciamento.

Tal hibridização ainda se faz presente no trecho seguinte, no qual há uma citação do “Livro de Jó”, empregado no interior da narrativa:

*Não quero mais viver. Deixa-me porque meus dias são nada.  
O que é o homem para o engrandeceres, e se ocupar dele teu  
coração?  
Tu o visitas diariamente e o tentas a toda hora.  
Se pequei, que foi que te fiz, ó guardador dos homens?  
Por que me tornas objeto dos teus ataques, até que eu seja um peso  
para mim próprio?  
E por que não perdoas o meu pecado e não o afastas de mim? Pois  
agora deitar-me-ei na terra, e quando amanhã me procurares já não  
estarei aqui. (BRECHT, 1976, p. 94)*

Nesse trecho, o qual é a introdução do capítulo VI, nota-se uma crítica às personagens que frequentavam uma antiga casa de banhos, onde se encontravam empresários a fim de discutir acerca de seus “negócios”, sendo estes um tanto quanto inescrupulosos. Essa citação é pertinente, pois no decorrer deste capítulo do

romance há uma parte em que o narrador faz uma analogia ao “Trono de Deus”, apresentando outras citações bíblicas:

Os homens, todos nus à exceção de Crowl, portanto naquela situação desconfortável em que, segundo o catecismo, um dia teriam de se apresentar diante do Trono de Deus, encolheram-se ainda mais. Peachum afastou o gordo massagista e ergueu-se. O que Coax dissera era novidade também para ele.

– Pensamos resolver assim essa desagradável situação – disse Coax. – A sua sociedade já pagou 8,200 libras. Com elas foram comprados aqueles troços de quem nem quero falar. Segundo sei, pagaram 5,000 libras para embelezá-los um pouco. Receberam 50,000 do governo. Conforme combinado, deveriam pagar ainda vinte e cinco por cento do pagamento do governo para a minha comissão; isso perfaz 12.250 libras, mais 7.500 libras para o meu amigo, que recebeu só 5.000. [...] Os mais astutos entre os presentes nem duvidaram. Tudo aquilo fora espetacularmente imaginado por Coax. O sujeito da Marinha, apesar da devolução dos cheques e o próprio perjúrio, cairia como um pato, pois comprara navios não inspecionados; mas tudo isso pouco ajudaria à Sociedade. Ela é que vendera navios sabendo do seu estado. (BRECHT, 1976, pp. 98-99)

Esta narração remete ao livro bíblico em que é descrita a saga de Jó, na qual apesar de ele ser “testado por Deus” o tempo todo, mantém sua fé inabalável ao Criador.

O caráter híbrido, fragmentário e inacabado da narrativa é um recurso estético próprio do romance moderno, presente em *Ulisses* de James Joyce, por exemplo e em outros romances modernos, mas é sobretudo, uma das marcas da narrativa contemporânea.

Neste modo de narrar fragmentado, observa-se que o capítulo VII tem como prólogo uma citação em latim “*Caelum, non animun mutante, qui trans mare currunt.*” (BRECHT, 1976, p. 113), que significa: o céu, não sua alma, almas, que correm através do mar (tradução nossa) e também uma canção, intitulada a Canção de Mac Punhal, com o seguinte conteúdo:

*O tubarão tem dentes  
E tem os dentes na cara  
O Macheath tem um punhal  
Mas vê-lo é coisa rara.  
[...]  
Nesse sangue o tubarão  
Tem as barbatanas rubras  
Mac Punhal só usa luvas*

*Que não têm sinal de crime.* (BRECHT, 1976, pp. 111-112)

Além dessa canção, o capítulo inicia com a seguinte citação, a qual remete a uma leitura intertextual:

Na consciência do londrino comum, figuras como “Jack o Estripador”, ou aquele desconhecido assassino chamado “O Punhal” não tinham grande importância. Mesmo se às vezes apareciam nos jornais menos afamados, não podiam concorrer em prestígio com os generais que lutavam na guerra do Transvaal; efetivamente estes ameaçavam incomparavelmente mais pessoas do que os mais aplicados heróis da faca. Mas em Limehouse e Whitechapel, “O Punhal” tinha muito mais fama do que o general que combatia os bôeres. O pessoal dos enormes potes de conserva de pedra de Whitechapel podia avaliar muito bem a diferença entre as realizações de um general de meia-tigela e as dos seus próprios heróis. Para eles era decisivo que “O Punhal” agia sob bem outras condições de risco pessoal do que os heróis oficiais de livros de história. (BRECHT, 1976, p.113)

As citações mencionadas se articulam com o conteúdo narrado no capítulo, no qual é relatada a história de uma quadrilha, conhecida como o bando do “Punhal” que efetuava roubo em restaurantes de luxo, com a finalidade de conseguir dinheiro e joias; bando este que, após o “Punhal” sumir, efetuou algumas vendas que impulsionaram Macheath nos seus “negócios”, sendo estes similares aos da quadrilha citada. Levando a indagação se “O Punhal” não seria o personagem Jimmy Beckett, pois:

Pelo fim do ano de 1896, o “Punhal” desapareceu por completo, e um sujeito chamado Jimmy Beckett abriu, no Soho, uma loja de pedras para calçamento, e, anexo, um pequeno comércio de madeiras. Comprava pedras velhas de calçamento nas demolições, e era muito escrupuloso nos recibos. (BRECHT, 1976, p. 115)

No decorrer da narrativa, nota-se que a personagem Macheath assume diversos nomes, dependendo da situação, do momento e do local em que se encontra. Pois Macheath, quando agia como assaltante, era conhecido como Punhal; ao se apresentar à Polly pela primeira vez, denominou-se Sr. Becket e, aos amigos próximos, como Brown, é chamado de Mac. Esses diversos nomes os quais ele mesmo se autoatribui exemplificam o *gestus* social, uma vez que funcionam

como máscaras sociais da personagem que triunfa tanto na peça quanto na narrativa romanesca, conforme bem exemplificado nesta parte: “Tais lojas pertenciam ao Sr. Macheath, que tinha ainda outros nomes. Mas, como dono das lojas B., ele se denominava exclusivamente Macheath” (BRECHT, 1976, p. 43).

Desse modo, recorreremos a uma reflexão de Antonio Candido, com relação ao conteúdo narrativo e os acontecimentos reais: “[...] se o conteúdo narrativo é o elemento central a ser considerado criticamente, cabe saber se ele se justifica ante o relato dos acontecimentos reais, pois logicamente o real é mais importante que o fictício; além disso, seria moralmente melhor” (CANDIDO, 1972-1973, p. 74).

Essa crítica de Candido é de grande valia na reflexão sobre os elementos brechtianos, visto que ambos os autores constroem seu embasamento crítico sob a perspectiva do pensamento dialético. A dialética brechtiana fica perceptível nos excertos em que há uma vinculação de acontecimentos reais com os acontecimentos fictícios do romance, como por exemplo numa das citações supracitadas, em que Brecht faz uma analogia de Jack Estripador (assassino londrino conhecido mundialmente, por seus atrozes crimes) ao personagem fictício “Punhal”.

Ainda nesse sentido, observamos que o capítulo IX inicia com uma canção que vai ao encontro das formulações teóricas de Candido, pois o conteúdo narrativo desta parte do romance mostra uma crítica à insuficiência das lutas humanas, fato recorrente na nossa realidade e no romance:

*Vivemos da cabeça  
Mas ela só não basta  
Quem nela se contenta  
São lêndeas de piolho.*

*Ninguém é astucioso  
Bastante pra essa vida  
Jamais percebe a tempo  
Seus logros e mentiras.*

*Invente um grande plano:  
Ser forte e importante.  
Planeje quantos queira,  
Jamais irão avante.  
Ninguém é perverso  
Bastante pra essa vida  
Mas ter qualquer tendência  
É sempre positivo.*

*Vá, corra atrás da sorte  
Mas não corra demais:  
Todos andam atrás dela  
E ela vem sempre atrás.*

*Ninguém é conformado  
Bastante pra essa vida  
E todo o nosso esforço  
Não passa dum grande logro.*

Canção da insuficiência das lutas humanas. (BRECHT, 1976, p. 150)

Ou seja, nesta parte da narrativa, observa-se uma crítica à falta de esforços dos indivíduos para mudarem de vida e que, pela preguiça acabam sendo logrados por alguém mais esperto e perspicaz. O conteúdo do capítulo aborda sobre o negócio do senhor Peachum e como ele consegue “tirar proveito até do sofrimento próprio” (BRECHT, 1976, p. 151). Observam-se ainda, no desenrolar desta parte da narrativa, comentários do narrador sobre os miseráveis estarem por toda parte, dissolvidos em meio da multidão. Outro excerto que remete à condição humana reduzida à incapacidade de lutar diante dos efeitos próprios da sociedade capitalista, a exemplo do comentário de Peachum:

[...] O ser humano é incrivelmente resistente. Morre muito devagar, pedaço a pedaço. Por muito tempo mantém a aparência humana. Só bem no fim ele define e se extingue. Essa maneira peculiar de sucumbir dificulta que os outros se apercebam desse declínio imensurável, que acontece em massa. Pensei muitas vezes num modo de tirar algum proveito dessa miséria, a verdadeira miséria. Seria uma empresa incrível! Mas é impraticável. Como aproveitar o olhar comovente de uma mãe que, filho doente nos braços, vê a água correr pelas paredes de seu cubículo? Mas assim existem aos milhares, mas o que fazer com elas? Não se pode instituir lideranças nos bairros pobres como comandos no campo de batalha! [...] (BRECHT, 1976, pp. 151-152)

Conforme Brecht (1967), não podemos reduzir o caráter de Peachum ao clássico “velho avaro”, pois ele não liga para o dinheiro, uma vez que coloca em dúvida tudo que venha a despertar um sentimento de esperança, e:

[...] o dinheiro também é um meio de defesa bastante insuficiente. Trata-se sem nenhuma dúvida, de um patife, e mesmo de um patife no sentido do teatro tradicional. Seu crime é sua visão de mundo. Essa visão do mundo é digna, na sua monstruosidade, de figurar ao lado dos maiores feitos dos grandes criminosos, e considerando a

pobreza como uma mercadoria, Peachum outra coisa não faz que se conformar com o 'espírito da época'. (BRECHT, 1967, p. 69)

Seguindo ao modo de narrar brechtiano, o capítulo XI tem como introito a canção do chefe de polícia. O conteúdo do capítulo apresenta a amizade existente entre o Brown, chefe de polícia, e Macheath, que nesta parte do enredo está preso, porém recebe regalias devido à comissão que sempre paga ao chefe de polícia, para que este lhe ajude em seus “negócios” ilegais. A letra da canção abaixo deixa implícita essa postura de Brown:

*São muito boa gente  
Quando não os estorvamos  
Na luta pela presa  
A que não tem direito.* (BRECHT, 1976, p. 208)

O capítulo XII do romance narra o crime o qual levou Macheath à prisão (o assassinato de Mary Swayer, proprietária de uma loja de tricô), pois há fortes indícios que ele tenha sido de fato o assassino, e então para instigar o leitor sobre o tema, Brecht inicia o capítulo com o seguinte provérbio antigo: “Onde um potro se afoga Existe água” (BRECHT, 1976, p. 229).

Tanto no *Romance dos Três Vinténs* quanto na peça *Ópera dos Três Vinténs* a personagem Mac é condenada à forca por ser acusado de assassinar uma mulher e em ambos os textos Mac é libertado por um arauto (o chefe de polícia Brown), o qual traz a notícia diretamente da rainha da Inglaterra, ou seja, da instância maior do poder, fazendo com que Mac Navalha ganhe título de nobreza, um castelo e até mesmo uma pensão vitalícia. Ou seja, nesta parte da narrativa, observa-se uma crítica explícita à sociedade capitalista, onde quem tem mais poder manda, sem ser necessário haver uma justificativa plausível para suas tomadas de decisões, tal como reflete Flory:

[...] na *Ópera dos Três Vinténs* temos toda uma estrutura social sendo apresentada e criticada, forjando a base do teatro épico brechtiano. Importa, sobretudo, romper com a naturalização das relações sociais e descortinar a exploração encoberta pela ideologia e pelo discurso dominante. Peachum e Navalha são bons chefes de instituições burguesas no andar de baixo, daqueles que vivem com ‘três vinténs’, mas sob o influxo da estrutura social totalizante que toca todos. Seus empregados são especializados (em roubar, em mendigar etc), explorados e objetificados pelo discurso do progresso

via trabalho virtuoso, embora atuem na contramão do que o senso comum entende como lugares privilegiados das relações burguesas, isto é, no seio da corrupção, do roubo, do engano. Longe de uma crítica à moral dos pequenos, a peça é expressão da falência das instituições burguesas em todos os níveis. [...]. (FLORY, 2013, p. 21)

Ou seja, Brecht comunica tanto no *Romance dos Três Vinténs* como na peça *A Ópera dos Três Vinténs* uma ácida e sagaz crítica a todo o sistema capitalista e à burguesia, querendo enaltecer uma crítica não somente à moral dos pequenos, mas sim a todas as instituições burguesas em todos os seus níveis.

No último capítulo do romance, aparece uma citação introdutória do Filme dos *Três Vinténs*, a qual diz:

*Assim chega o bom final  
Todos na mesma panela  
Quando há dinheiro bastante  
O fim é sempre legal.*

*O Quico riu-se do Caco  
Por pesar e águas turvas  
Mas juntos à mesa, enfim,  
Comeram seu pobre naco.*

*Uns vão pela sombra, juro,  
Outros só ficam na luz  
Se vemos quem está no claro  
Ninguém vê nada no escuro.* (BRECHT, 1976, p. 318)

Essa citação é pertinente, visto que neste capítulo ocorrerá o processo de Macheath no tribunal, porém o mesmo se mostra calmo, pois, de antemão, sabia que o processo seria pura formalidade e conseguiria sua absolvição. Conforme essa parte do romance: “Estava muito calmo. O processo que tinha pela frente era pura formalidade” (BRECHT, 1976, p. 321).

Essa certeza o acompanhava, pois o chefe de polícia, seus demais amigos e seu advogado haviam armado tudo para que ele fosse solto e voltasse à sociedade liberto e assumindo o cargo de diretor do banco *National Deposit Bank*. Afirmando a citação do prólogo do capítulo: “*Assim chega o bom final; Todos na mesma panela; Quando há dinheiro bastante; O fim é sempre legal*” (BRECHT, 1976, p. 318), ou seja, para quem tem bastante dinheiro o fim será sempre legal, indiferentemente se irão pela sombra ou se ficarão na luz.

Tanto no último quanto nos demais capítulos do romance, nota-se a presença da estética teatral brechtiana do efeito de distanciamento e do *gestus* social, uma vez que as canções, os provérbios, as citações bíblicas, a narratividade e as máscaras sociais instigam o leitor a uma reflexão acerca das temáticas e das críticas, implícitas e explícitas, à sociedade capitalista e à burguesia, enfim, às mazelas sociais de toda ordem.

Para atingir estes efeitos estéticos, e de caráter histórico dialético, o modo de narrar não poderia ser de modo algum linear, por isso, a estrutura híbrida, fragmentária, inacabada e multifacetada do romance. Portanto, por analogia utiliza-se a teoria do romance de Lukács e a teoria do teatro épico brechtiano em consonância na sua construção híbrida, multifacetada e permeada de reflexões sociocríticas.

Vale salientar que talvez na narrativa romanesca Brecht não tenha encontrado as mesmas condições para desenvolver o seu projeto estético do teatro. Contudo, essa elaboração estética do teatro dialético crítico é profícua entre o gênero e nas variações dos gêneros, como nos Coletivos de teatro. O romance também acolhe essa perspectiva do teatro brechtiano, conforme o visualizado nos exemplos explícitos no decorrer do Ato II, porém suas propostas se realizam de maneira mais expressiva no próprio teatro. Nesta perspectiva, no próximo Ato será mostrado como essas elaborações estéticas brechtianas chegam aos grupos de teatro contemporâneos no contexto brasileiro.

## ATO III

-

### A PRESENÇA DE BRECHT NA CENA CONTEMPORÂNEA

É importante salientar que os escritos de Brecht acerca do teatro e suas peças foram de grande valia para o teatro brasileiro, sobretudo, no decorrer dos anos de 1960, a exemplo da estética de Augusto Boal, um dos dramaturgos brasileiros que à frente do Teatro de Arena, “[...] desenvolveu também pesquisas de encenação, que visavam tirar o público da posição passiva, estimulando-o a responder criticamente, tanto diante do espetáculo, quanto da vida cotidiana” (ALVES, 2003, p. 133).

A partir da década de 90 os teatros de grupo voltaram à cena, com uma proposta distinta, ancorando-se em elaborações estéticas brechtianas do teatro épico e trazendo uma renovação de linguagem, pois:

Pode-se falar no estatuto de um teatro contemporâneo brasileiro que se consolida nos anos 80 e 90, formalizando uma cena demarcada por novas escrituras que incorporam a dramaturgia de processo, as hibridizações entre textualidades, imagens e acontecimentos, pela atuação performática e pela veiculação de multimídia e de novas tecnologias. (COHEN, 2001, p. 105)

Tendo em vista o supracitado, esses grupos, impregnados desta estética, mantêm o propósito de politizar e usar o espaço da encenação como o espaço da alfabetização crítica do indivíduo. Há algumas companhias teatrais brasileiras que se ancoram nessas elaborações teóricas e estéticas de Brecht e de Boal e realizam um trabalho de ressignificação da cena na contemporaneidade.

De acordo com Lehmann, “o teatro pós-dramático não é a destruição do teatro, mas uma nova etapa que, com esse distanciamento, pode ser percebido como uma etapa dentro da história do teatro, que tem um desenvolvimento”. (LEHMANN, 2010, p. 237)

Ao se falar de teatros de grupo, é importante compreender o que vem a ser um coletivo de teatro ou teatro de grupo, no qual não se tem mais papéis individualizados: um roteirista, um diretor, mas sim um coletivo pensando a construção da encenação.

Segundo Matheus Araújo (2012), a fim de romper com o engessamento imposto pela tradição teatral e com a produção demasiadamente comercial, nas últimas décadas houve a necessidade de processos colaborativos movidos por ideias heterogêneas, surgindo, daí, o conceito de teatro de grupo. Tendo em vista que o teatro é coletivo na sua essência, vem em mente o questionamento do porquê desse conceito ter sido tão recorrente nos últimos 20 anos. De acordo com o coordenador do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Luís Reis, isso ocorre:

Porque o teatro moderno, do final do século 19 para cá, passa a girar em torno da figura do encenador, como Stanislavski e Brecht, por exemplo, que criam núcleos de artistas que pensam em coisas parecidas, têm afinidades, e que se dedicam a um estilo de linguagem própria. É daí que a gente começa a ter o teatro de arte, o chamado teatro de grupo. (ARAÚJO, 2012)

Ou seja, esses artistas de teatro de grupo são uma comunidade artística reunida num mesmo projeto, com a proposta de trazer à tona questionamentos e desnaturalização das relações sociais, de uma maneira crítica e reflexiva, o que vai ao encontro da estética brechtiana.

Conforme André Carreira e Daniel Olivetto (2009), na conjuntura atual do movimento teatral da América Latina, a expressão teatro de grupo sugere novas tendências organizacionais as quais constituíram um campo específico do fazer teatral. Distintamente às estruturas grupais características do teatro do século XX (anos 70, início dos anos 80), nas quais o grupo era definido “como um espaço de coletividade e, principalmente, de contestação aos regimes autoritários, o teatro de grupo nos nossos dias parece representar um modelo que se define mais pela articulação de projetos cênicos” (CARREIRA; OLIVETTO, 2009).

Cabe destacar que, segundo este autor, no Brasil, a introdução de prática de criações coletivas – o processo coletivo – é oriunda do movimento do teatro de grupo. É a partir disso que os grupos levaram o ator ao centro dos processos criativos; e posterior a isso, no período pós-ditadura, teve-se a década dos encenadores. Essas criações coletivizadas foram retomadas nos anos 90, recebendo o nome de processo colaborativo (CARREIRA; OLIVETTO, 2009). Assim sendo, o teatro de grupo

[...] e a implementação de processos coletivizados de produção e criação, têm se caracterizando pela contestação e resistência. Conseqüentemente, a reivindicação da coletividade representa a construção de um lócus de um teatro que se opõe radicalmente ao teatro de elenco e, fundamentalmente, ao 'sistema da fama', isto é, ao império da celebridade por sobre o discurso criativo da cena. (CARREIRA; OLIVETTO, 2009)

Observa-se na organização dos Coletivos de teatro uma reivindicação crítica que passa por um novo formato de fazer teatro na contemporaneidade.

De acordo com Flávio José Rocha da Silva (2014), entre os anos de 1962 e 1973 surgem as primeiras teorias de Augusto Boal (diretor, autor e teórico) acerca do Teatro do Oprimido, sendo esses escritos reunidos, a *posteriori*, no livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*, no ano de 1975. Boal tornou-se uma referência do teatro brasileiro por ser um dos únicos dramaturgos brasileiros a escrever sobre sua prática e formular teorias concernentes ao seu trabalho. Sendo, desse modo, a principal liderança do Teatro de Arena de São Paulo em 1960. O dramaturgo tornou-se conhecido pela criação de uma metodologia denominada "Teatro do Oprimido" –conhecida em âmbito internacional, a qual alia teatro à ação social. E, de acordo com a autora citada acima, o Teatro do Oprimido

[...] consiste, basicamente, num conjunto de procedimentos de atuação teatral improvisada, com o objetivo inicial de transformar as tradicionais relações de produção material nas sociedades capitalistas pela conscientização política do público. Trata-se de uma proposta artística e pedagógica que visa estabelecer a atuação, discussão e transformação dos indivíduos que com ela se relacionam pela via da ação cênica. (SILVA, 2014)

Destarte, o Teatro do Oprimido – com o intuito de se integrar em um trabalho sociopolítico mais amplo, no qual haja a conscientização social e a transformação da realidade – está fundamentado em três princípios: "a reapropriação dos meios de produção teatral pelos oprimidos, a quebra da quarta parede que separa o público dos atores e a insuficiência do teatro para a transformação social [...]" (SILVA, 2014), fazendo assim que o teatro funcione como um veículo à organização e ao debate dos problemas sociais. Portanto, Boal diz que neste fazer teatral:

O espectador não delega poderes ao personagem para que atue em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagonista, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a vida real. (BOAL, 1975, p. 126)

Tendo em vista que “a arte sempre foi uma forma aberta de desafio e rebeldia e o teatro tem assumido, em diferentes períodos de sua trajetória histórica, um papel de agente da contestação” (PEIXOTO, 1981, p. 56), Boal, em consonância às ideias de Brecht traz à tona esse teatro no qual o espectador passivo é menos que um homem, logo, “[...] é necessário re-humanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda a sua plenitude. Ele deve ser também o sujeito, um ator, em igualdade de condições com atores, que devem por sua vez ser também espectadores” (BOAL, 2005, p. 236).

Ou seja, o teatro tem como função trazer reflexões críticas compreendidas pelo espectador, a fim de distanciá-lo dos acontecimentos de modo a transformá-lo num homem ativo, o qual tem a capacidade de compreender todas as nuances presentes dentro do teatro épico, gerando reflexões críticas acerca do que é comunicado no teatro.

Carreira e Olivetto (2009) revelam que há diversas semelhanças no tocante ao passado e ao contexto atual do teatro de grupo brasileiro. E dentre elas, podem ser citadas:

o ideal coletivo; projeto estético definido; necessidade da manutenção de um núcleo estável de pessoas; existência de comunhão e afetividade entre os membros do grupo; necessidade da coletividade; desenvolvimento de pesquisas de linguagem; tomada de decisões horizontalizada, e a presença de uma figura de diretor menos forte; e, principalmente, a existência de um trabalho continuado que se estenda além das montagens de espetáculos, configurando aquilo que seria definido como um trabalho colaborativo. (CARREIRA; OLIVETTO, 2009)

Ao encontro dessas ideias, Márcio Marciano (integrante do Coletivo de Teatro Alfenim, em texto escrito para o livro *Projeto Teatro Piollin: Diário de bordo* e disponível no site do coletivo) entende que fazer teatro de grupo é:

Lutar contra a institucionalização da Arte e do fazer artístico.  
É ter a compreensão de que é preciso construir um projeto artístico que ultrapasse a mera realização do produto artístico.

É não perder de vista que o para quê deve sempre orientar o quê.  
Fazer teatro de grupo é, sobretudo, ter sempre em mente que:  
'A história da sociedade até hoje é a história da luta de classes'  
(MARCIANO, 2015)

Ou seja, para o autor citado anteriormente, no teatro de grupo deixa-se de lado uma estrutura separatista de funções definidas, em que há um diretor, um roteirista responsável, passando-se a um coletivo que trabalha unido com a finalidade de assumir o compromisso diante dos demais companheiros de trabalho, no qual o fazer teatral necessita consistir num exercício cotidiano de construção de uma dita utopia.

Ainda nessa perspectiva, segundo Picon-Vallin,

[...] o teatro de grupo pode ser definido, quer se atribua explicitamente ou não tal denominação, como uma comunidade artística reunida, no mais das vezes, em torno a um ou mais líderes, empenhados num mesmo projeto. Ele pode ser amador, semiprofissional ou profissional, e pode escolher, conforme seu status (que pode evoluir), a relação com os outros, a pesquisa artística, o impacto na sociedade, a qualidade perturbadora da criação, até mesmo a refundação do teatro. Porém, as relações de confiança, entendimento, cumplicidade, compartilhamento, que dão fundamento ao grupo enquanto tal, têm seu reverso: o voltar-se para dentro, para o trabalho de pesquisa, devido às dificuldades a serem superadas e à intensidade do trabalho no decorrer do processo de ensaios. (PICON-VALLIN, 2008, p. 88)

Portanto, conforme o autor supracitado e de acordo com Alves (2017), os termos Teatro de Grupo e Coletivo são utilizados com a finalidade de se referir a dramaturgos, educadores de arte, encenadores e pessoas de teatro que iniciam um trabalho colaborativo, sem seguir às imposições econômicas do mercado de teatro comercial ou subsídios do governo, cumprindo o papel de questionarem e desnaturalizarem as relações sociais com criticidade.

Há diversos teatros de grupo que trabalham em consonância com os pressupostos teóricos e estéticos de Brecht e Boal. Para tanto, nesta pesquisa, escolhemos três Coletivos de teatro que têm a presença de Brecht no Brasil, na cena contemporânea, considerando a estética de Boal e dos Coletivos de teatro, sendo estes: Companhia do Latão (1997), Companhia do Feijão (1998) e Coletivo de Teatro Alfenim (2007). A escolha destes grupos pautou-se na estética marcada pela

politização da cena, tal como trabalhadas por Brecht na *Ópera dos Três Vinténs* e nas cenas narrativas do *Romance dos Três Vinténs*.

### 3.1 COMPANHIA DO LATÃO

A Companhia do Latão<sup>10</sup> é um grupo teatral brasileiro, de São Paulo, dirigido desde sua origem por Sérgio de Carvalho. Tal grupo é interessado na reflexão crítica acerca da sociedade atual e seu trabalho inclui além de espetáculos, de atividades pedagógicas e de edições, uma série de experimentos artísticos; tornou-se uma referência para o teatro de São Paulo no tocante à pesquisa estética avançada e à politização da cena.

Este grupo teatral é composto pela seguinte equipe: Sérgio de Carvalho (direção geral); Helena Albergaria, Ney Piacentini e Rogério Bandeira (núcleo de atuação); Marcelo Berg (núcleo de divulgação); Maria Lívia Goes (assistência de direção); João Pissarra (produção). E seus principais espetáculos são: *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 Colecionados* (2004); *Visões Siamesas* (2004); *O Círculo de Giz Caucasiano* (2006); *Ópera dos Vivos* (2011); *O Patrão Cordial* (2012) e *O Pão e a Pedra* (2016).

Vale salientar que a origem do grupo está ligada à montagem do espetáculo *Ensaio para Danton* (1996) – livre adaptação do texto *A morte de Danton*, de autoria de Georg Büchner e direção de Sérgio de Carvalho. No ano seguinte, o diretor reuniu uma equipe em torno de um projeto intitulado “Pesquisa em teatro dialético”, para a ocupação do Teatro de Arena Eugênio Kusnet, em São Paulo; momento no qual se formou efetivamente o grupo de pesquisa teatral e que passou a ser co-dirigido por Márcio Marciano. O diretor relata que:

Nos dois anos de residência naquele espaço se realiza um estudo da obra teórica de Bertolt Brecht como modelo para o teatro épico-dialético no Brasil. A abertura pública do projeto ocorreu com a leitura

---

<sup>10</sup> Para embasar a contextualização histórica da Companhia do Latão, utilizou-se o texto presente no site da Companhia, por meio do seguinte link: <http://www.companhiadolatao.com.br/site/historico/>.

do texto *A Santa Joana dos matadouros*, de Brecht, seguida de uma palestra de Roberto Schwarz, em 03 de julho de 1997. Nos meses seguintes, o grupo trabalha sobre o conjunto de escritos teóricos de *A compra do latão*, procurando confrontar a teoria de Brecht com observações realizadas nas ruas de São Paulo. (COMPANHIA DO LATÃO, s/d)<sup>11</sup>

Segundo Camila Hespanhol Peruchi (2016), no primeiro contato direto com Brecht, a Companhia do Latão notou que seguir o modelo brechtiano seria, principalmente, retomar um recurso formal dos modernistas. Para Priscila Saemi Matsunaga, estudiosa do referido grupo, isto significa “incluir a crítica estética à linguagem representacional utilizada” (2013, p.167). De acordo com Peruchi, e ao encontro das ideias de Pasta Jr. (2010), o teatro brechtiano é um “grande teatro do mundo”, no qual os principais sistemas teatrais do passado são evocados para um novo sistema ser composto. “A questão dos gêneros constitui, portanto, o núcleo de reflexão de toda a sua produção e será retomada e novamente problematizada pela Cia. do Latão” (PERUCHI, 2016, p. 86).

Dessa maneira, o espetáculo *Ensaio sobre o Latão* foi um experimento cênico inspirado no pensamento artístico de Brecht, tal qual exposto em *A Compra do Latão*, texto teórico brechtiano escrito a partir de 1939 (constituído de diálogos, artigos e fragmentos, ou seja, uma espécie de súmula inconclusa de seu pensamento). A peça estreou em agosto de 1997, no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, tendo já se apresentado em Londrina, Porto Alegre, Recife, João Pessoa e interior de São Paulo.

Vale salientar que é o primeiro estudo formativo na história da Companhia do Latão, reflexão cômica e musical acerca do problema da função da arte. Cabe lembrar ainda que em suas peças não há preocupação com um cenário repleto de adereços e vestimentas ornamentadas, característica primordial do teatro épico, e isso fica perceptível na imagem da peça abaixo, a qual apresenta um cenário simples e desnudado, a fim de comunicar algo criticamente e não chamar a atenção para o cenário e as vestimentas:

---

<sup>11</sup> Essa informação foi extraída do texto que apresenta o histórico da CIA, o qual está no site do grupo, porém não há data da referida publicação. (Disponível em: <http://www.companhiadolatao.com.br/site/>)



Fonte: <http://www.companhiadolatao.com.br/site/ensaio-sobre-o-latao/>

O elenco foi composto por: Edgar Castro, Gustavo Bayer, Maria Tendlau, Ney Piacentini, Otávio Martins, Vicente Latorre. Participações eventuais de Deborah Lobo, Francisco Bruno, Georgette Fadel e Heitor Goldflus, na temporada de 2000; responsável pela música: Walter Garcia, pela preparação musical: Fernando Rocha, pela iluminação: Wagner Pinto e Paulo Heise, pela cenografia e figurinos: criação coletiva. Foi escrito com base nas improvisações dos atores Gustavo Bayer, Maria Tendlau, Ney Piacentini, Otávio Martins, Edgar Castro e Vicente Latorre e os responsáveis pela direção e pela dramaturgia – partindo-se do texto teórico *A compra do latão*, de Brecht – foram Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano.

Conforme Carvalho, começa-se a estudar Brecht como alguém interessado em uma crítica acerca dos modelos convencionais de dramaturgia. Mas deve-se ter claro que ler Brecht, antes de lê-lo como um autor social e político, tem-se de lê-lo como alguém capaz de “desmontar a política na forma. Como alguém capaz de desvendar a ideologia na forma. Brecht faz perceber que as formas são ideológicas, que as formas têm um ponto de vista” (CARVALHO apud MATSUNAGA, 2013, p.22).

Ao encontro dessas ideias, a Companhia do Latão fez um documentário didático intitulado: *Brecht na Companhia do Latão*<sup>12</sup> (2016), sendo este concernente

---

<sup>12</sup> Documentário didático publicado no YouTube em 23 de fevereiro de 2016, disponível pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=t67uzia1M3o>.

à utilização contemporânea da dialética aplicada ao teatro, por intermédio de cenas das montagens e de entrevistas com Roberto Schwarz, Iná Camargo Costa e Jorge Grespan.

O documentário inicia com uma citação sobre a atualidade de Brecht, e segundo Sérgio de Carvalho (2016), ao se falar dessa atualidade do teatro épico, vê-se que ele será transportado à realidade brasileira com algumas distinções, em que as ativações do público em bases anticapitalistas precisam ser reconstruídas; pois o pensamento das classes dominantes da sociedade de certo modo se impôs na realidade, coincidindo com um processo histórico que Brecht viu, mas que na atualidade brasileira é mais acelerado, devido ao processo da mercantilização das relações.

Neste sentido, conforme Schwarz (2016), a ideia de Marx de que o socialismo é a apropriação social das forças produtivas criadas pelo capitalismo é muito atual, porém, hoje, a classe operária não aparece como sujeito desse processo. A questão que deve ser levada em conta é a de descobrir formas de se apropriar de maneira social das forças produtivas modernas, forças essas que têm muita amplitude, visto que a pauta da realidade é dada pelo capitalismo; ou seja, “o socialismo só é verdade se for uma superação do capitalismo” (SCHWARZ, 2016).

Para Carvalho (2016), o teatro épico acaba sendo um herdeiro do naturalismo, porém com distinções fulcrais. O naturalismo, por exemplo, tinha a ideia de olhar a vida como ela é, já o teatro épico brechtiano notou que olhar a vida como ela é, não é possível, pois o olhar estará condicionado a uma forma “ditada” de olhar a vida como ela é. Portanto, faz-se necessário um certo desmonte “biológico” do olhar, visto que as imagens da vida já nos chegam prontas. Desse modo, conforme Peruchi:

Brecht ensinou que a crítica não deve focar apenas os conteúdos, mas também as formas de representação, já que aprendeu com Marx (2008) que os pensamentos predominantes de uma época são aqueles de sua classe dominante, dinâmica que se estende, sobretudo, às representações artísticas. (PERUCHI, 2016, p. 95)

Ainda no decorrer do documentário, há uma encenação na qual, enquanto se escuta a narração da cena, aparece no vídeo um excerto de um aviso aos atores escrito por Brecht: “Vocês, artistas, que fazem teatro em grandes casas, sob a luz de sóis postiços, ante a platéia em silêncio, observem de vez em quando esse teatro

que tem na rua o seu palco [...]” (BRECHT, Sobre o teatro de todos os dias – um aviso aos atores), combinando perfeitamente com o que é comunicado na cena.

Desse modo, é visível a influência brechtiana nas peças encenadas pela Companhia do Latão, na qual o efeito de distanciamento e o *gestus* social se fazem presentes, tecendo críticas sociais, a fim de gerar nos espectadores uma visão crítica e reflexiva, logo, distanciada da realidade, tal como desenvolve Brecht na *Ópera Dos Três Vinténs* e nas cenas narrativas do romance escrito pelo diretor e dramaturgo alemão.

### 3.2 COMPANHIA DO FEIJÃO

A Companhia do Feijão<sup>13</sup> (da Cooperativa Paulista de Teatro) é um grupo de teatro brasileiro estável, estabelecido em São Paulo, desde o ano de 1998. Tal grupo teatral possui como objetivo a pesquisa de linguagens cênicas baseadas no trabalho do ator/narrador e em processos de criação em equipe. Os temas abordados são relativos à realidade e ao homem brasileiro a partir de obras literárias, de trabalho de campo e de documentos históricos. Defende-se, ainda, a inclusão cultural em todos os níveis, levando seu trabalho a públicos e a lugares onde o teatro, via de regra, não chega.

A Companhia do Feijão é composta pelos seguintes integrantes: Pedro Pires – diretor, dramaturgo, ator, cenógrafo e iluminador (fundador da companhia em 1998); Vera Lamy – atriz, dramaturgista e produtora (no grupo desde 2003); Fernanda Haucke – atriz, coreógrafa e produtora (no grupo desde 2002) e Zernesto Pessoa – ator, dramaturgo, diretor e iluminador (no grupo desde 2000). Seus principais espetáculos são: *Movido a Feijão* (1998); *O Julgamento do Filhote de Elefante* (1998); *O ó da Viagem* (1999); *Antigo 1850* (2001) *Mire Veja* (2003); *Reis de Fumaça* (2004); *Nonada* (2006); *Pálido Colosso* (2007), *Veleidades Tropicais* (2009); *enXurro* (2011); *Armadilhas Brasileiras* (2013); *Manuela* (2015) e *daTchau – ruma à estação GrandeAvenida* (2017).

---

<sup>13</sup> Para embasar a contextualização histórica da Companhia do Feijão, utilizou-se o texto presente no site da companhia, por meio do seguinte link: <http://www.companhiadofeijao.com.br/a-companhia/> e dados contidos no arquivo, em anexo, encaminhado via e-mail pela companhia.

*O Julgamento do Filhote de Elefante* estreou em março de 1998, no Sesc Piracicaba-SP, sendo o elenco composto por Camila Bolaffi, Deborah Serretiello e Pedro Pires, sob a direção de Pedro Pires. Este foi o primeiro espetáculo da Companhia, apresentado em saguões de teatros antes do espetáculo principal e visava ao divertimento imediato do público, tendo sido inspirado no entreato *O filhote de elefante*, de Brecht, e na linguagem do cômico Karl Valentin, em que se aliava o gênero burlesco a situações *non-sense* acerca da vigarice, conforme o que se visualiza na foto abaixo:



Fonte: [http://www.companhiadofejiao.com.br/wp-content/uploads/2011/05/Filhote2N\\_bx.jpg](http://www.companhiadofejiao.com.br/wp-content/uploads/2011/05/Filhote2N_bx.jpg)

Não somente na peça citada, mas nas demais apresentações da Companhia, percebe-se a não utilização de decorações supérfluas; a quebra da quarta parede (atores e plateia num mesmo ambiente, sem a separação por um palco); a presença da narração por meio do ator/narrador; elementos estes provenientes do teatro épico brechtiano, porém sendo utilizados num panorama da sociedade brasileira.

Neste processo de apropriação, observa-se que muitas de suas peças são inspiradas em destacados nomes e obras da literatura brasileira (em especial autores que trazem à tona inúmeras críticas e reflexões em seus textos) a exemplo de Machado de Assis, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Clarice Lispector, Chico Buarque, e outros.

### 3.3 COLETIVO DE TEATRO ALFENIM

O Alfenim<sup>14</sup> é um coletivo de teatro brasileiro criado no ano de 2007, em João Pessoa, cujo objetivo é criar uma obra autoral embasando-se em assuntos brasileiros; trabalhar com o conceito de dramaturgia em processo, em que o texto de suas montagens é criado na sala de ensaios com a participação dos atores e dos demais artistas colaboradores. O Coletivo tem como intuito a formação de plateia a partir de eventos paralelos às montagens, tais quais oficinas, seminários e debates acerca dos temas abordados em sua pesquisa. Seus ensaios e suas atividades formativas ocorrem na sua sede (a Casa Amarela, em João Pessoa – PB).

O Coletivo Alfenim é composto pela seguinte equipe: Márcio Marciano (direção); Adriano Cabral, Lara Torrezan, Paula Coelho, Ricardo Canella, Verônica Cavalcanti, Vítor Blam e Zezita Matos (atuação); Músicos: Mayra Ferreira e Nuriey Castro (música); Gabriela Arruda (produção). Dentre seus principais espetáculos citamos: *Quebra-quilos* (2008); *Histórias de Sem Réis* (2010); *Milagre Brasileiro* (2010); *O Deus da Fortuna* (2011); *Brevidades* (2012).

O espetáculo *Deus da Fortuna* é uma parábola com chave cômica a qual usa como ponto de partida um argumento de Brecht, extraído de seus diários de trabalho (onde Brecht relata a intenção de escrever uma peça inspirada na imagem de um deus, muito popular na China, o Deus da Fortuna). Embasados nessa alegoria, o Coletivo Alfenim criou o seu próprio Deus da Fortuna,

[...] totalmente identificado ao capital especulativo, e o faz surgir na propriedade de um capitalista à moda antiga, o Senhor Wang, para lhe revelar a “metafísica” do capitalismo financeirizado dos dias atuais. (ALFENIM, 2011)

O Coletivo Alfenim experimentou a comédia com o intuito de “desmascarar a maquinaria ideológica que escamoteia a ação deletéria do capital especulativo, com suas artimanhas metafísicas” (ALFENIM, 2011).

O espetáculo foi composto por: Márcio Marciano (texto e direção); Adriano Cabral, Lara Torrezan, Mayra Ferreira, Nuriey Castro, Paula Coelho, Ricardo

---

<sup>14</sup> Para embasar a contextualização histórica do Coletivo Alfenim, utilizou-se o texto presente no site do coletivo, por meio do seguinte link: <http://coletivoalfenim.com.br/category/alfenim/o-coletivo-oficinas/>.

Canella, Suellen Brito e Vítor Blam (atuação); Coletivo Alfenim (pesquisa); Vilmará Georgina (direção de arte e figurinos); Mayra Ferreira e Nuriey Castro, (direção musical); Wilame A.C. e Coletivo Alfenim (composições musicais); Márcio Marciano (cenário e iluminação); Marcello Tostes (projeto gráfico); Gabriela Arruda (produção executiva) e Coletivo Alfenim (realização).

Tanto no espetáculo citado acima, baseado em uma teoria presente nos diários de trabalho de Brecht, quanto nos demais espetáculos deste coletivo de teatro, nota-se a presença da estética brechtiana sendo ressignificada e adaptada a temáticas e situações provenientes do contexto de uma realidade brasileira. Marciano entende que fazer teatro de grupo é:

Inventar um espaço de exceção permanente.  
É não esquecer que a suposta crise das ideologias é a afirmação categórica de uma ideologia dominante.  
É reconhecer que os grupos de teatro surgem como espaço de resistência contra todas as formas de totalitarismo: o totalitarismo dos bons sentimentos, o totalitarismo dos valores eternos, o totalitarismo da subjetividade burguesa, e o mais perverso de todos os totalitarismos, o totalitarismo da mercadoria.  
[...]  
Não se deixar levar acriticamente por termos aparentemente anódinos como troca, compartilhamento e similares.  
Não esquecer que esses termos comportam uma carga semântica ambígua: podem significar o escambo ou a partilha de um produto acabado, que tem valor de troca, em detrimento de um possível valor de utilidade: em suma, termos que podem trair propósitos conservadores, maquiados de reformismo.  
[...]  
Dar-se ao exercício franco do intercâmbio crítico, e ao risco do experimento estético na contramão das tendências universalizantes.  
É não tentar harmonizar os indivíduos, mas produzir fissuras na recepção da obra artística capazes de revelar as tensões da ordem social. (MARCIANO, 2015)

Ou seja, observam-se elementos da estética de Brecht nos espetáculos desse Coletivo, com o intuito de levar ao efeito de distanciamento e ao *gestus* social, reelaborando apropriações conceituais do teatro épico. E a presença desses elementos fica perceptível na imagem da peça *O Deus da Fortuna*, pois o palco desnudado de decorações supérfluas e vestimentas ornamentadas é uma das características principais do teatro épico que gera o distanciamento no espectador, pois este se distanciará por meio do conteúdo e compreensão crítica acerca do que a peça quer comunicar e não por intermédio, meramente, do visual:



Fonte: <http://coletivoalfenim.com.br/category/o-deus-da-fortuna/>

### 3.4 REELABORAÇÃO E RESSIGNIFICAÇÕES BRECHTIANAS NOS COLETIVOS DE TEATRO

Faz-se importante ressaltar que o método dialético de Brecht, contido no *Romance dos Três Vinténs* e na peça *A Ópera dos Três Vinténs*, é ressignificado pelos grupos e Coletivos de teatro, aqui citados, mostrando assim a atualidade brechtiana na cena contemporânea. E para verificar isso, fez-se um levantamento dos grupos supracitados e obtiveram-se importantes respostas contempladas nas entrevistas anexas (anexos V, VI e VII)<sup>15</sup> que comprovam tal atualidade num constante processo de apropriações críticas.

Na entrevista, o ator Ney Piacentini, representando o grupo Companhia do Latão, ao ser questionado sobre a influência de Brecht na formação e nas peças da Companhia, respondeu que Brecht serve como uma inspiração que lhes tem indicado propostas críticas para a produção de suas dramaturgias. E salientou ainda que as encenações do Latão, tal qual o trabalho dos atores, foram influenciados por este autor. Porém, Ney Piacentini fez a ressalva de que a maioria de suas

---

<sup>15</sup> As entrevistas foram realizadas por trocas de e-mails entre a pesquisadora e os diretores das Companhias.

produções são criações próprias e transformadoras de todo o legado brechtiano, como talvez ele (Brecht) desejasse.

Por meio da leitura do roteiro da peça *O Pão e a Pedra* (2016) (roteiro disponibilizado pela Companhia, porém como ainda não foi publicado não poderá constar nos anexos) e em consonância com essa resposta do ator, constatou-se que há a presença de músicas, de coro, de declamação, de poesia, de narrador, de temas críticos e emblemáticos, ou seja, a dialética está muito presente e muito bem trabalhada na peça. Pois o tema da peça trata sobre uma greve geral e traz à tona aspectos religiosos, ou seja, há uma junção entre igreja e o movimento dos trabalhadores, temas esses vinculados de forma crítica e perspicaz.

Já, quando questionado sobre quais elaborações estéticas brechtianas provenientes do teatro épico (tais quais efeito de distanciamento e *gestus*), a CIA usa em suas peças e de que forma as utilizam, o ator responde que o anti-ilusionismo é um, dentre outros procedimentos, dos quais eles se valem, pois jogam abertamente, e expõem aos olhos dos espectadores a montagem de seus cenários e as trocas de figurinos e de adereços. Dessa forma, eles querem aproximar os espectadores do processo teatral, sem se dar como acabadas as pesquisas, estando sempre em permanentes questionamentos e inquietações, sendo uma atitude coletiva dialética mediante um mundo em constante mutação, tanto positiva quanto negativamente. Também isso fica bastante perceptível no decorrer de todo o roteiro da peça, visto que há a presença de um narrador, o qual antecipa ao público o que está por vir, preparando-o; a música, sendo pausada em alguns momentos; o coro, trazendo informações críticas sobre o que se está sendo falado no decorrer daquela parte da peça; as trocas de vestimentas e de cenários, sempre explícitos ao público; canções, sempre carregadas de críticas, levando o público à reflexão.

Na entrevista com a Companhia do Feijão, notaram-se também várias similaridades com a estética brechtiana, pois, quando indagado sobre qual a influência de Brecht na formação e nas peças da Companhia do Feijão, Pedro Pires (diretor da Companhia do Feijão), respondeu que a primeira peça da Companhia é baseada (de modo livre) num entreato de Brecht, e ele se utiliza do termo livre, visto que não fizeram um estudo sistemático dos textos e conceitos de brechtianos, tanto para esta criação quanto para as outras que a seguiram. Ele salienta ainda que as pesquisas e as criações não passaram diretamente pelo que Brecht pensou e

escreveu acerca de teatro. Contudo, salienta que existem sim influências, por leituras paralelas as quais influenciam de forma "meio inconsciente", incorporando-se no fazer e por meio do histórico de conhecimentos práticos e teóricos acumulados ao longo de suas trajetórias artísticas. O diretor ainda salienta "(diferentemente, presumo eu, do trabalho do Latão e do Alfenim cujo projeto artístico era expressamente calcado no trabalho, nos conceitos de BB)". (PIRES, 2018)

Pires destaca que a linha de pesquisa se embasava em:

Questões Brasileiras contemporâneas - vistas de uma perspectiva histórica.

Pesquisa sobre o teatro narrativo - uma forma de teatro Épico.

Textos da literatura não dramática como origem para um material a ser re-trabalhado e transformado em teatro. E da literatura de grandes expoentes brasileiros neste campo - Machado de Assis, Mário de Andrade, Clarisse Lispector ...

Pesquisa sobre intelectuais que pensaram o Brasil nas áreas das ciências sociais (sociologia, psicologia, ciência política, crítica literária) - Sérgio Buarque de Holanda, Raymundo Faoro, Roberto Schwarz, José Antônio Pasta Jr. etc

Como você pode concluir todas estas linhas se ligam - direta ou indiretamente - A BB, ao pensamento materialista dialético, a K. Marx e seguidores. Portanto, poderia se dizer que sim, fomos influenciados pelos trabalhos de BB enquanto bases de pensamento. (PIRES, 2018)

Já ao ser questionado sobre quais elaborações estéticas brechtianas provenientes do teatro épico (tais quais efeito de distanciamento e *gestus*) eles usam em suas peças e de que forma as utilizam, Pires respondeu que ao se falar da parte estética (na prática da construção da dramaturgia, da cena e da interpretação) pelo pressuposto de trabalhar com a forma narrativa e com um alto grau de busca de uma teatralidade não "dramática" e também da utilização de vários "estilos" nos espetáculos, e dentro de um mesmo espetáculo, há aproximação com Brecht, porém salienta que isso ocorre sem a responsabilidade de fazer *a la Brecht* ou até mesmo de partir de seus escritos para a composição teatral deles.

O diretor salienta que: "Enfim, fomos fazendo... E digo, hoje, por estarmos neste momento "realmente" estudando os escritos de Brecht (teorias e práticas) que estou percebendo MUITAS identidades entre o trabalho dele e o da Companhia do Feijão (uma constatação sem querer me vangloriar disso)" (PIRES, 2018).

Por intermédio desta resposta, nota-se claramente um processo ou uma proposta de resignificação e de reelaboração pautada na estética brechtiana, pois não é uma “refeitura” das obras e dos conteúdos brechtianos, mas sim uma reelaboração crítica dos elementos brechtianos em suas peças.

Este processo torna-se perceptível na peça *Armadilhas Brasileiras* (2013) (roteiro disponibilizado pela Companhia, porém como ainda não foi publicado não poderá constar nos anexos), na qual se percebe a narratividade; a presença de prólogo; a inserção de um pedaço de um filme de Brecht; o coro, trazendo musicalidade e crítica; a música; contato direto com o público, em que no intervalo lhes é servido café, enquanto visualizam o trecho inicial do filme *Eles não usam Black-tie*, de Leon Hirszman, com legendas em inglês; e as canções, trazendo críticas e antecipando ao público o que está por vir.

Todos os aspectos supracitados estão presentes e articulados ao principal tema que norteia a peça: a crise econômica mundial de 1929, sendo que para a sua construção houve embasamento em obras como *Café*, *O banquete* (inacabada) e *A meditação sobre o Tietê*, de Mário de Andrade, unidas e combinadas a trechos inspirados em obras de Bertolt Brecht, Groucho Marx, Machado de Assis, Oswald de Andrade, Samuel Beckett e Vladimir Maiakovski.

Na entrevista com o Coletivo de Teatro Alfenim, respondida pelo diretor Márcio Marciano, ao ser indagado sobre qual a influência de Brecht na formação e nas peças do Coletivo de Teatro Alfenim obteve-se como resposta que a leitura crítica do pensamento brechtiano tem orientado a formação do projeto artístico do Coletivo Alfenim desde sua origem. Não se tratando, contudo, da emulação de sua poética ou dramaturgia, mas sim de uma apropriação metodológica dos seus procedimentos de construção de cena.

O diretor ainda salienta que mais do que reproduzir soluções formais (como a utilização da forma narrativa, a presença de estruturas corais, a forte presença da música como componente estruturante dos enunciados, o desvelamento do aparato cênico, a relação direta com o público, entre outros) a sua pesquisa objetiva desenvolver uma escrita cênica autoral, partindo da observação e da reflexão da realidade social brasileira, sem se perder de vista a necessidade de operar o acirramento das contradições do assunto, levando a politização da forma de seus espetáculos.

Márcio Marciano ainda destaca que fragmentos e/ou experimentos inconclusos como o “*Material Fatzer*”, a “*Verdadeira vida de Jacó Vencá*”, “*A padaria*”, ou “*A Santa Joana dos Matadouros*” e as peças didáticas, pelo seu caráter aberto e problemático vêm exercendo maior influência em seus estudos do que as peças consagradas. Aspectos notórios na peça *O Deus da Fortuna* (2011) (roteiro disponibilizado pelo coletivo, porém como ainda não foi publicado não poderá constar nos anexos), em que há a presença de prólogo; de narrador; de coro, com um tom crítico; de canção, trazendo críticas e as expondo ao público; e de narração de uma história antiga, inspirado em fragmentos dos diários de Brecht.

Já ao ser questionado sobre quais elaborações estéticas brechtianas provenientes do teatro épico (tais quais efeito de distanciamento e *gestus*) eles usam em suas peças e de que forma as utilizam, Marciano diz que não consideram o “efeito de distanciamento” e o “*gestus*” como elaborações puramente estéticas, pois suas leituras de Brecht os incitam a exercitar o procedimento dialético de “historicizar” os temas abordados, de maneira que o *estranhamento* dos comportamentos sociais e seu caráter gestual, assim como suas contradições e indeterminações, surjam como processo histórico, sendo então, criticáveis e passíveis de mudança.

O diretor ressalta ainda que por não serem encarados tecnicamente, mas sim metodologicamente, tanto o “*gestus*” quanto o “distanciamento”, aparecem em sua dramaturgia não como *efeitos* somente estéticos, porém como “elementos capazes de apresentar dialeticamente o caráter provisório e “mudável” das relações sociais” (MARCIANO, 2018).

Esta compreensão torna-se perceptível na peça *Deus da Fortuna*, visto que embasados em um argumento de Brecht sobre um deus muito popular na China, o coletivo criou uma parábola em chave cômica, criando esse Deus da Fortuna, o qual está totalmente identificado ao capital especulativo, e que surge na propriedade de um capitalista à moda antiga, o Senhor Wang, a fim de lhe revelar a “metafísica” do capitalismo financeirizado dos dias atuais. Vale salientar que todos os aspectos citados anteriormente (tais quais, a presença de música, de coro, de narrador, de prólogo) são similares aos usados por Brecht em suas peças, sobretudo na *Ópera dos Três Vinténs* e é a partir dessas produções artísticas que se chega ao efeito de distanciamento e ao *gestus* social.

Para tanto, diante de todas as similaridades aos aspectos e elementos estéticos presentes nas obras de Brecht, percebemos a clara reelaboração e ressignificação da estética brechtiana nos Coletivos de teatro mencionados anteriormente, visto que a narratividade, a crítica e a reflexão estão presentes nas suas peças teatrais, por meio de diversos recursos, tais como a música, cartazes, gestos, representação dialética, narração, coro, prólogo; recursos estes que levam o público ao distanciamento épico brechtiano.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sempre que se disserta acerca de teatro épico tem-se os elementos estéticos brechtianos muito presentes, em especial, o efeito de distanciamento e o *gestus* social. Nesta pesquisa, buscou-se analisar, mediante os pressupostos dos estudos comparados; do teatro épico e da teoria do romance, na perspectiva de Lukács (2000), de que forma o efeito de distanciamento e o *gestus* social se mostram na peça *A Ópera dos Três Vinténs* e no *Romance dos Três Vinténs* e que rupturas estéticas e conceituais promovem; e, também, de que maneira essas elaborações estéticas brechtianas se apresentam, e até mesmo são reelaboradas, em Coletivos de teatro brasileiros, em especial na Companhia do Latão, na Companhia do Feijão e no Coletivo de Teatro Alfenim.

No Ato I, percebemos como o efeito de distanciamento e o *gestus* social se fazem presentes na peça *A Ópera dos Três Vinténs*, pois a presença de coro, de músicas e canções críticas, de citações intertextuais, de prólogo, de anotações para os atores, de narrador, de falta de adereços e acessórios supérfluos levam o público ao estranhamento e à reflexão crítica sobre os temas apresentados, tal como observado na leitura do texto dramaturgico.

No Ato II, notamos a similaridade de elementos estéticos teatrais presentes no *Romance dos Três Vinténs*, uma vez que no decorrer de todos os capítulos do romance, nota-se a presença da estética teatral brechtiana do efeito de distanciamento e do *gestus* social. A presença de elementos tais como as canções, os provérbios, as citações bíblicas, a narratividade e as máscaras sociais constantes no romance, levam o leitor a uma reflexão acerca das temáticas e das críticas, implícitas e explícitas, à sociedade capitalista e à burguesia, enfim, às mazelas sociais.

No Ato III, visualizamos diversas semelhanças aos aspectos e elementos estéticos presentes nas obras de Brecht, o que remete a uma clara reelaboração e ressignificação estética brechtiana por parte dos Coletivos de teatro brasileiros contemporâneos, visto que a representação dialética, a narratividade, a crítica e a reflexão são exploradas de forma consciente em suas peças teatrais, por intermédio de variados recursos, tais como a música, os cartazes, os gestos, a representação

dialética, a narração, o coro, o prólogo; recursos que implicam um distanciamento épico brechtiano, vinculado a temas atualizados da realidade social brasileira.

A presente pesquisa aponta para a relevância de novos estudos acerca de Grupos e Coletivos de teatro que ressignificam e reelaboram a estética brechtiana, considerando-se o papel social e humanizador do teatro contemplado pelos mesmos, sobretudo, ao realizarem um teatro, tal como proposto por Brecht, para uma plateia que se posicione criticamente após ou durante o espetáculo, um teatro do “[...] cotidiano, multifário, inglório. Mas tão vivido e terrestre, feito da vida em comum dos homens – êsse teatro que tem na rua o seu palco” (BRECHT, 1967, p. 49).

A proposta é de um teatro dialético e crítico, o qual comunique as diversas situações vivenciadas pelo indivíduo, de maneira crítica e reflexiva, em que o espectador chegue ao efeito de distanciamento e deixe de lado a catarse aristotélica.

Assim, nesta pesquisa a leitura e o estudo comparado realizado entre as obras *A Ópera dos Três Vinténs* e *Romance dos Três Vinténs*, nas quais se intentou verificar aproximações e ou distanciamentos com relação ao teatro dialético de Brecht mostrou-se fundamental para compreender em que medida os Grupos e Coletivos de Teatro brasileiros Companhia do Latão, Companhia do Feijão e Coletivo de Teatro Alfenim se apropriam criticamente da proposta estética e política brechtiana, atualizando esta estética na cena brasileira contemporânea.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Lourdes Kaminski. **Repercussões do trágico e do social no teatro de Dias Gomes** - Leitura Comparativa Entre Antígona de Sófocles; O Pagador de Promessas, O Santo Inquirido e As Primícias de Dias Gomes. Assis, SP, 2003.

Disponível em:

[https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/106355/alves\\_lk\\_dr\\_assis.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/106355/alves_lk_dr_assis.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em 20 de agosto de 2017.

\_\_\_\_\_. O devir teatro na escola. In: ALVES, Lourdes Kaminski; MIRANDA, Célia Arns De (Orgs.). **Teatro e Ensino: estratégias de leitura do texto dramático**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017. 257p.

ARAÚJO, Matheus. **O teatro essencialmente coletivo**. Outubro, 2012. Disponível em: <http://desacato.info/o-teatro-essencialmente-coletivo/>. Acesso em: 18 de dezembro de 2017.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

\_\_\_\_\_. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2005.

BORNHEIM, Gerd Alberto. **Brecht: A estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOSSMANN, Reinaldo. **O Teatro Épico De Brecht**. Letras, Curitiba, p. 263-267, dez. 1975. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/letras/article/viewFile/19607/12819>. Acesso em: 20 de agosto de 2017.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_. **Romance dos Três Vinténs**. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro; Nova Fronteira, 1976.

\_\_\_\_\_. A ópera de três vinténs. Trad. Wolfgang Bader, Marcos Roma Santa e Wira Selanski. In: BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo em 12 Volumes**. Vol. III. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

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

CANDIDO, Antonio. **Timidez do romance**: estudo sobre a justificativa da ficção no começo do século XVII. *Alfa*, São Paulo, n. 18-19, p. 61-80, 1972-1973.

CARREIRA, André; OLIVETTO, Daniel. **Processo Coletivo e Processo Colaborativo**: horizontalidade e teatro de grupo. Disponível em: <http://panoramateatralcontemporaneo.blogspot.com/2009/11/processo-coletivo-e-processo.html>. Acesso em: 18 de janeiro 2018.

COHEN, Renato. Cartografia da cena contemporânea: matrizes técnicas e interculturalidade. In: **Revista Sala Preta**, vol. 1, 2001. USP. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57011/60008>. Acesso em 20 de abril de 2017.

\_\_\_\_\_. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DELILLE, Maria Manuela G. (coordenação e prefácio), (1991a) Do Pobre B. B. em Portugal, **Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974**. Aveiro: Editora Estante.

DELILLE, Maria Manuela G. et al (1991b) “Bertolt Brecht em Portugal antes do 25 de Abril de 1974: Um Capítulo da História da Resistência ao Salazarismo”, in Dedalus, **Revista Portuguesa de Literatura Comparada**, nº 1, Dezembro de 1991, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Lisboa: Edições Cosmos, pp. 63-88

FIALHO, Clinton Davisson. Deadpool e a Quarta Parede – Uma análise das Narrativas de Metalinguagem. In: **Intercom - XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo, 2016. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-1373-1.pdf>. Acesso em: 19 de agosto de 2017.

FLORY, Alexandre Villibor. Apontamentos sobre a recepção de Bertolt Brecht no Brasil via Anatol Rosenfeld. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, v.16, n.22, Dez/2013, p. 55-83.

GOBBE, Juliana Gonçalves **O Teatro Político de Brecht no Processo de Formação Humana**, Disponível em:  
[http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/305319/1/Gobbe\\_JulianaGoncalves\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/305319/1/Gobbe_JulianaGoncalves_M.pdf). Acesso em: 20 de agosto de 2017.

GONÇALVES, Natalia Kneipp Ribeiro. **A “Didática” nas Peças Didáticas de Bertolt Brecht: Ensino em Cena**. Disponível em:  
[https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/138286/concalves\\_nkr\\_dr\\_arafcl.pdf?sequence=3](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/138286/concalves_nkr_dr_arafcl.pdf?sequence=3) Acesso em: 20 de agosto de 2017.

JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência**. Petrópolis: Vozes, 1985.

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

\_\_\_\_\_. Teatro Pós-dramático e Teatro Político. In: **O Pós-dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2010, pp. 233-254.

\_\_\_\_\_. **Teatro Pós-dramático, doze anos depois**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. 2013. Disponível em:  
<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em 18 de dezembro de 2017.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000.

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.

PASTA JR., José Antônio. **Trabalho de Brecht**. São Paulo: Editora 34, 2010.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: vida e obra**. 3. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

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

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>. Acesso em: 05 de dezembro de 2017.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A cena em ensaios**. Seleção e organização Béatrice Piccon-Vallin e Fátima Saadi. Trad. Fátima Saadi, Cláudia Fares e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: \_\_\_\_\_. **Teatro em progresso: crítica teatral (1955-1964)**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

RODRIGUES, Márcia Regina. **Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa: o render dos heróis, de Cardoso Pires, e Felizmente há luar!, de Sttau Monteiro** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 145.

\_\_\_\_\_. **O teatro épico**. São Paulo, Perspectiva, 1985.

SILVA, Flávio José Rocha da. **Uma história do teatro do oprimido**. Aurora: revista de arte, mídia e política, São Paulo, v.7, n.19, p. 23-38, fev.-mai. 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/viewFile/17313/14298>. Acesso em: 10 de janeiro de 2018.

SILVA, Mayara Do Nascimento. **O “teatro do oprimido” de augusto boal e o processo de ressocialização de jovens em conflito com a lei**. Disponível em: <http://www.publicadireito.com.br/artigos/?cod=d87e487d05fcd326>. Acesso em: 18 abril de 2018.

SILVA, Edson José da. **Encontros de Vista**, v. 15, nº 1, jan./jun, 2015. Disponível em: [http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/res\\_01\\_15.pdf](http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/res_01_15.pdf). Acesso em: 17 de abril de 2017.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poétique du Drame Moderne**. Paris: Seuil, 2012.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo, Cosac&Naif, 2001.

TEIXEIRA JÚNIOR, Geraldo Martins. **Dramaturgia, gestus e música: estudos sobre a colaboração de Bertolt Brecht, Kurt Weill e Hanns Eisler, entre 1927 e 1932**.

Brasília, 2014. Disponível em:  
[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18099/1/2014\\_GeraldoMartinsTeixeiraJ%C3%BAAnior.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/18099/1/2014_GeraldoMartinsTeixeiraJ%C3%BAAnior.pdf). Acesso em: 19 de agosto de 2017.

VASQUES, Eugénia. **Piscator e o Conceito de “Teatro Épico”**. Escola Superior de Teatro e Cinema: 2007. Disponível em:  
<http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/198/1/piscator.pdf>. Acesso em 18 de agosto de 2017.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. 3. ed., rev. e aum. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

\_\_\_\_\_. **O olhar e a cena**: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

## SITES CONSULTADOS

Documentário didático intitulado: *Brecht na Companhia do Latão*. Participação de Iná Camargo Costa, Jorge Grespan, Roberto Schwarz e Sérgio de Carvalho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t67uzia1M3o>. Acesso em: 20 de dezembro de 2017.

Site Companhia do Latão: <http://www.companhiadolatao.com.br/site/>. Acesso em 21 de novembro de 2017.

Site Companhia do Feijão: <http://www.companhiadofeijao.com.br/>. Acesso em 21 de novembro de 2017.

Site Coletivo de Teatro Alfenim: <https://coletivoalfenim.com.br/>. Acesso em 21 de novembro de 2017.  
<http://bancodeteses.capes.gov.br/banco-teses/#/>. Acesso em 20 de agosto de 2017.

## ANEXO I - LEVANTAMENTO NO BANCO DE TESES E DISSERTAÇÕES DA CAPES

LEVANTAMENTO NO BANCO DE TESES E DISSERTAÇÕES DA CAPES				
DISPONÍVEL EM: <a href="http://bancodeteses.capes.gov.br/banco-teses/#/">http://bancodeteses.capes.gov.br/banco-teses/#/</a> ÚLTIMO ACESSO EM 20/08/2017				
NOME DA TESE E/OU DISSERTAÇÃO	AUTOR	INSTITUIÇÃO DE ENSINO	CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM	DATA DE PUBLICAÇÃO
O TEATRO EXPERIMENTAL DE BRECHT	RITA ALVES MIRANDA	PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO	MESTRADO EM FILOSOFIA	23/10/2013
A POESIA DA IRONIA E A POLÍTICA DO RISO: HUMORES E RUMORES DE BRECHT E(M) MIA COUTO	BRUNO SANTORO DA SILVA	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO	MESTRADO EM LETRAS (LETRAS VERNÁCULAS)	27/02/2014
AS PEÇAS DIDÁTICAS DE BERTOLT BRECHT	GISLAINE VILMA VIDAL KAZEKER DE SIQUEIRA	CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE	Mestrado em TEORIA LITERÁRIA	23/02/2016
A REPRESENTAÇÃO DO INTELLECTUAL EM BERTOLT BRECHT: UMA ANÁLISE DE "A VIDA DE GALILEU" COM O TEMPO HISTÓRICO'	RENATO FLORENCIO PAVANELLI ORTEGA	UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA	MESTRADO EM HISTÓRIA	26/02/2016
O TEATRO POLÍTICO DE BRECHT NO PROCESSO DE FORMAÇÃO HUMANA	JULIANA GONCALVES GOBBE	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS	MESTRADO EM EDUCAÇÃO	31/03/2016

**ANEXO II - LEVANTAMENTO DE ARTIGOS ACADÊMICOS SOBRE A ÓPERA DOS TRÊS VINTÉNS E O ROMANCE DOS TRÊS VINTÉNS, DE BRECHT**

<b>LEVANTAMENTO DE ARTIGOS ACADÊMICOS SOBRE A ÓPERA DOS TRÊS VINTÉNS E O ROMANCE DOS TRÊS VINTÉNS, DE BRECHT</b>				
<b>TÍTULO DO ARTIGO:</b>	<b>AUTOR/ INSTITUIÇÃO DE ENSINO</b>	<b>REVISTA:</b>	<b>DATA DE PUBLICAÇÃO:</b>	<b>DISPONÍVEL EM:</b>
INTERMEDIARIDADE E TEATRO ÉPICO A PARTIR DE A ÓPERA DOS TRÊS VINTÉNS, DE BRECHT: TEATRO E CINEMA	ALEXANDRE FLORY/ UEM	TERRA ROXA E OUTRAS TERRAS: REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS	NOV. DE 2013	<a href="http://www.uel.br/pos/letras/terraoxa/g_pdf/vol25/TR25b.pdf">http://www.uel.br/pos/letras/terraoxa/g_pdf/vol25/TR25b.pdf</a>
DEZ LIVROS PARA CONHECER BERTOLT BRECHT	TERCIO REDONDO/DLM	SEM INFORMAÇÃO	S/D	<a href="https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2602881/mod_resource/content/1/DEZ%20LIVROS%20PARA%20CONHECER%20BERTOLT%20BRECHT.pdf">https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2602881/mod_resource/content/1/DEZ%20LIVROS%20PARA%20CONHECER%20BERTOLT%20BRECHT.pdf</a>
BERTOLT BRECHT (1898 – 1956) VIDA E OBRA	VASCO SOARES DE OLIVEIRA CUNHA/ PROFESSOR APOSENTADO DA ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DE VISEU	MILLENIUM, 45	JUNHO/DEZEMBRO DE 2013	
ASPECTOS DE IDENTIDADE CULTURAL REVELADOS EM A ÓPERA DOS TRÊS VINTÉNS, DE BERTOLT BRECHT	VIVIANE PRASS GALVÃO/ CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE	SCRIPTA ALUMNI - UNIANDRADE, N. 12, 2014	19 DE NOVEMBRO DE 2014	<a href="http://uniandrade.br/docs/mestrado/Scripta_Alumni_N_12_2014.pdf">http://uniandrade.br/docs/mestrado/Scripta_Alumni_N_12_2014.pdf</a>
ANÁLISE DA INTERTEXTUALIDADE PRESENTE NAS CANÇÕES DAS PEÇAS DE JHON GAY, BERTOLD BRECHT E CHICO BUARQUE	FERNANDA ZACHE/ UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA - MG	LINGUASAGEM	S/D	<a href="http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao17/art_zache.php">http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao17/art_zache.php</a>

**ANEXO III - LEVANTAMENTO NO BANCO DE TESES E DISSERTAÇÕES DA CAPES SOBRE TRABALHOS ACERCA DOS COLETIVOS DE TEATRO: COMPANHIA DO LATÃO, COMPANHIA DO FEIJÃO E COLETIVO DE TEATRO ALFENIM**

<b>LEVANTAMENTO NO BANCO DE TESES E DISSERTAÇÕES DA CAPES SOBRE TRABALHOS ACERCA DOS COLETIVOS DE TEATRO: COMPANHIA DO LATÃO, COMPANHIA DO FEIJÃO E COLETIVO DE TEATRO ALFENIM</b>				
<b>DISPONÍVEL EM: <a href="http://bancodeteses.capes.gov.br/banco-teses/#/">http://bancodeteses.capes.gov.br/banco-teses/#/</a> ÚLTIMO ACESSO EM 31/01/2018</b>				
<b>NOME DA TESE E/OU DISSERTAÇÃO</b>	<b>AUTOR</b>	<b>INSTITUIÇÃO DE ENSINO</b>	<b>CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM</b>	<b>DATA DE PUBLICAÇÃO</b>
DO ARENA À COMPANHIA DO LATÃO: ELEMENTOS TÉCNICOS E ESTÉTICOS NO TEATRO BRASILEIRO MODERNO A PARTIR DA ANÁLISE DAS PEÇAS A REVOLUÇÃO NA AMÉRICA DO SUL E CÍRCULO DE GIZ CAUCASIANO	MARCIUS SIDDARTHA CASTILLO DINIZ	UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA	MESTRADO EM LITERATURA	20/08/2013
TRABALHO DO LATÃO	PRISCILA SAEMI MATSUNAGA	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO	DOUTORADO EM LETRAS	29/11/2013
EM TORNO DE UMA CENA ÉPICO-DIALÉTICA NA PARAÍBA E DO TRABALHO DO COLETIVO DE TEATRO ALFENIM: BALIZAS TEÓRICAS, DRAMATURGIA E ATUAÇÃO CRÍTICA	RODRIGO RODRIGUES MALHEIROS	UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA	DOUTORADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE	14/07/2015
FORMAS ÉPICAS DA DRAMATURGIA DA COMPANHIA DO LATÃO: TEORIA, HISTÓRIA E CRÍTICA	CAMILA HESPANHOL PERUCHI	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ	MESTRADO EM LETRAS	29/03/2016

## ANEXO IV - HISTÓRICO DA COMPANHIA DO FEIJÃO

A Companhia do Feijão, da Cooperativa Paulista de Teatro, é um grupo teatral estável, estabelecido em São Paulo, Brasil, desde 1998. Tem como objetivo a pesquisa de linguagens cênicas baseadas no trabalho do ator/narrador e em processos de criação em equipe. Aborda temas relativos à realidade e ao homem brasileiro a partir de obras literárias, trabalho de campo e documentos históricos. Defende a inclusão cultural em todos os níveis e procura levar seu trabalho a públicos e lugares onde o teatro normalmente não chega.

2018

- Contemplado com a 31ª edição da Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo com o projeto: PERVERSIDADES BRASILEIRAS (A HORA DO SHOW)

2017

- Apresentação do espetáculo Da Tchou-Rumo à estação Grande Avenida no Itaú Cultural, na sede do Grupo Teatro Contadores e de Mentiras e no Sesc Sorocaba
- Temporada do espetáculo Da Tchou-Rumo à estação Grande Avenida na sede da Companhia do Feijão
- Estreia e temporada do espetáculo Da Tchou-Rumo à estação Grande Avenida, e oficina: O ofício do Ator épico- técnicas Narrativas- Experiência Teatrais com o Feijão no Sesc Belenzinho SP. Debate do mesmo espetáculo dentro da programação organizada pelo teatro Jornal: “9º encontro com o espectador”, realizada no Ágora Teatro

2016

- Temporadas dos espetáculos Nonada, Mire Veja, Armadilhas Brasileira, Pequenas Esperanças e estreia e temporada do show musical :Quem Nós, na sede da Cia do Feijão. E dos espetáculos convidados: A tragédia de João e Maria” da Cia Antropofágica .
- Em Munique, Alemanha leitura da versão em alemão do espetáculo Mire Veja realizada e dirigida por artistas alemães, dentro da programação do Festival Teamtheater.Global São Paulo, debate, entrevista e encontro com representantes da Universidade de Munique.
- Em Berlim, Alemanha encontro público em A Livraria, com a leitura de fragmentos do espetáculo Mire Veja, seguida de debate.
- Mostra de repertório dos espetáculos: Mire Veja, Nonada, O ó da Viagem, Manuela e Armadilhas Brasileiras, Oficina Processo Criativo da Companhia do Feijão : A literatura no Teatro e o Ator Narrador e leitura cênica de contos de Mario de Andrade no Sesc Santo Amaro

- Realização de atividades do projeto: Brasil, fábrica de sonhos – Pesadelo? Mostra de repertório, orientação de 15 Coletivos teatrais, ensaios e acompanhamento aberto ao público do processo de criação do novo espetáculo, Saraus poéticos, seminários sobre a obra de Chico Buarque de Holanda e outros artistas
- Apresentação do espetáculo Reis de Fumaça na Comuna da Terra Irmã Alberta- Perus - SP
- Realização do projeto Fusões, A Música que o Teatro Tem I e II - contemplado com o Proac 2016- apresentações de espetáculos musicais na sede da Companhia do Feijão dos seguintes grupos e espetáculos: a Barca, Entrevista com Estela do Patrocínio, Meu Lado Homem um Cabaré do Escárnio, Nós da Voz, Precisa-se de compositor com experiência, Manuela, Estradar, Na Cachola, Leandro Medina e Banda Le noir.
- Lançamento do livro Teatro do Oprimido, Raízes e Asas: uma teoria da práxis, da pesquisadora Barbara Santos
- Apresentação do espetáculo O ó da Viagem no Engenho Teatral
- Participação do espetáculos Reis de Fumaça no Circuito Sesc de Artes, nas cidades de Itapevi, Barueri, Francisco Morato, Bebedouro, São Pedro, Itápolis, Laranjal, Novo Horizonte, Limeira
- Apresentação do espetáculo Mire Veja no Sesc Campinas
- Apresentação do espetáculo Reis de Fumaça no Sesc Itaquera
- Apresentações do espetáculo Manuela nas bibliotecas públicas da cidade de SP
- Apresentações do espetáculo Nonada com recursos de acessibilidade, debates e encontros com artistas em Macapá e Belém, selecionado pelo Programa Petrobrás Distribuidora de Cultura 2015/2016.

## 2015

- Temporadas dos espetáculos O Ó da Viagem, Manuela e Diários de uma Revolucionária, na sede da Cia do Feijão. Cursos extensivos abertos ao público: Questões da Hegemonia Cultural e Romances de Chico Buarque.
- Casa da Tia Ciata, homenagem a Mário de Andrade, sarau e apresentações de grupos convidados na sede da Cia do Feijão: Safadezas do Samba da Cia do Tijolo, Bloco ILÚ Obá de Mim, leituras de poemas e contos do autor
- Contemplado com a Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo com o projeto: Brasil, fábrica de sonhos – Pesadelo?
- Projeto 70 anos sem Mário de Andrade, conjunto e atividades artísticas realizado em parceria com o Sesc Ipiranga nos meses de agosto e setembro. Apresentações dos espetáculos O Ó da Viagem, Armadilhas Brasileiras, Manuela. Oficinas de Transposição cênica dos contos de Mario de Andrade, Leitura e escrita, Bate papos sobre Poética, visão social, cultura e política da obra de Mário de Andrade
- Apresentação do espetáculo Mire Veja na Biblioteca Mário de Andrade/SP
- Homenagem relâmpago a Mario de Andrade - programação intensiva na sede da Cia do Feijão nos dias 25/02 a 01/03: apresentação do espetáculo Armadilhas Brasileiras, Palestra : Da Inspiração a Transpiração, Leitura do O

Ó da Viagem, Sarau Comemorativo, apresentação do espetáculo Macunaíma no país do Rei da Vela, com a Cia. Antropofágica.

- Realização das atividades propostas no Projeto contemplado com a Lei de Fomento ao Teatro: Continuidade dos Núcleos de Pesquisa abertos a interessados: Bico do Papagaio: Guerras Desconhecidas do Brasil no sec XX, De Mim já Nem se Lembra, Lopes Chaves, Palhaços, Dinheiro e Ditirambo. Apresentações públicas de experimentos cênicos dos Núcleos de Pesquisa.
- Apresentação dos espetáculos Nonada e Reis de Fumaça nas sedes dos grupos: Paidéia, Pombas Urbanas, Antropofágica e no Polo Cultural de Heliópolis.
- Apresentação do espetáculo convidado: Cor de Chumbo , do Núcleo Toada na sede da Cia do Feijão.

2014

- Realização das atividades propostas no Projeto contemplado com a Lei de Fomento ao Teatro: temporada dos espetáculos Armadilhas Brasileiras ,Nonada e Pálido Colosso. Continuidade dos Núcleos de Pesquisa abertos a interessados: Bico do Papagaio: Guerras Desconhecidas e Guerrilha do Araguaia, De Mim já Nem se Lembra, Lopes Chaves, Palhaços, Dinheiro, e Ditirambo. Apresentações públicas de experimentos cênicos dos Núcleos de Pesquisa
- Apresentações do espetáculo Reis de Fumaça em 15 comunidade Quilombolas do Vale do Ribeira, projeto contemplado com o Proac Circulação de espetáculos teatrais
- Apresentação do espetáculo Reis de Fumaça no Festival do Campo Limpo
- Apresentação do espetáculo Armadilhas Brasileiras na Mostra do Engenho
- Apresentação do espetáculo Nonada no Festival de Teatro de Pouso Alegre/MG

2013

- Contemplado com a Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo
- Estréia e temporada do espetáculo Armadilhas Brasileiras, na sede da Companhia do Feijão/SP- patrocinado pela Petrobrás.
- Contemplado com o Proac- Circulação com o projeto:
- Apresentações dos espetáculos Mire Veja e Armadilhas Brasileiras , oficinas de criação teatral, exibição e distribuição de documentário sobre os 15 anos da Companhia do Feijão em 6 capitais brasileiras: Natal, Recife, João Pessoa, Brasília, Goiania e Rio de Janeiro.
- Apresentação de Reis de Fumaça no Festival de Teatro de Ourinhos, SP
- Apresentação de Armadilhas Brasileiras no Galpão das Artes, zona sul, SP

2012

- Oficinas compartilhadas e experimentos cênicos entre três companhias teatrais da cidade de São Paulo: Cia do Feijão, Cia Antropofágica e Engenho Teatral, com apresentação aberta o público dos resultados produzidos.
- Apresentações do espetáculo de rua Reis de Fumaça em cidades à beira do Rio Tiete: Mogi das Cruzes, Tiete, Porto Feliz e São Paulo, e encontro com o público para compartilhamento e debate sobre o projeto, com exibição de um breve documentário e fotos das viagens dentro do projeto: "Tietê Tapajós, Águas e Terras dos Homens" - contemplado pelo Premio Myriam Muniz de Circulação de espetáculos teatrais.
- Apresentações do espetáculo de rua Reis de Fumaça em Comunidades do Rio Tapajós, Arapiuns e Maró , no Pará, dentro do projeto: "Tietê Tapajós, Águas e Terras dos Homens" - contemplado pelo Premio Myriam Muniz de Circulação de espetáculos teatrais.
- Apresentações dos espetáculos Mire Veja e EnXurro como grupo convidado para o encerramento do Festival Nacional de Teatro de Fortaleza, no Theatro José de Alencar
- Apresentações do espetáculo Reis de Fumaça no Parque da Luz em São Paulo.
- Apresentações do espetáculo de rua Reis de Fumaça nas cidades: Cristais Paulista, Ribeirão Corrente, São José da bela Vista, Jeriquara, Rifaina, Pedregulho e Itirapina, dentro do projeto Cultura Popular em CORTEJOS PELA ALTA MOGIANA, contemplado com o Proac Circulação de Espetáculos da Secretaria Estadual de Cultura de SP.
- Apresentação do espetáculo Reis de Fumaça no Sesc Santos, SP.
- Apresentações do espetáculo de rua Reis de Fumaça no projeto Cultura Livre SP, da Secretaria Estadual de Cultura, nos Parques da cidade de São Paulo
- Atividades do projeto Armadilhas Brasileiras, com patrocínio da Petrobrás: pesquisa e Oficina de Ditirambo - a Narrativa Musical, Laboratório de Vivencia Literária- escrita dramaturgica, Imersão e apresentações de espetáculo em pequenas cidades, compartilhamento de processo criativo, grupo convidado.

2011

- Estréia e temporada do espetáculo Enxurro, na sede da Companhia do Feijão/SP
- Contemplado com o Prêmio Myriam Muniz de Teatro com o projeto "Tiete-Tapajós Águas e Terras dos Homens"
- Contemplado com o ProAC circulação com o projeto "Cortejos pela Alta Mogiana"
- Início do projeto Armadilhas Brasileiras, com patrocínio da Petrobrás: Laboratório de Vivência Literária, Oficina de criação teatral: o ator narrador, caldo musical, palestras.
- Apresentação do espetáculo Pálido Colosso no POA em Cena- Festival Internacional de Artes Cênicas de Porto Alegre/ RS
- Apresentação do espetáculo de rua Reis de Fumaça, na III Mostra de Teatro de Mauá/SP
- Apresentação do espetáculo Nonada, na Mostra de Teatro Monte Azul/SP

- Apresentação do espetáculo Pálido Colosso nas cidades de Uberaba e Araxá dentro do Projeto Sesi Minas Circulação de Espetáculos
- Apresentação do espetáculo Reis de Fumaça, no Sacolão das Artes/SP
- Apresentação do espetáculo Reis de Fumaça nas Praças da Liberdade e República /SP dentro do projeto teatro na rua do Sesc Carmo
- Apresentação do espetáculo Reis de Fumaça no projeto Teatro nos Parques/SP
- Contemplado com o Programa Petrobrás Cultural para 2011/2012

## 2010

- Apresentação de Mire Veja no programa Belenzinho Convida, Sesc Belenzinho, SP.
- Mostra de resultados de processos de pesquisa: exercícios cênicos HUM – primeiras vibrações, Ruínas circulares e fragmentos do processo da nova criação da companhia.
- Apresentação de Reis de Fumaça na Mostra de Teatro de Rua Lino Rojas, Pça Patriarca, SP.
- Apresentação de Reis de Fumaça na IV Mostra de Teatro de Pouso Alegre, MG.
- Apresentação de Mire Veja na Mostra do Engenho Teatral, SP.
- Falecimento do ator e cenógrafo Petronio Nascimento, integrante da Companhia do Feijão desde 2002.
- Temporada do espetáculo Pálido Colosso, na sede da companhia em SP.
- Segunda temporada do Caldo musical, após as apresentações de Pálido colosso.
- Mostra de processos de criação dos grupos de estudos em linguagens não-verbais, dramaturgia e exibição dos documentários: Histórias de Vida e Memória Cenotécnica dentro do projeto de pesquisa Diálogos Utópicos, SP.
- Apresentação de Mire Veja no Cena Aberta – Mostra de Teatro de Botucatu, SP.
- Apresentação de Nonada, na II Mostra de Teatro de Ourinhos, SP.
- Espetáculo Nonada selecionado para a Viagem Teatral do Sesi 2010, com apresentações semanais em 14 cidades do interior do Estado de São Paulo.
- Participação dos espetáculos Reis de Fumaça e Mire Veja na Virada Cultural Paulista – na cidade de Sorocaba e organizada pela Secretaria Estadual de Cultura.
- Retomada dos trabalhos dos grupos de estudos em linguagens não-verbais e dramaturgia.

## 2009

- Início das Vivências artísticas, encontros de troca com artistas de outras áreas, e das entrevistas para os documentários Histórias de vida e Memória cenotécnica.
- Início dos trabalhos dos grupos de estudo Linguagens não-verbais e Dramaturgia e encenação, compostos por membros da companhia e participantes inscritos publicamente.
- Apresentação do espetáculo Veleidades Tropicaes: II Mostra de Teatro de Jundiaí, IV Mostra de Referências Cênicas de Teatro de Suzano, III Mostra de

Teatro Opereta em Poá, e nas cidades de Santo André e São Bernardo do Campo.

- Realização do seminário Ética e práticas de gestão coletiva, aberto ao público.
- Estréia do espetáculo Veleidades Tropicães em SP.
- Contemplado pelo PROAC/ SP – criação do espetáculo Veleidades Tropicães
- Participação no Festival Palco Giratório / Sesc RS com os espetáculos Mire Veja e Reis de Fumaça
- Projeto contemplado pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo: qui.me.ras: diálogos utópicos e a nova ordem do dia.
- Participação no Circuito Cultural Paulista, com apresentações do espetáculo Mire Veja pelo interior de SP.
- Workshops para atores profissionais sobre a linguagem do bufão, na sede da companhia, em São Paulo.

2008

- Celebração dos 10 anos da COMPANHIA DO FEIJÃO.
- Seminário aberto ao público: Os Sentidos da Utopia, na sede da Companhia do Feijão, com curadoria e mediação do prof. José Antonio Pasta Jr. e palestrantes convidados: Nuno Ramos, Olgária Matos, Maria Rita Kehl e Iná Camargo Costa.
- Participação no projeto Machado de Assis Leitor do Brasil, do Sesc Consolação - SP com apresentação do espetáculo Nonada, leitura do texto teatral Quase Ministro e palestras.
- Apresentação do espetáculo O ó da viagem, na Paidéia Associação Cultural - SP
- Apresentação do espetáculo Reis de Fumaça, na Casa de Cultura do Itaim Paulista- SP, dentro do projeto "Criando cenas, formando opiniões -A busca de uma individualidade coletiva" coordenado pelo Grupo Primeiro Comando Theatral
- Reestréia do espetáculo O Ó da Viagem.
- Apresentações do espetáculo Pai Contra Mãe, inspirado no conto de Machado de Assis dentro do projeto A Pena da Galhofa, no Sesc Carmo- SP.
- Estréia do espetáculo O Ó da Viagem no Sesc Campinas e Vivência Teatral com atores.
- Participação no Festival MINDELACT 2008, Cabo Verde/ África Ocidental, com os espetáculos Nonada e Reis de Fumaça e oficinas de Criação Teatral, Direção e Dramaturgia.
- Participação no projeto Circuito Cultural Paulista, da Secretaria Estadual de Cultura de SP, com apresentações do espetáculo Reis de Fumaça nas cidades: Caraguatatuba, Iguape, Adamantina e Dracena
- Apresentação do espetáculo Pálido Colosso e exposição comemorativa dos 10 anos de Companhia do Feijão na Mostra de Teatro da Monte Azul/ SP
- Apresentação do espetáculo Pálido Colosso na V Extrema Mostra de Teatro em Extrema/MG.
- Apresentação do espetáculo Nonada e leitura da peça teatral Quase Ministro com prólogo da Teoria do Medalhão, de Machado de Assis, na FLIP - Feira Internacional de Livros de Paraty /RJ.
- Apresentação do espetáculo Reis de Fumaça em Cidade Tiradentes/SP, dentro do projeto Semeando Asas na Comunidade, do Instituto Pombas Urbanas.

- Apresentação do espetáculo Reis de Fumaça no Largo Santa Cecília/SP e participação em mesa sobre o tema: Diferentes Apropriações do Espaço Público, dentro do projeto O Teatro sobre a Cidade, organizado pela Cia. Tablado de Arruar e Sesc Consolação.
- Mostra de Repertório na sede da companhia com apresentações dos espetáculos Pálido Colosso, Nonada, Reis de Fumaça, Mire Veja e O Ó da Viagem.
- Curso Extensivo de Criação Teatral, oferecido gratuitamente nas quatro regiões cardeais da cidade de São Paulo.

## 2007

- Estréia de O Caldo Musical, apresentações de músicos convidados após sessões de Pálido Colosso, na sede da companhia em São Paulo.
- Apresentação de Reis de Fumaça no Parque Chico Mendes, em São Caetano do Sul/SP.
- Participação como companhia convidada na Mostra Sesc de Artes, com leituras de trechos de livros de Luiz Ruffato nas cidades paulistas de Mogi Mirim, Mogi Guaçu e Campinas.
- Apresentação de trechos de Reis de Fumaça no espetáculo O Santo Guerreiro e o Herói Desajustado, da Cia. São Jorge de Variedades, na Praça da República, em São Paulo.
- Projeto contemplado pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo: Utopia (pra que te quero!)
- Participação como companhia convidada do Projeto Leitura à Vista, no Sesc Consolação em São Paulo sobre o livro Eles Eram Muitos Cavalos e sua adaptação para o teatro com o espetáculo Mire Veja.
- Apresentação de Mire Veja no Sesc São Caetano.
- Estréia e temporada de Pálido Colosso, oitavo espetáculo da companhia, em sua sede em São Paulo.
- Apresentação de Nonada, Reis de Fumaça e aula-espetáculo sobre o processo de trabalho da companhia nas cidades paulistas de Jundiaí, Cruzeiro, Mongaguá e São Sebastião, em projeto contemplado pelo Programa de Ação Cultural da Secretaria de Estado da Cultura.
- Apresentação de Nonada e vivência no projeto Mostra Sesc de Coletivos Teatrais, no Sesc Santos / SP.
- Apresentação de Nonada, no projeto Engenho Mostra um Pouco do que Gosta III, no Engenho Teatral em São Paulo.
- Primeira edição do projeto O Caldo do Feijão, encontro entre grupos na sede da companhia para compartilhamento de propostas estéticas, processos de criação e modos de produção.
- Apresentação de Reis de Fumaça na Praça dos Andradas, em Santos, dentro da programação da Virada Cultural Estadual/SP.
- Realização da Oficina-piloto para professores na sede da companhia.
- Apresentação dos espetáculos Mire Veja, Reis de Fumaça e Nonada, realização de Oficina de Criação Teatral e debate no Galpão Cine Horto em Belo Horizonte/MG, dentro do projeto Galpão Convida, idealizado pelo Grupo Galpão.
- Apresentação de Reis de Fumaça no campus da USP.

## 2006

- Apresentação de Mire Veja, Reis de Fumaça e realização de Oficina de Criação Teatral no Festival Nacional Recife de Teatro/PE.
- Apresentação de Reis de Fumaça e Oficina de Criação Teatral, no Outubro do Teatro, em João Pessoa/PB.
- Apresentação de Reis de Fumaça na Praça do Patriarca em São Paulo, dentro da Mostra de Teatro de Rua Lino Rojas.
- Participação de Nonada no Teatro em Movimento, encontro de grupos organizado pelo Engenho Teatral em São Paulo.
- Estréia do espetáculo Nonada e inauguração da sede da Companhia do Feijão como espaço teatral para apresentações públicas.
- Curso de criação teatral e Estágio em acompanhamento de montagem do espetáculo Nonada para jovens profissionais e estudantes, na sede da companhia.
- Apresentação de Reis de Fumaça na IV Amostra Grátis, no Centro Cultural da Juventude, Vila Nova Cachoeirinha, em São Paulo.
- Participação de Mire Veja e Reis de Fumaça na III Extrema Mostra de Teatro/MG.
- Apresentação de Mire Veja no Sesc Sorocaba/SP.
- Companhia convidada para ciclo de leituras dramáticas do Centro de Cultura Judaica em São Paulo.
- Participação de Mire Veja e Reis de Fumaça no I Festival Nacional de Teatro de Cuiabá/MT.
- Contemplado com o Prêmio Myriam Muniz de Teatro, pelo Ministério da Cultura.
- Participação de Mire Veja na Mostra de Referências Teatrais de Suzano/SP.
- Participação do espetáculo Reis de Fumaça no Festival de Teatro de Curitiba/PR.
- Mostra de trabalho em processo a convite do ACT – Ateliê de Criação Teatral em Curitiba/PR.
- Participação dos espetáculos Mire Veja, Reis de Fumaça e O Ó da Viagem no projeto Teatro de Pulso – Função Social e Política, no Sesc Araraquara/SP.
- Apresentação de Reis de Fumaça no Sesc Santana em São Paulo.

## 2005

- Projeto contemplado pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo: Por que a esquerda se endireita – um estudo da alma brasileira contemporânea.
- Participação como companhia fundadora da Redemoinho - Rede Brasileira de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral, em Belo Horizonte/MG.
- Apresentação de Reis de Fumaça no Parque da Luz, no evento Virada Cultural da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.
- Apresentação de Mire Veja no SESC Santos, projeto Rumos do Teatro.
- Temporada de Mire Veja no Teatro Fábrica São Paulo.

- Seminário Literatura e formação do homem brasileiro, aberto ao público na sede da companhia.
- Participação de Reis de Fumaça no Festival Internacional de São José do Rio Preto/ SP.
- Participação de Reis de Fumaça na Mostra de Teatro do Centro Cultural Monte Azul em São Paulo.
- Apresentação de Reis de Fumaça na Mostra de Teatro do Projeto Engenho Teatral.
- Apresentação de Mire Veja em Jaboticabal/SP.
- Apresentação de Reis de Fumaça dentro do evento Três Vezes Rua no Sesc Pinheiros em São Paulo.
- Curso Extensivo de Criação Teatral na sede da companhia.
- Participação no evento Marco Literário, encontro com autores contemporâneos, no Sesc Consolação em São Paulo.
- Apresentação de Reis de Fumaça na Bienal de Arte e Cultura da UNE, Parque Ibirapuera, São Paulo.

#### 2004

- Criação da sede da companhia na região central de São Paulo
- Apresentação de Reis de Fumaça no movimento Vigília Cultural na Praça Patriarca em São Paulo.
- Apresentação de Reis de Fumaça no Sesc Santo Amaro em São Paulo.
- Apresentação de Reis de Fumaça no espaço Nova Dança, em São Paulo.
- Apresentação de Mire Veja no FILO, Festival Internacional de Londrina.
- Apresentação de Reis de Fumaça no Sesc Ipiranga (São Paulo), em comemoração ao Dia do Trabalho.
- Apresentações de Reis de Fumaça em diversas praças da cidade de São Paulo.
- Estréia e temporada do espetáculo Reis de Fumaça na Praça da Sé em São Paulo.
- Projeto contemplado pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo: Um lugar Chamado Brasil – sua história através do estudo das almas de suas personagens.
- Participação de Mire Veja nos CEUs Rosa da China, Aricaduva, Casablanca, São Mateus e Sapopemba, dentro do Projeto Formação de Público da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.
- Apresentações de Mire Veja no Projeto Viagem Teatral do Sesi 2004, pelas seguintes cidades do interior paulista: Mauá, Araraquara, Marília, Rio Claro, Franca, Santo André, Osasco, Santos, Sorocaba.
- Participação de Mire Veja na Mostra São Paulo 2004 em comemoração ao aniversário de 450 anos da cidade
- Participação de Mire Veja no Festival Pira em Cena / Piracicaba – SP

#### 2003

- Prêmio Shell para Mire Veja na Categoria Especial, por sua concepção e criação.

- Prêmio APCA de melhor espetáculo para Mire Veja.
- Mostra de Repertório no Teatro de Arena Eugênio Kusnet: Mire Veja, Antigo 1850 e O Ó da Viagem.
- Realização de Oficinas Livres de Criação Teatral Popular no Teatro de Arena Eugênio Kusnet.
- Participação como companhia residente convidada no 18o Festival, em São José dos Campos (SP), com realização de oficinas multidisciplinares e mostra de repertório.
- Realização da Mostra Cultura Popular no Minhocão, com os grupos Cupuaçu, Sambaqui, Cachuêra!, Circo Branco, Vate Katarse, Tablado de Arruar e Lume.
- Realização do Seminário As Tradições Dramáticas Brasileiras e o Teatro no Teatro de Arena Eugênio Kusnet.
- Participação como convidados no Seminário Teatro de Grupo – 30 anos – Aspectos da produção do teatro contemporâneo em São Paulo, promovido pela Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo (painel A construção do texto no processo coletivo – pesquisa, experimentação e colaboração na construção da Dramaturgia).
- Apresentações de Mire Veja em diversas cidades do interior de São Paulo.
- Participação com Mire Veja no Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto/SP.
- Temporada de Mire Veja no Teatro de Arena Eugênio Kusnet e no Teatro Cacilda Becker/SP.
- Estréia de Mire Veja na Mostra Oficial do Festival de Curitiba.
- Início do projeto contemplado pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo: Tradições Dramáticas Brasileiras - um encontro entre sabedoria popular, pesquisa de linguagem e criação teatral contemporânea - proposta de ação da Companhia do Feijão para a promoção da cidadania cultural na região central de São Paulo a partir de seu projeto de ocupação do Teatro de Arena Eugênio Kusnet.

2002

- Início da ocupação do Teatro de Arena Eugênio Kusnet.
- Início da criação de Mire Veja.

2001

- Mostra de Repertório no Centro Cultural São Paulo: O Ó da Viagem, Antigo 1850 e Movido a Feijão.
- Participação nos projetos Viagem Teatral Sesi, Circuito Cultural do Teatro Vocacional (Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo), Vida – Escola Aberta (Secretaria Municipal de Educação de São Paulo), Jovem Protagonista (Secretaria de Estado da Educação) e Caravana Paulista de Teatro (Secretaria de Estado da Cultura) com Antigo 1850 e O Ó da Viagem.

2000

- Temporada de O Ó da Viagem no Teatro N.e.X.T. em São Paulo.
- Início da criação de Antigo 1850, contemplado com o Prêmio Estímulo Flávio Rangel (Secretaria de Estado da Cultura).

1999

- Temporada de Movido a Feijão no Centro Cultural São Paulo.
- Estréia e temporada de O Ó da Viagem no Teatro Cacilda Becker em São Paulo.
- Participação na turnê Saravá, Mário de Andrade (Sesc São Paulo) com O Ó da Viagem.
- Participação no Módulo de Cultura da Universidade Solidária do governo federal com Movido a Feijão, apresentado na região do Sertão do Cariri (PE e PB).

1998

- Estréia e apresentações de Movido a Feijão em diversas cidades do interior de São Paulo e Minas Gerais.
- Participação no Festival Bertold Brecht do SESC de São Paulo com O Julgamento do Filhote de Elefante, primeiro espetáculo da Companhia do Feijão.

(Fonte: disponibilizado via e-mail, pela Companhia do Feijão)

## ANEXO V - ENTREVISTA SOBRE A INFLUÊNCIA BRECHTIANA, COM ATOR NEY PIACENTINI, DA COMPANHIA DO LATÃO

**OBS.:** Entrevista realizada por e-mail, com resposta obtida em: 19/02/2018

**Sandra Versa:** Qual a influência de Brecht na formação e nas peças da Companhia do Latão?

**Ney Piacentini:** Brecht é uma inspiração que vem nos servindo de modelo crítico para a feitura de nossas dramaturgias. Também é possível dizer que as encenações do Latão, assim como o trabalho dos atores foram influenciados por ele. Todavia, a maioria das produções do grupo são criações próprias, transformadoras do legado brechtiano, como talvez ele desejasse.

**Sandra Versa:** Quais elaborações estéticas brechtianas provenientes do teatro épico (tais quais efeito de distanciamento e *gestus*) vocês usam em suas peças? E de que forma as utilizam?

**Ney Piacentini:** O anti-ilusionismo é um, entre outros procedimentos, de que nos valem. Jogamos abertamente, expondo aos olhos dos espectadores a montagem dos cenários e as trocas de figurinos e adereços, por exemplo. Com isso queremos aproximar os espectadores do processo teatral, de modo a não darmos como acabadas as pesquisas, em permanentes questionamentos e inquietações. É uma atitude coletiva dialética diante de um mundo em constante mutação, positiva e negativamente.

## ANEXO VI - ENTREVISTA SOBRE A INFLUÊNCIA BRECHTIANA, COM PEDRO PIRES, DA COMPANHIA DO FEIJÃO

**OBS.: Entrevista realizada por e-mail, com resposta obtida em: 30/01/2018**

**Sandra Versa:** Qual a influência de Brecht na formação e nas peças da Companhia do Feijão?

**Pedro Pires:** Bom, como você mesma averiguou, nossa primeira peça é baseada (de modo livre) num entreato de B. Brecht. Quando digo livre é porque não fizemos um estudo sistemático dos textos e conceitos de Bertolt Brecht tanto para esta criação quanto para as outras que a seguiram. Nossas pesquisas e criações não passaram diretamente pelo que BB pensou e escreveu sobre o teatro. Mas existem sim influências, digamos por tabela. Por leituras paralelas que influenciam de maneira "meio inconsciente", se incorporam no fazer através do histórico de conhecimentos práticos e teóricos acumulados ao longo de nossas trajetórias artísticas. (diferentemente, presumo eu, do trabalho do Latão e do Alfenim cujo projeto artístico era expressamente calcado no trabalho, nos conceitos de BB).

Nossa linha de pesquisa se baseava em: Questões Brasileiras contemporâneas - vistas de uma perspectiva histórica.

Pesquisa sobre o teatro narrativo - uma forma de teatro Épico.

Textos da literatura não dramática como origem para um material a ser re-trabalhado e transformado em teatro. E da literatura de grandes expoentes brasileiros neste campo - Machado de Assis, Mário de Andrade, Clarisse Lispector ...

Pesquisa sobre intelectuais que pensaram o Brasil nas áreas das ciências sociais (sociologia, psicologia, ciência política, crítica literária) - Sérgio Buarque de Holanda, Raymundo Faoro, Roberto Schwarz, José Antônio Pasta Jr. etc

Como você pode concluir todas estas linhas se ligam - direta ou indiretamente - A BB, ao pensamento materialista dialético, a K. Marx e seguidores. Portanto, poderia se dizer que sim, fomos influenciados pelos trabalhos de BB enquanto bases de pensamento.

**Sandra Versa:** Quais elaborações estéticas brechtianas provenientes do teatro épico (tais quais efeito de distanciamento e Gestus) vocês usam em suas peças? E de que forma as utilizam?

**Pedro Pires:** Falando da parte estética (na prática da construção da dramaturgia, da cena e da interpretação) dado o pressuposto de trabalhar com a forma narrativa, com um alto grau de busca de uma teatralidade não "dramática", da utilização de vários "estilos" nos espetáculos e dentro de um mesmo espetáculo, também nos aproximamos de BB. Mas isso sem a responsabilidade de fazer a la Brecht! Ou de partir de seus escritos para a composição teatral. Enfim, fomos fazendo... E digo, hoje, por estarmos neste momento "realmente" estudando os escritos de Brecht (teorias e práticas) que estou percebendo MUITAS identidades entre o trabalho dele e o da Companhia do Feijão (uma constatação sem querer me vangloriar disso).

## ANEXO VII - ENTREVISTA SOBRE A INFLUÊNCIA BRECHTIANA, COM MÁRCIO MARCIANO, DO COLETIVO DE TEATRO ALFENIM

**OBS.:** Entrevista realizada por e-mail, com resposta obtida em: 01/02/2018

**Sandra Versa:** Qual a influência de Brecht na formação e nas peças do Coletivo de Teatro Alfenim?

**Márcio Marciano:** A leitura crítica do pensamento de Brecht vem orientando a formação do projeto artístico do Coletivo Alfenim desde sua origem. Não se trata, contudo, da emulação de sua poética ou dramaturgia, mas de uma apropriação metodológica de seus procedimentos de construção da cena. Mais do que reproduzir soluções formais como a utilização da forma narrativa, a presença de estruturas corais, a forte presença da música enquanto componente estruturante dos enunciados, o desvelamento do aparato cênico, a relação direta com o público etc., nossa pesquisa objetiva desenvolver uma escrita cênica autoral que parte da observação e reflexão da realidade social brasileira, sem perder de vista a necessidade de operar o acirramento das contradições do assunto, de modo a politizar a forma de nossos espetáculos. Neste sentido, fragmentos ou experimentos inconclusos como o “Material Fatzer”, a “Verdadeira vida de Jacó Vencá”, “A padaria”, ou “A Santa Joana dos Matadouros” e as peças didáticas, por seu caráter problemático e aberto, têm exercido maior influência em nossos estudos do que as peças consagradas.

**Sandra Versa:** Quais elaborações estéticas brechtianas provenientes do teatro épico (tais quais efeito de distanciamento e Gestus) vocês usam em suas peças? E de que forma as utilizam?

**Márcio Marciano:** Não consideramos o “efeito de distanciamento” e o “Gestus” como elaborações puramente estéticas. Nossa leitura de Brecht nos incita a exercitar o procedimento dialético de “historicizar” os temas abordados, de forma que o *estranhamento* dos comportamentos sociais e seu caráter gestual, bem como suas contradições e indeterminações, surjam enquanto processo histórico, portanto, criticáveis e passíveis de mudança. Por não serem encarados tecnicamente, mas metodologicamente, tanto o “Gestus” quanto o “distanciamento”, compõem em nossa dramaturgia não como *efeitos* de natureza estética, mas como elementos capazes de apresentar dialeticamente o caráter provisório e “mudável” das relações sociais.